



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR.
TRABAJO FINAL

EI ESPACIO DESOÍDO.

**UN ESTUDIO DE LAS POSIBILIDADES TEXTURALES EN EL
CONJUNTO INSTRUMENTAL DE DÚO DE GUITARRAS.**

CÁTEDRA: ANÁLISIS Y PRODUCCIÓN MUSICAL V.

PROFESOR TIULAR: PROF. JULIO SCHINCA

AÑO ACADÉMICO: 2015

ALUMNO: JUAN PABLO GASCÓN (Legajo: 52376/5).

DIRECTOR: LIC. ALEJANDRO POLEMANN.

CO-DIRECTOR: PROF. SANTIAGO ROMÉ

Índice

- Resumen..... Pág 5.
- Introducción.....Pág 7.
- El artista-investigador.....Pág 13.
- La sintaxis musical.....Pág 15.
- La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular.....Pág 17.
- El abordaje de la textura en la bibliografía orientada al estudio de
la Armonía y el Contrapunto.....Pág 19.
- La bibliografía existente sobre la textura musical: continuidades
y rupturas entre los diferentes enfoques.....Pág 22.
 - a) Grandes tratados del siglo XX pertenecientes a la literatura
musical “universal”.....Pág 23.
 - b) Investigaciones producidas en el ámbito académico de
nuestro país orientadas al repertorio académico tradicional.....Pág 28.
 - c) Estudios que reflexionan sobre la textura en la práctica de
la música popularPág 33.
- Hipótesis de Trabajo.....Pág 49.
- El tratamiento de la textura en composiciones musicales propias.....Pág 51.
 - a) Sianfán (tracks 1 a 5).....Pág 54.

b) No la Reprimas (tracks 6 a 8)	Pág 73.
c) A los Lunes (tracks 9 a 11)	Pág 81.
d) Tema sobre Clara (tracks 12 a 14)	Pág 90.
e) Descansa Luis (tracks 15 a 17)	Pág 97.
- Reflexiones finales	Pág 107.
- Referencias bibliográficas	Pág 109.

Resumen

El presente trabajo final de investigación se propone contribuir en la construcción colectiva de herramientas teórico-metodológicas orientadas al fortalecimiento progresivo de la enseñanza de la música popular en el ámbito académico universitario. En el mismo se problematiza un elemento particular de la práctica compositiva, acotado a una instrumentación específica: la exploración de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras.

Considerando que la teoría musical aún no cuenta con estudios sobre la textura que sean abarcativos y aceptados generalizadamente al interior de la comunidad artística y académica, se realiza, en primer término, un análisis de la bibliografía existente (la cual responde a los más variados enfoques y contextos socio-históricos de realización), destacando sus debilidades y aciertos en relación a la problemática. Este hecho, que implica el reconocimiento de un “estado de la cuestión”, ha permitido una profundización en la formulación de los interrogantes iniciales junto con la construcción de un marco teórico capaz de brindar herramientas analíticas (en lo que atañe al tratamiento de la textura) frente al hecho de componer o arreglar obras musicales.

La segunda parte del trabajo se sumerge en el análisis de cinco obras musicales para dúo de guitarras. Las mismas fueron compuestas por el investigador previamente a la elaboración del escrito, hecho que evidencia que las primeras inquietudes en torno al tratamiento de la textura en el conjunto instrumental de dúo de guitarras tienen su origen en una necesidad práctica anterior íntimamente vinculada al quehacer compositivo. Así, en todas ellas se experimenta la elaboración de diferentes configuraciones texturales, problematizando la “reubicación espacial” de los diferentes estratos o planos, así como también la intercambiabilidad de los mismos entre ambas guitarras.

Para llevar adelante el análisis, se adjunta a este trabajo escrito un CD con 17 tracks de audio. Considerando que para comprender aspectos de la textura no se puede prescindir de “lo que suena”, las partituras incluidas en el escrito (y que se corresponden con los tracks de audio) serán concebidas como un recurso complementario para aproximarse a un fenómeno que, ante todo, debe ser escuchado.

El análisis de los fragmentos de las obras a partir del marco teórico realizado ha permitido identificar diferentes resultados sonoros en relación al tratamiento de la textura.

En este sentido, las configuraciones texturales resultantes han implicado un uso variable de la cantidad de estratos o planos texturales que conviven en la simultaneidad, obteniéndose a su vez diferentes caracterizaciones de cada uno de ellos y múltiples relaciones posibles entre ellos.

Por último, se afirma que los resultados obtenidos son fruto de una investigación que por el momento es de carácter exploratoria, pudiendo ser redefinidos en posteriores trabajos a partir de las sugerencias y necesidades planteadas por la comunidad artística-educativa que desde hace unos años viene problematizando aspectos vinculados a la enseñanza de la música popular en el ámbito académico.

Introducción.

En Argentina, abordar el hecho artístico como un hecho cognitivo, sigue siendo aún hoy, un desafío. Quizás por ello las investigaciones académicas referidas al arte hayan tenido mucho menor desarrollo que otras pertenecientes a los más variados campos disciplinares. Remitiéndome específicamente a la música, su necesaria legitimidad como campo de conocimiento socialmente relevante (y no simplemente como un elemento que agita la “sensibilidad”) se evidencia al considerarla portadora de información subjetiva y cultural. Este posicionamiento, por un lado, da cuenta de la íntima relación que hay entre toda obra musical y el contexto en que se produce y consume; y por otro, sugiere que el arte no sólo es conocimiento para quienes lo producen sino que, mediante su capacidad de simbolización, es capaz de representar multiplicidad de sentidos históricamente determinados, transformándose así en un vehículo generalizado para “conocer”. En relación a esto último, y tomando una afirmación de Daniel Belinche (2011), diré que es la **forma poética** del arte la que nos permite distanciarnos y postergar el entorno fenoménico inmediato, permitiendo la construcción de sentidos capaces no sólo de provocar y herir la realidad, sino también de suturarla ampliando las fronteras perceptuales.

Al analizar la historia de la educación artística en nuestro país, surge inevitablemente la pregunta por las razones de tan profunda negación hacia la concepción de arte como conocimiento. Y observando este diagnóstico desde la especificidad de la enseñanza de la música en el nivel superior, creo que ha sido la hegemonía histórica de los **modelos pedagógicos**¹ que niegan la presencia de un sujeto crítico-reflexivo, quien

¹ Podría afirmarse que la clasificación de los modelos pedagógicos en cuatro categorías, **tradicional, progresista-expresivista, tecnicista y crítico**, posee ya un cierto conocimiento y legitimidad dentro de la comunidad artístico-educativa argentina. Lo mismo ocurre con la periodización histórica que le atribuye a cada uno de ellos cierto protagonismo en la escena nacional. También se conoce que el denominador común en los primeros tres modelos reside en el hecho de que representan los ideales del pensamiento estético-pedagógico moderno, siendo su característica distintiva el uso de un racionalismo que interpreta la realidad en términos dicotómicos: conocimiento inteligible (o científico) vs conocimiento sensible, objetividad vs subjetividad, arte académico o culto vs arte popular, etc. En este sentido, sus propuestas de enseñanza musical se vinculan, en los **modelos tradicional y tecnicista**, a la adquisición de “saberes secretos” que el estudiante debe “absorber” de su maestro; mientras que en el **modelo progresista o expresivista**, el saber artístico y musical se encuentra “dentro” del estudiante de manera “innata”, aunque para que éste aflore se necesita la “gestión externa” del docente, que actúa como “promotor” de la creatividad, la sensibilidad, la espontaneidad y la libertad expresiva.

ha provocado un retroceso del componente poético metafórico en las producciones musicales de los estudiantes, impidiendo emanciparse del colonialismo cultural ejercido por el paradigma de las Bellas Artes europeas. Así, poniendo de manifiesto que la educación musical en el nivel superior se ha mostrado históricamente indiferente frente al “mundo simbólico” del pueblo argentino, puede entenderse la tan frecuente disociación existente entre los intereses musicales de los estudiantes y los contenidos y metodologías ofrecidas por la academia para llevar adelante sus producciones.

Refiriéndome a la educación artística en general, creo que los primeros esfuerzos por derribar del sistema educativo argentino las concepciones heredadas de la tradición clásica europea occidental, se evidencian con la sanción de la Ley de Educación Nacional N°26206, en el año 2006. Ésta representa un cambio de paradigma en las concepciones de la educación artística, al manifestar la necesaria jerarquización de la enseñanza del arte, entendiendo que en él intervienen procesos cognitivos, de planificación, racionalización e interpretación; los cuales se hayan íntimamente atravesados por aspectos sociales, éticos, políticos y económicos. La educación artística se presenta ahora como una herramienta eficaz para habitar un mundo globalizado, dadas sus potencialidades en el desarrollo de interpretaciones polisémicas de la realidad. En este sentido, creo que la Ley de Educación Nacional da cuenta de las transformaciones en el modelo de país instauradas por el gobierno democrático de Néstor Kirchner a partir del año 2003 (y luego continuadas por Cristina Fernández de Kirchner a partir del año 2007), las cuales, en el plano específico de la educación pública, podrían interpretarse como un acercamiento en la implementación de lo que Alcira Argumedo ha denominado una “matriz de pensamiento nacional-popular-autónoma”² (2006: 63).

Es el **modelo pedagógico crítico** quien introduce, en la Argentina de los años noventa, una re-conceptualización del arte en general y de la música en particular, proponiendo paralelamente nuevas metodologías para abordar su enseñanza. Al ponderar la constitución de una **subjectividad crítico-reflexiva**, este modelo considera que el saber artístico y musical se produce a partir de procesos interactivos que conducen al estudiante a la elaboración de interpretaciones personales sobre el contenido objeto de aprendizaje, a la vez que contribuyen al desarrollo progresivo de su autonomía independizándolo de la “gestión externa” del docente que anteriormente “permitía” la transmisión de técnicas y el desarrollo de destrezas.

² Para Argumedo, las matrices de pensamiento “son formas de reelaboración y sistematización conceptual de determinados modos de percibir el mundo que tienen raigambre en procesos históricos y experiencias políticas de amplios contingentes de población” (2006: 81).

En segundo lugar, fue la resolución número 111 del Consejo Federal de Educación del año 2010 (denominada "*La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional*") quien profundiza este planteo, afirmando que las transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales acontecidas en las últimas décadas dan cuenta de un nuevo escenario donde la educación artística debe tener un rol estratégico, orientado hacia la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio-histórica con un pensamiento crítico y de operar colectivamente sobre ella para transformarla.

Considero que hay una íntima relación entre la coyuntura recientemente descrita y el surgimiento de la carrera de Música Popular en nuestra Facultad de Bellas Artes en el año 2008. Siendo esta última una materialización de los cambios de paradigma en las concepciones de arte y educación artística, cristaliza el desenlace victorioso de una disputa ideológica de larga data en el nivel superior universitario de la educación musical, marcada por fuertes enfrentamientos protagonizados por los diferentes actores y sus posicionamientos frente a la pregunta de cómo concebir la enseñanza de la música. Así, la nueva carrera se gesta con el propósito de revertir la hegemonía de los modelos pedagógicos causantes de una organización de la enseñanza musical descontextualizada, fragmentada y con evidentes contradicciones entre su discurso pedagógico y su práctica educativa; proponiendo como alternativa un alineamiento con las corrientes pedagógicas crítico-constructivistas, orientadas hacia la formación de sujetos capaces de apropiarse de un proyecto cultural. Este hecho no es un dato menor, ya que da cuenta de una apertura de la academia hacia procesos que históricamente se desarrollaron por fuera de ella. Sin duda, el mayor desafío que ha encarado la enseñanza de la música popular en el ámbito académico-universitario de la educación pública, reside en llevar al espacio áulico, por un lado, un cambio radical de los modelos de intervención pedagógico-didácticos; y por otro, una restitución del carácter poético del arte, promoviendo para ello en los estudiantes una reflexión sobre su propia práctica musical, orientándola a su vez, hacia la elaboración de nuevos relatos sonoros que sean el resultado de un diálogo fluido entre las inquietudes estéticas particulares y el universo de significaciones que se alojan en las tradiciones de los diversos géneros musicales.

La necesidad de un cambio en los modelos de intervención pedagógico-didácticos aplicados a la enseñanza musical-instrumental fue abordada por Alejandro Polemann (2011) en su artículo "*La clase de instrumento. Un espacio para la producción de sentido*".

Creo que sus aportes son múltiples: en primer lugar, se presenta como un antecedente relevante en tanto identifica las dificultades reales de llevar adelante una **propuesta constructiva de la enseñanza** en el marco de una clase de instrumento. Ello, debido a las representaciones que tienen tanto alumnos como docentes respecto a lo que debe trabajarse en el aula en el marco de una formación académico universitaria. En segundo lugar, le acerca al docente el manejo de ciertos conceptos con el fin de promover una reflexión crítica en torno a sus orientaciones pedagógicas e intervenciones didácticas. En tercer lugar, al diagnosticar que los modelos pedagógicos tradicional, expresivista y tecnicista conviven simultáneamente en las prácticas educativas de los docentes (impactando negativamente en los aprendizajes), define un concepto que será el resultado de la implementación de una propuesta constructiva de la enseñanza, el desarrollo del **sentido crítico artístico**. Polemann sugiere pensar a este último como una *“herramienta para la valoración estética de las producciones musicales, que reemplace las apreciaciones gustativas, demostrativas e incluso técnico-virtuosas prevalecientes en los estudiantes”* (2011:68). Su desarrollo, implicaría la incorporación progresiva de nuevos aprendizajes, posibilitando la construcción de nuevos significados.

Como trabajo final de la Licenciatura, esta investigación se propone contribuir en la ardua tarea colectiva de construir herramientas teórico-metodológicas orientadas al fortalecimiento progresivo de la enseñanza de la música popular en el ámbito académico universitario. Considerando los desafíos descriptos anteriormente, en ella se desarrolla un elemento específico de la práctica musical: **el tratamiento de la textura en el conjunto instrumental de dúo de guitarras**. Desde mi óptica, la relevancia del tema está íntimamente vinculada a las siguientes consideraciones:

- El 85 por ciento de los estudiantes de la carrera de música popular de nuestra Facultad de Bellas Artes eligen como instrumento principal en su formación a la guitarra (siendo el 15 por ciento restante estudiantes que eligen la especialidad de piano).
- La gran mayoría de los trabajos de producción musical que se realizan durante la carrera son grupales, siendo una parte de ellos realizados en dúos bajo la modalidad instrumental.

- El conjunto instrumental de dúo de guitarras en la música popular argentina ha tenido en los últimos veinte años un fuerte desarrollo dentro de la música popular argentina, el cual se evidencia no sólo al considerarse el aumento relativo en el caudal de ediciones discográficas que se especializan en el mismo o lo abordan en algunas de sus obras, sino también al observar la presencia de conciertos o festivales que lo incorporan³.
- Este desarrollo (que ha recorrido los diferentes géneros musicales argentinos a través de la producción tanto de obras originales como de arreglos), implicó una profunda experimentación en relación al tratamiento de la textura, generando así nuevas formas de relacionar planos o estratos texturales. Entre ellas, me interesa mencionar al menos una, que creo es de suma relevancia: la creciente “intercambiabilidad” en la distribución de los mismos al interior de cada una de las guitarras. Un ejemplo de ello podría ser la relativa infrecuencia existente hoy en día de escuchar una obra para dúo de guitarras donde uno de los músicos realice exclusivamente el acompañamiento y el otro las melodías. Como sabemos, el “diálogo” también es algo característico en la música popular.
- La textura es un elemento primario de organización musical que ha sido históricamente “omitido” en los espacios de formación académica tradicional que, como contrapartida, han jerarquizado la enseñanza de la armonía tradicional o el contrapunto.
- La consideración específica del elemento textural en el momento de la sintaxis, composición e interpretación de las producciones musicales, es un factor que seguramente contribuirá en el desarrollo futuro de nuevas músicas o nuevos modos de hacer música.

³ Un ejemplo de ello es el festival **Guitarras del Mundo**, el cual se creó en 1995 (por una iniciativa de Juan Falú trasladada a la Secretaría de Cultura de la Nación y a la Unión del Personal Civil de la Nación) y se viene realizando anualmente desde aquel entonces, convocando a prestigiosos guitarristas tanto de la escena nacional como internacional. Vale destacar que este festival amplió su propuesta al poco tiempo de ser creado, generando paralelamente una colección de producciones discográficas que actualmente alcanza más de 40 ediciones de diferentes guitarristas argentinos representativos de los diversos géneros musicales.

- Mi experiencia desde el año 2001 hasta la fecha como compositor, arreglador e intérprete al interior del formato instrumental de dúo de guitarras me ha llevado a considerar que, aún teniendo un manejo fluido de los acordes y las melodías que conforman una obra musical, es la pregunta por la distribución de los sonidos en el espacio lo que mayor “creatividad” demanda y lo que en menor medida puede aprenderse mediante un estudio sistemático, dada la escasa producción bibliográfica al respecto. En íntima relación con esto, creo que el sistema de “melodía y cifrado”, fuertemente difundido en los espacios de enseñanza de la música popular, si bien ha contribuido a codificar sintéticamente gran cantidad de obras, contiene en su seno el riesgo de provocar una “estandarización” de las propuestas sonoras. Ello, principalmente cuando la pregunta por el tratamiento de la textura no se explicita como un contenido a desarrollar. El resultado de esta omisión, genera mayoritariamente en los estudiantes la producción de versiones cuya resultante sonora es la ejecución en simultáneo únicamente de una línea melódica (con características monódicas generalmente) y de un acompañamiento armónico. Si bien esta **Configuración Textural** ofrece un amplio abanico de posibilidades expresivas a partir de la renovación de ambos estratos durante el transcurso de la obra interviniendo en los parámetros de las alturas (a través de variaciones melódicas o rearmonizaciones), las duraciones (a través de variaciones rítmicas en la melodía y el acompañamiento), el timbre, la dinámica y las articulaciones; creo pertinente la exploración de otras alternativas en el tratamiento de la textura, orientadas a ampliar no sólo la cantidad de planos texturales intervinientes, sino también las características y relaciones entre ellos.

De lo antedicho se desprende mi convicción de que la experimentación en torno al tratamiento de la textura aplicada al conjunto instrumental de dúo de guitarras es una herramienta importante en la formación de guitarristas interesados en abordar la tarea compositiva⁴. En este sentido, este trabajo se propone hacer más visible aún la problemática, abriendo interrogantes y ensayando posibles respuestas que pudieran generar progresivamente un mayor conocimiento de la materia.

⁴ Al hablar de “tarea compositiva”, me refiero indistintamente tanto a la producción de obras nuevas como a la realización de arreglos. Si bien en este último caso hay una idea melódica y armónica preexistente, en ambas situaciones puede llevarse adelante una manipulación de los materiales intervinientes en “clave textural”, generando resultados novedosos.

El artista-investigador.

Dado que este trabajo problematiza aspectos vinculados tanto a la práctica musical como a su reflexión teórica orientada a la enseñanza, me parece importante tomar en consideración los debates existentes en torno a la cercanía o lejanía entre ambas actividades. Si bien es cierto que históricamente se han desarrollado por carriles separados (cuando no “antagónicos”), quisiera destacar la opinión de ciertos autores que han considerado necesaria e indispensable la figura de un “**artista-investigador**” al interior de las instituciones universitarias de formación musical.

Un primer posicionamiento frente al dilema de la práctica y la reflexión teórica puede encontrarse en Roberto Fajardo (2009), quien afirma que **el artista adjunto al sistema universitario de investigación** transita un campo de conocimiento que, sin ser contrario a su actividad artística, sí es parcialmente extraño a la intimidad de su operación poética. Esto sucede porque se lleva a cabo una traducción del proceso generativo del hecho artístico al proceso conceptual, con la finalidad de alcanzar su reflexión y discusión como objeto semiótico. Para el autor, esta condición no es ni necesaria, ni normativa para la creación artística por sí misma, ya que “el arte no es discurso, sino acto”. La obra musical se elabora a través de procedimientos sonoros que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista.

En la misma línea que Fajardo, se posicionan Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, autores del libro recientemente publicado *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014). Desde su óptica, “la investigación artística no se agota en el conocimiento generado por la obra, sino que implica una reflexión crítica sobre la práctica artística” (2014: 39). Los autores coinciden con Fajardo también en que la investigación artística es la que se desarrolla en el seno de los centros de educación musical superior, y que por lo tanto posee los objetivos, procedimientos y criterios de evaluación académica propios de las universidades en las enseñanzas artísticas superiores. No obstante ello, advierte que la investigación artística no debe subordinarse ciegamente a los lineamientos generales de la investigación académica. Por el contrario, debe reivindicar, frente a la hegemonía de los modelos científicos tradicionales, la implementación de ciertos criterios indispensables para la

reflexión y sistematización de la práctica artística. Como es de suponer, este proceso no está libre de problemas y polémicas.

Para Henk Borgdorff (2012), la investigación “a través” de la práctica artística (o investigación artística) constituye un campo emergente cuya definición se encuentra en plena construcción. De todas formas, podría afirmarse que su característica distintiva reside en que sus preguntas y problemas no pueden atenderse en contextos carentes de un nivel de práctica artística alto o sin la participación de profesionales artísticos. Por otra parte, al ser indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, su justificación y relevancia toma sentido al interior de la comunidad de creadores.

Este tipo de práctica de investigación, según Álvaro Zaldivar (2006), se denomina investigación “desde el arte”; y su particularidad reside en centrarse en el propio proceso de creación, y no en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco que tuvo en los diversos medios de difusión.

Considerando las opiniones de los diferentes autores puedo concluir que el artista-investigador parece trabajar por un lado con el proceso creativo de su obra y por otro lado con la construcción de una reflexión sistemática sobre ese proceso; de manera que la conceptualización que caracteriza a esta última no resulta ser un sinónimo, ni es simultánea con aquello que sucede como experiencia entre el artista y aquello que se provoca como creación. Y si bien la palabra no puede dar cuenta de la complejidad de los fenómenos que intervienen y participan del acto creativo, la reflexión sistemática (en pos de producir conocimiento para ser compartido con la comunidad educativa) es una actividad inherente a la praxis profesional académica. Creo que este punto es de suma relevancia, ya que da cuenta de dos operaciones que, si bien son excluyentes, en la enseñanza de la música popular a nivel universitario deben desarrollarse y retroalimentarse mutuamente.

La sintaxis musical.

“La música se organiza a partir de juntar o separar sonidos dando lugar a unidades mayores que a su vez se encadenan y asumen funciones en el interior del discurso. Esas relaciones son temporales (ritmo) y espaciales (textura). Ambas integran una red temporoespacial que fija sus contornos en un transcurrir permanente (forma) y es portadora de información subjetiva y cultural (...) los sonidos se agrupan, apartan, conforman unidades mayores y delimitan planos” (Belinche y Larregle, 2006: 47).

Creo que esta breve cita sintetiza magistralmente gran parte de las problemáticas que han motivado infinidad de investigaciones musicales. Desarrollar a todas ellas en profundidad excede ampliamente a este trabajo, aunque la consideración de algunos de los conceptos presentes en la misma permitirá visibilizar las vigas fundacionales sobre las que éste se apoya.

Tomar como punto de partida la idea de que la música es el resultado de articular intencionadamente tanto sonidos como silencios, propone al menos una distinción respecto a otras cadenas sonoras de origen mecánico o natural. Así, la música supone inevitablemente la voluntad de “querer organizarla” como tal, hecho que no niega en absoluto poder tomar como elementos constitutivos de la misma ciertas sonoridades provenientes de fuentes mecánicas o de la naturaleza (algo frecuente en la producción musical actual). En todo caso, se podría sustituir las nociones de sonido y silencio por la de **material**, superadora en tanto se define como “*toda construcción histórica a disposición del músico para hacer sus obras*” (Belinche y Larregle, 2006: 44). Dicho esto, podría considerarse que, en principio, la experimentación con sonidos y silencios permitiría a toda persona iniciarse en un mundo inagotable de combinaciones donde quizás surja la pregunta acerca de si los lenguajes y las formas ya creadas no son sólo algunas de las posibles, quedando muchas otras a disposición de su inventiva. Superada la instancia imaginaria y habiendo puesto “manos a la obra”, la percepción tomará protagonismo: será entonces la intencionalidad del sujeto quien le permitirá elaborar un texto musical con sentido (a partir de selecciones, agrupamientos y jerarquizaciones). Siguiendo a Belinche, debe advertirse que este proceso perceptivo no es el resultado de la dinámica de la mente individual sino que, por el contrario, se encuentra atravesado por condicionamientos sociales, culturales e históricos.

Ahora bien, al pensar cómo se insertan ciertas combinaciones de materiales sonoros al interior de un discurso, la pregunta que surge se vincula a los posibles modos de agrupamiento para formar unidades superiores. En este punto, el concepto de **sintaxis musical** toma relevancia, ya que el mismo se relaciona con la producción de sentido resultante de la interconexión de los materiales, en su correspondencia con el contexto y con aquel que escucha e interpreta. Para Belinche y Larregle aquellas unidades superiores se operacionalizan a través de los conceptos de **Textura, Ritmo y Forma**, los cuales podrían pensarse como *“procedimientos orientados a la cognitividad que permiten crear “recursos” desde los cuales un grupo de sonidos arma una frase o línea”* (2006:27). En tanto unidades superiores, contienen materiales sonoros que se organizan en su interior a partir de operaciones básicas como juntar, separar, repetir, variar, superponer o desfasar (operaciones comúnmente denominadas entre los compositores como recursos técnicos o técnicas de composición). La disposición de los materiales en el espacio se asocia al concepto de **Textura**. En este punto vale aclarar que, siendo la práctica musical un arte donde prevalece el dominio temporal, lo que hace la cognición es crear “relaciones espaciales ficticias”. Por otra parte, el despliegue de los materiales en el tiempo se asocia al concepto de **Ritmo**. Por último, la **Forma** podría pensarse como la dimensión temporoespacial resultante que permite “seguir” el curso de la música. Belinche y Larregle lo describen así:

“la asociación involuntaria o consciente de los elementos nuevos con otros acontecidos activa expectativas con respecto al devenir del discurso, dando indicios de la unidad. Esto revela la participación de las funciones cognitivas, las facultades de relacionar, abstraer, memorizar, anticipar, etc.(...) Frente a la obra, la subjetividad origina, con diferentes registros de conciencia, la unión de los eventos sonoros” (2006:100).

De lo antedicho se desprende que al analizar una obra musical es más importante la consideración de las relaciones entre los materiales sonoros intervinientes que la caracterización de cada uno de ellos de manera aislada. Por ello, creemos que en la formación de cualquier músico es imprescindible la adquisición de herramientas conceptuales que permitan visualizar esas relaciones, permitiendo así organizar el discurso musical, y apelando para ello al uso de jerarquías mediante la captación de estructuras primarias.

La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular.

Cuando interpretamos una obra en guitarra solista, inevitablemente hacemos un uso polifónico del instrumento, tocando simultáneamente varios estratos texturales, generalmente asociados a las funciones de **melodía** y **acompañamiento**, aunque también pueden dar cuenta de un **material contramelódico**. Ahora bien, esta forma de abordar el instrumento, parecería no “explotarse” en la misma medida cuando se compone o arregla una obra para dúo de guitarras. Si como dije antes, el tratamiento textural más frecuente supone la existencia únicamente de dos estratos, donde uno de ellos representa el acompañamiento armónico y el otro la línea melódica, entonces podría afirmarse que se naturaliza un modo de ejecución donde cada uno de ellos queda en manos de una única guitarra exclusivamente (independientemente de que haya cambio de roles entre los intérpretes a lo largo de la obra). Este hecho sugiere algunas preguntas: ¿qué sucedería si se considera a cada una de las guitarras en sus capacidades polifónicas? ¿Podrían obtenerse otras configuraciones texturales que involucren por ejemplo la presencia de contracantos, o la ejecución de melodías “engrosadas” en coexistencia con un acompañamiento tipo ostinato, o la conformación de bloques armónicos supercerrados en coexistencia con una línea melódica y un bajo pedal, etc.?

A partir de la búsqueda de bibliografía asociada a diseños texturales en el armado de composiciones originales o arreglos para dúo de guitarras, pude observar que su existencia es nula. Si bien nuestra música popular argentina cuenta con innumerables materiales bibliográficos orientados a la enseñanza de recursos compositivos o de arreglo que podrían aplicarse a este conjunto instrumental, se destaca en ellos una fuerte predominancia por el tratamiento del **parámetro de las alturas**, lo cual se traduce en desarrollos orientados hacia el enriquecimiento armónico y la exploración interválica en la construcción de melodías. En segundo lugar, y con un creciente desarrollo en los últimos años, encontramos el tratamiento del **parámetro de las duraciones**, desarrollado casi siempre a través de patrones rítmicos de acompañamiento y fraseos rítmicos a nivel melódico. Pudo observarse que ambos parámetros (alturas y duraciones) suelen abordarse generalmente al interior de un género musical. Este dato se entiende si consideramos que los géneros musicales construyen un “lenguaje” a partir de su praxis histórica, acotando de esta manera las infinitas posibles combinaciones de los materiales

sonoros a un número finito, el cual a su vez, permite al intérprete (sea el propio músico o el oyente) “construir sentido”.

De esta manera, considero que un campo disciplinar orientado a la sistematización y enseñanza de herramientas vinculadas al tratamiento de la textura en la música popular (y en el conjunto instrumental de dúo de guitarras en particular), representa un área vacante de conocimiento en el universo de las investigaciones académicas de nuestro país. Por ello, creo que los avances que pudiesen obtenerse al respecto, serían de gran importancia para los estudiantes de las carreras de música popular. A su vez, sería un gran deseo que, conjuntamente con otros desarrollos teóricos, contribuya en el largo plazo a la formación de músicos capaces de trabajar en torno a la construcción de nuevas músicas y nuevos sentidos asociados a ellas; desarrollando así una actitud reflexiva capaz de elaborar re-conceptualizaciones sobre la música mediante el diseño de nuevas metodologías para abordar la praxis. Si el saber artístico y musical se produce a partir de procesos interactivos que conducen al músico a la elaboración de interpretaciones sobre cierto material musical, entonces debemos pensar que este último podría orientarse hacia una progresiva emancipación estética, logrando relativizar ciertos imperativos dominantes.

El abordaje de la textura en la bibliografía orientada al estudio de la Armonía y el Contrapunto.

La teoría musical aún no cuenta con estudios sobre la textura que sean abarcativos y aceptados generalizadamente al interior de la comunidad artística y académica. En este apartado sostendré que, para avanzar en la caracterización de lo específicamente textural, es necesario conocer previamente los desarrollos teóricos que tuvo la textura al interior de otras áreas de estudio de la teoría musical, las cuales parecen haber tenido una mayor autonomía y desarrollo en las instituciones de enseñanza. En este sentido, al analizar ciertos tratados de Armonía y Contrapunto “en clave textural”, se intentará identificar cómo problematizan el tema de la “espacialidad” musical.

Diether de la Motte, en su libro *Tratado de Armonía*, publicado en 1975, ofrece un recorrido a través de las transformaciones armónicas que han condicionado la evolución del lenguaje musical desde el año 1600 hasta el Siglo XX inclusive. Su visión acerca de que todo estudio de la Armonía comienza en la práctica (de los compositores eruditos de la historia de la música, ya que su análisis se restringe a la música escrita y vulgarmente conocida como culta o académica) y termina nuevamente en la práctica (de los estudiantes de su tratado de armonía), le permite al autor definir a la misma como un parámetro históricamente determinado. Por ello, su principal hipótesis es que la Armonía no es un corpus teórico inmóvil. Por el contrario, posee un dinamismo que sólo se comprende al considerar las conquistas sonoras hechas por la práctica musical a lo largo de la historia.

Al referirse a la Armonía, De la Motte hace una distinción entre dos términos: “la época de la armonía” y “lo estrictamente armónico”. El primero de ellos representa un período de la historia que se sitúa entre fines del setecientos y comienzos del Siglo XX y que usualmente se da a conocer como la época prioritaria en las “relaciones sonoras verticales”. En cambio, el segundo se refiere a la relación entre tensión y distensión, relajación y punto culminante inaugurada con el advenimiento del período Barroco y el sistema tonal, a partir del año 1600 aproximadamente. Deteniéndonos en la acepción referida a la verticalidad de las relaciones sonoras, se puede entrever que la misma encuentra sentido (desde la visión del autor) por oposición a otra época histórica anterior: la del Contrapunto. En esta última, se destaca el protagonismo de las “relaciones sonoras horizontales”, aunque atendiendo a una combinación coherente de las distintas líneas

melódicas de manera que pueda establecerse un equilibrio entre la independencia y la interdependencia de las mismas.

No se puede negar que en ambas épocas hay una coexistencia de sonidos en lo simultáneo, sólo que en un caso (época del Contrapunto) se priorizan las relaciones horizontales propias del devenir melódico dando como resultado la superposición de dos o más melodías; y en el otro (época de la Armonía) se pone un mayor énfasis en el análisis de los acordes resultantes y sus posibles enlaces. Sin duda, hay algo que el autor no dice y es importante aclarar: el paso de una época a la otra tuvo que ver con una transformación profunda en lo textural. Durante el siglo XVII (desarrollo del período Barroco en música) se fue dando progresivamente el surgimiento de una nueva configuración textural: **la melodía con acompañamiento**. Si durante la práctica de la polifonía renacentista, la línea del bajo conformaba junto con las voces superiores una única configuración textural, con el surgimiento del Bajo Continuo (interpretado vocal o instrumentalmente), éste se independiza de las voces superiores, ya que debía moverse en ciertas series de progresiones, contribuyendo así al establecimiento de la naciente música tonal. Con el fin de amoldarse y apoyar a la melodía, se independizó rítmicamente de la melodía, teniendo una densidad cronométrica frecuentemente menor que ésta. Esta nueva configuración textural organizada en torno a una línea melódica (monódica o a voces) y un bajo, dio lugar a lo que hoy naturalmente llamamos “acompañamiento”.

Al analizar otro tratado de Armonía, el de Arnold Schoenberg (publicado 65 años antes que el de De la Motte, en 1911), se destaca la siguiente afirmación: en la historia de la enseñanza de la composición musical se han constituido diferentes campos de conocimiento, dos de ellos fueron el de la Armonía y el del Contrapunto. Desde la óptica del autor, la Armonía hizo foco en la *“enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio”* (1974: 7). En cambio, el Contrapunto se dedicó a la *“enseñanza de la conducción de voces teniendo en cuenta la combinación motívica”* (1974:7). En relación a esta escisión, Schoenberg advierte que, si bien ella posibilita la observación aislada de los diversos factores que concurren en el complejo de la técnica composicional, se corre un gran riesgo de que cada campo pierda las relaciones que lo unen con el otro:

“el alumno que al estudiar armonía se ha acostumbrado a pensar y crear armónicamente, y al estudiar contrapunto a pensar y a crear contrapuntísticamente, tendría que aprender (y suele estar

desvalido ante esta tarea) a unir los conocimientos adquiridos y a utilizarlos conjuntamente para su objetivo final” (1974:7).

Lo que parece evidenciarse frente a estas afirmaciones es que en la verdadera práctica musical los diferentes saberes operan simultáneamente generando relaciones de interdependencia.

Años después, en 1965, Schoenberg escribirá *Fundamentos de la Composición Musical*, libro que plantea una reformulación de algunas de las afirmaciones realizadas en 1911. Este hecho, a mi entender está íntimamente vinculado a una mayor consideración del componente textural.

Ya en el siglo XXI, y escribiendo desde una perspectiva teórica vinculada a la producción de la música popular, destaco opiniones como la del brasilero Fanuel Maciel de Lima Junior, quien en su tesis de doctorado *A elaboracao de arranjos de cancoes populares para violao solo” (2003)*, se opone abiertamente a la diferenciación entre Armonía y Contrapunto en tanto campos de conocimiento y aprendizaje musicales. Desde su óptica, la mayor equivocación conceptual atribuida al parámetro de la Armonía se vincula a pensarla como una propiedad exclusivamente vertical de la música. En mi opinión, su mayor aporte reside en introducir el componente textural como un elemento clave para fundamentar lo antedicho: la Armonía puede ser explorada tanto verticalmente, cuando se está en presencia de una textura homofónica; como horizontalmente, cuando la textura es polifónica o de melodía con acompañamiento. En el caso del Contrapunto, éste no sólo se da cuando se está en presencia de dos o más melodías superpuestas. También puede hablarse de música contrapuntística al superponer dos planos, como por ejemplo una melodía y un acompañamiento armónico. Por ello, para Lima Junior, la reducción de la Armonía al plano vertical debe entenderse sólo como un “artificio didáctico” impuesto al estudiante inicial de música. Su posicionamiento nos sugiere que, ya pasadas las etapas históricas del Contrapunto y la Armonía, en tanto maneras de hacer la música (que, como ya se dijo, dan cuenta no sólo de la existencia de nuevas texturas sino también del pasaje de una música modal a otra tonal) y situados hoy en la música popular del siglo XXI, debe entenderse al material sonoro como uno sólo; pudiendo analizarlo simultáneamente en sus dimensiones verticales y horizontales, ya que toda sucesión de acordes implica relaciones contrapuntísticas y toda superposición de melodías tiene una resultante armónica.

La bibliografía existente sobre la textura musical: continuidades y rupturas entre los diferentes enfoques.

Al pensar en la textura musical, siempre me ha llamado la atención el desfase existente entre los profundos desarrollos sonoros que la misma ha experimentado en la música popular (a través de la producción de obras originales y de arreglos) y su escaso desarrollo teórico a través de investigaciones orientadas a la producción de un conocimiento capaz de ser compartido al interior de la comunidad artística o educativa. Parte de este distanciamiento podría comprenderse retomando las afirmaciones de Roberto Fajardo (2009) expuestas anteriormente: la traducción del proceso generativo del hecho artístico al proceso conceptual, con la finalidad de alcanzar su reflexión y discusión como objeto semiótico, no es ni necesaria ni normativa para emprender la creación artística. La obra musical se elabora a través de procedimientos sonoros que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Por ello Fajardo advierte que esta reflexión y discusión sobre los procesos creativos es propia de quien transita un campo de conocimiento que, sin ser contrario a la actividad artística, sí es parcialmente extraño a la intimidad de su operación poética: **el artista adjunto al sistema universitario de investigación.**

Partiendo de este desfase entre los logros alcanzados en la práctica y los escasos desarrollos en el campo teórico en relación al tratamiento de la textura, propongo aquí hacer una breve reconstrucción de las diferentes conceptualizaciones realizadas en torno a esta última.

Analizando la bibliografía existente, he realizado una clasificación de la misma en tres grandes grupos:

- a) El primer grupo representa a los **grandes tratados del siglo XX pertenecientes a la literatura musical “universal”**, escritos por grandes compositores o teóricos referentes de la llamada música culta o erudita. Se hará referencia a trabajos realizados por Aaron Copland, Walter Piston y Arnold Schoenberg. La característica que tienen en común todos ellos es haber establecido tipificaciones que, en gran cantidad de situaciones empíricas, han demostrado ser insuficientes para abordar la complejidad que el fenómeno merece. No obstante ello, muchas de sus afirmaciones podrán ser de gran utilidad para esta investigación, ya sea porque contribuyen positivamente en la construcción de un marco teórico o porque

permiten elaborar nuevas ideas y/o metodologías por oposición a las mismas.

- b) El segundo grupo se vincula a **investigaciones producidas en el ámbito académico de nuestro país** que circulan generalmente a través de congresos y/o publicaciones en revistas especializadas. Todas ellas abordan la textura como el tema central y comparten con el primer tipo de fuentes el hecho de remitirse casi exclusivamente al repertorio académico tradicional.
- c) El tercer grupo está integrado por **estudios que reflexionan sobre la práctica de la música popular**. Sus afirmaciones en relación a lo textural representan un cuerpo de conocimientos que, a pesar de ser reducido y carente de una gran tradición que lo sustente, posee un gran valor en tanto sienta precedentes para futuros desarrollos en un campo de saberes que actualmente se presenta en plena construcción.

a) **Grandes tratados del siglo XX pertenecientes a la literatura musical “universal”.**

Al referirme a los desarrollos del concepto de textura enmarcados dentro del primer grupo bibliográfico, destaco el libro de Aaron Copland, denominado *Cómo escuchar la música*, el cual fue publicado en 1939. En el capítulo 5, que lleva por título “La textura Musical”, se afirma que hay tres clases diferentes de textura musical: **la monofónica, la homofónica y la polifónica**. La primera de ellas es la más simple de todas y consiste en una línea melódica que no tiene ningún acompañamiento armónico. Su máxima expresión en la música occidental es el canto gregoriano. Se afirma que este tipo de textura puede ser usada momentáneamente dentro de una obra con la finalidad por ejemplo de otorgarle mayor atención a una determinada línea melódica. Y aunque no tenga acompañamiento armónico, en la música tonal, esa monofonía momentánea “sugiere” una armonía implícita. Con esto, el autor deja en claro que al interior de una misma obra musical es posible la coexistencia de diferentes tipologías texturales. Luego lo reafirma: *“Por supuesto que no todas las piezas de música corresponden a una sola de*

esas tres diferentes clases de textura. En una pieza cualquiera el compositor puede pasar sin transición de una clase a otra” (1989:87).

Al referirse a la **textura homofónica**, Copland la define como aquella que se compone por una melodía y un acompañamiento de acordes, y explica su surgimiento histórico de la siguiente manera:

“Mientras la música se concibió vocal y contrapuntísticamente (esto es, hasta finales del siglo 16), la textura homofónica, en el sentido que tiene para nosotros, era desconocida. La homofonía fue invento de los primeros compositores de ópera italianos, los cuales buscaban una manera más directa de comunicar la emoción dramática y una mayor claridad en el texto literario cantado que las que permitían los métodos contrapuntísticos. Lo que sucedió es muy fácil de explicar. Hay dos maneras de considerar una simple sucesión de acordes. O la consideramos contrapuntísticamente, esto es, que cada una de las voces de un acorde va a su nota inmediata en el acorde siguiente, o la consideramos armónicamente, en cuyo caso no se conserva ninguna idea de voces separadas. La cuestión es que los antecesores de los innovadores italianos del siglo 17 nunca imaginaron sus armonías sino de la primera de esas maneras, como resultado de la combinación de voces melódicas separadas. El paso revolucionario se dio al poner todo el énfasis en una sola línea y reducir todos los demás elementos a la condición de meros acordes acompañantes.(...) No pasó mucho tiempo sin que esos acordes se partieran o “figuraran”. Nada se cambia al figurar o convertir esos acordes en arpeggios correntíos. Una vez descubierto, pronto se elaboró este recurso, y desde entonces ha venido ejerciendo una extraordinaria fascinación sobre los compositores” (1989:82-83) .

Como puede verse en esta cita, Copland otorga a la **homofonía** las características que generalmente se le atribuyen a la textura de melodía con acompañamiento. Este hecho permite entrever la presencia de ciertas inconsistencias terminológicas en la clasificación tradicional de la textura, lo cual ha motivado fuertes críticas orientadas a la falta de un consenso generalizado en relación a la definición de las distintas categorías. No obstante ello, haciendo un esfuerzo por comprender el planteo de Copland, podría pensarse que se refiere a textura homofónica para dar cuenta exclusivamente de las características de ese primer acompañamiento armónico que surgiría en el siglo 17, el cual en un primer momento se ejecutaba (desde su óptica) tocando todas las voces en simultáneo.

El tercer tipo de textura que propone el autor es la **Polifonía**. La música escrita polifónicamente:

“exige mucho de la atención del oyente, porque se mueve según hebras melódicas separadas e independientes que, juntas, forman las armonías. La dificultad nace de que nuestros hábitos auditivos se formaron en la música concebida armónicamente, y la música polifónica exige que escuchemos de una manera más lineal, sin hacer caso, hasta cierto punto, de aquellas armonías resultantes (1989: 83-84).

Me parece muy pertinente esta última cita en tanto da cuenta de las dificultades que plantea el hecho de comprender un tipo de textura cuyo origen es previo al surgimiento de la tonalidad y por ende, del pensamiento armónico funcional. Debe advertirse que la polifonía nace con el contrapunto modal, llegando en el Renacimiento a altos niveles de desarrollo en manos de compositores como Palestrina u Orlando de Lasso. Ya en el Barroco tardío, se reconoce a Bach como el mayor exponente en la exploración del contrapunto tonal y el que progresivamente permitiría el desarrollo de un pensamiento vertical orientado hacia el análisis de las armonías resultantes.

Otro trabajo de gran divulgación en la teoría musical que aborda a la Textura (otorgándole un capítulo entero) es el libro *Armonía* del estadounidense Walter Piston, publicado en 1941. En él, se destaca la imprecisión con que se utiliza el término, así como también la ausencia de un criterio unívoco que permita contar con categorías analíticas mutuamente excluyentes:

“La textura musical resulta de la síntesis de las partes individuales de una composición: Una textura puede tener uno o más elementos (como melodía y acompañamiento), puede estar formada por dos o más partes, puede ser homofónica, polifónica, ligera, densa, compleja, transparente o puede tener otros atributos más o menos precisos. También podemos hablar de textura vocal o instrumental, de textura orquestal o pianística, términos que reflejan los medios de interpretación de la música”. (2001: 275).

Por otra parte, resulta llamativa la definición que Piston nos brinda de la **textura homofónica**. Ésta es caracterizada a partir de la indiferenciación rítmica de las voces que la conforman, lo cual contribuye a la percepción de un “bloque” en el que resalta la voz superior, siendo el bajo y las voces intermedias elementos subordinados que contribuyen en la definición armónica. En este sentido, aclara que si bien en la historia de la música ha sido muy infrecuente la presencia de obras musicales enteramente clasificables dentro de este tipo de textura, esta última se presenta como norma

indiscutida en todo ejercicio preliminar de armonía. De hecho, las “reducciones analíticas” que plantea el autor consisten en eliminar las repeticiones de notas y “desarpegjar” las armonías (quitando así del análisis la dimensión temporal que ofrece el despliegue rítmico) con el propósito de poder analizar más fácilmente la conducción de voces en los enlaces de acordes. Desde mi óptica, la propuesta del autor de estudiar la armonía escribiendo “pelotitas blancas” refleja la sobrevaloración que ha tenido en la enseñanza tradicional de la música el parámetro de las alturas en detrimento de su tratamiento rítmico-temporal. Como consecuencia de ello, son previsibles las consecuencias desfavorables que ha tenido este enfoque para desarrollar en los estudiantes una práctica vinculada al tratamiento de la textura.

En el libro de Arnold Schoenberg publicado en 1965, *Fundamentos de la Composición Musical*, el abordaje de la textura musical se desenvuelve al interior de un capítulo llamado “El acompañamiento”. En contraste con los dos libros anteriormente citados (el de Copland y el de Piston), creemos que en este caso hay un gran número de aciertos conceptuales que enriquecen nuestra investigación. Si bien Schoenberg pensó este capítulo para ser aplicado al piano como instrumento solista, creemos que sus afirmaciones son aplicables tanto al estudio de la textura en la guitarra solista como al conjunto instrumental de dúo de guitarras.

Un primer aspecto a destacar, es la mirada amplia que tiene el autor sobre **el acompañamiento**, ya que dentro del mismo incluye a planos o estratos texturales como las *contramelodías*, las *líneas melódicas del bajo* y los *ostinatos*. Es decir, se concibe al acompañamiento como todo aquello que no es, en determinado fragmento musical, el “tema” o lo que es lo mismo, la melodía principal. Su relevancia en una obra musical, es caracterizada de la siguiente manera: *“El acompañamiento no debe ser una mera adición. Debe ser tan fundacional como sea posible (...). Debe revelar la armonía inherente en el tema, y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupo de instrumentos)”* (2004: 101).

En segundo lugar, Schoenberg afirma que, al igual que una melodía se organiza en torno a la utilización de motivos, el acompañamiento debe someterse a las mismas operaciones. Por eso nos habla del “**motivo de acompañamiento**” y sugiere *“que puede modificarse, liquidarse o abandonarse, según demande la naturaleza del tema”* (2004: 102). Más adelante afirma que *“los cambios de carácter o construcción, o el incremento*

del número de armonías, pueden justificar o incluso requerir una modificación del acompañamiento” (2004: 107).

Un tercer aporte reside en haber clasificado los **tipos de acompañamiento** según los diferentes tratamientos texturales puestos en juego. Las tipologías que sugiere son: acompañamiento en estilo coral, en estilo figurado, en estilo contrapuntístico, en estilo semi contrapuntístico y en estilo casi contrapuntístico. El acompañamiento en **estilo coral**, como su nombre lo indica, ha sido más frecuente en la música coral que en la instrumental; y su textura es homofónica, ya que todas las voces cantan el mismo ritmo siguiendo el texto. Se destaca que en este caso el tema y la melodía forman parte de un mismo “bloque” y esta última logra destacarse por una cuestión asociada al registro. En cambio, en el **acompañamiento figurado**, se da un uso de acordes “rotos”, lo que implica el despliegue rítmico de una determinada disposición de voces (que inclusive podría ser la misma que en el estilo coral), generando así la presencia de un motivo rítmico que “distribuye” la armonía en el devenir temporal. A su vez, el autor advierte que en el **acompañamiento figurado**, el bajo puede independizarse del sistema de voces intermedias desarrollando un diseño acompañante en sí mismo. Este punto creemos que es de suma relevancia porque plantea la posibilidad de un acompañamiento compuesto por más de un estrato textural (bajo y voces intermedias).

El caso de un **tratamiento contrapuntístico** en el acompañamiento se da cuando hay imitaciones o contrapunto invertible. Podría resultarnos confuso comprender esta situación textural como acompañamiento, ya que en realidad estamos en presencia de melodías superpuestas. No obstante ello, el autor nos dice que *“la adición de imitaciones, canónicas o libres, supone un método de acompañamiento de la voz principal” (2004: 106)*. La diferencia con el **tratamiento semi contrapuntístico** o **casi contrapuntístico** residiría en que éstos no se basan en imitaciones o en contrapunto múltiple sino en un libre movimiento de una o más voces pertenecientes al acompañamiento. En el caso del tratamiento **semi contrapuntístico** hay implicaciones motivicas e incluso temáticas. El uso de **contramelodías u ostinatos** podría considerarse un artificio **semi contrapuntístico**, ya que permiten que la armonía se enriquezca a través del movimiento de las voces. En cambio, el tratamiento **casi contrapuntístico** *“es a menudo poco más que una forma de ornamentación, aportando melodía y vitalidad a voces sin importancia armónica” (2004: 105)*.

b) Investigaciones producidas en el ámbito académico de nuestro país orientadas al repertorio académico tradicional.

Refiriéndome ahora al segundo grupo bibliográfico, haré una primer observación: prácticamente todas las investigaciones académicas orientadas a la problemática de la textura musical dentro de nuestro país pertenecen exclusivamente a investigadores pertenecientes a nuestra Facultad de Bellas Artes (UNLP).

El primero de los estudios que analizaré pertenece a Pablo Fessel, se llama *Hacia una caracterización formal del concepto de textura*, y fue escrito en el año 1994. Considerando los aportes que el mismo pudiese tener en relación a la especificidad de nuestro objeto de estudio, se destaca su desacreditación de la clasificación tradicional de la textura realizada por la teoría musical hegemónica; en tanto no se sustenta en principios clasificatorios explícitos, hecho que conlleva el uso de una categorización incompleta que no alcanza a dar cuenta de lo que efectivamente suena. Otro de sus aportes reside en pensar a la textura como un componente específico de la gramática musical, al cual se accede a partir del conocimiento de ciertos rasgos texturales que dan lugar a **Configuraciones Texturales**. Los rasgos texturales que toma en consideración el autor son:

- la presencia o no de planos autónomos en la simultaneidad,
- la presencia o ausencia de homogeneidad entre dichos planos,
- la constitución o no de dichos planos como voces (linealidad),
- la presencia o no de coincidencia acental entre los planos,
- y por último, la divergencia o no entre los puntos de ataque de los sonidos pertenecientes a cada uno de los planos.

La conceptualización hecha por Fessel sobre las **Configuraciones Texturales** presenta grandes aciertos, en tanto refleja la formación de unidades superiores capaces evidenciar las relaciones que se establecen entre los materiales utilizados en la producción musical.

Por último, considero relevante la distinción que hace el autor al sugerir que, frente a un fragmento musical, se puede identificar una **Configuración Textural Global**, la cual que a su vez contiene en su seno **Configuraciones Texturales Parciales**. Si bien en su esquema conceptual esta distinción excede los fines analíticos que me propongo en este trabajo, su uso será de gran utilidad para poder establecer diferentes niveles de

agregación en el análisis de la textura, permitiendo observar no sólo el tratamiento textural general que resulta de la sumatoria de planos en el dúo de guitarras, sino también lo que sucede en cada una de las guitarras por separado al presentarlas como Configuraciones Texturales Parciales.

Otro de los textos de Pablo Fessel que considero relevante es *Condiciones de linealidad en la música tonal*, publicado en el año 2000. Un primer aspecto que llama la atención es la sustitución del término **plano textural** por el de **estrato textural**. Ahora la textura musical estaría caracterizada principalmente por “*una estructura jerárquica de ámbitos relativamente autónomos de organización musical, denominados estratos texturales*” (2000: 1). Otro nuevo aporte en relación a sus anteriores escritos reside en observar las cualidades de las diferentes Configuraciones Texturales a partir de tres aspectos:

- El primero de ellos sería identificar la **cantidad de estratos texturales**, hecho que en la práctica implica segmentar la simultaneidad musical en elementos relativamente coherentes en sí mismos, como por ejemplo una melodía, una línea de bajo, un arpegio armónico como acompañamiento. Retomando aquella distinción (presentada por el autor en el texto de 1994) entre Configuración textural Global y Configuraciones Texturales Parciales, se advierte que cada uno de estos estratos texturales podría, a su vez, ser sometido a segmentaciones internas (cuando la naturaleza de los materiales que contiene alguno de ellos amerite identificar sub-estratos relativamente autónomos en su interior).
- El segundo aspecto se vincula a la **caracterización de tales estratos**, de acuerdo con nociones como la de línea, ostinato, pedal, etc.
- Por último, el tercero apunta a identificar, para un determinado fragmento musical, el **tipo de relaciones texturalmente relevantes que se establecen entre los estratos**: nivel de coincidencia acentual, nivel de coincidencia de ataques, nivel de homogeneidad tonal, etc.

El artículo *Condiciones de linealidad en la música tonal (2000)* se centra principalmente en las condiciones bajo las cuales se constituye un estrato de carácter lineal, siendo así un tema perteneciente al segundo de los aspectos anteriormente mencionados: la caracterización de los estratos texturales. Aunque el autor se centra en

ejemplos pertenecientes únicamente a la música académica o culta, creemos que sus postulados son aplicables sin duda a la música popular. Desde su óptica, los factores que hacen que un conjunto de materiales sonoros se constituya como una línea (o melodía) son:

- la proximidad interválica ,
- la proximidad de ataques,
- la variabilidad formal ,
- y la convergencia direccional.

En relación a la **proximidad interválica**, el autor afirma que una menor separación registral en el ordenamiento sucesivo de los elementos contribuiría a la conformación de una línea melódica. Y en aquellos casos en que esta última no se caracteriza por poseer una proximidad interválica entre sus elementos (como podría ser el caso de una melodía con características de arpeggio), nos advierte de la necesaria separación registral que debe mantenerse entre la línea melódica y el acompañamiento.

La **proximidad de ataques** se vincula a la necesaria cohesión temporal entre elementos sucesivos. Fessel afirma que en aquellos casos en que contamos con notas de larga duración, será conveniente que haya entre las mismas una mayor *proximidad interválica*.

La **variabilidad formal** es la cualidad a partir de la cual una melodía se estaría diferenciando de un ostinato o un pedal. Si bien este principio sugiere la existencia de un mínimo nivel de movimiento melódico, el autor nos advierte que en algunos casos puede ser problemático, en tanto nada impide que una melodía esté conformada por un único sonido que se prolonga en el tiempo sin cambios de altura.

La **convergencia direccional** inaugura una nueva consideración para la constitución de líneas melódicas, ya que este principio se centra no en la relación que un conjunto de sonidos mantienen en lo sucesivo sino en lo simultáneo. Así, la pregunta es si sonidos simultáneos pueden constituir una sola línea melódica. Para el autor esto es posible y el resultado obtenido no es la presencia de varias líneas paralelas sino el aumento de la densidad o el “grosor” en una única melodía, hecho que no modifica su calidad textural (sigue siendo un estrato con características de línea melódica) sino su calidad tímbrica. Por otra parte, se destaca que para obtener una melodía “engrosada” es necesario que el paralelismo sea relativamente constante, provocando así sucesiones de sonidos direccionalmente convergentes; y que exista una coincidencia estricta de

ataques (ya que la independencia rítmica es un factor que promueve la disociación textural, lo que se traduce en una independencia lineal). Por último, para Fessel, una línea melódica puede tener a lo largo del devenir musical una **densidad variable**: puede estar conformada por dos sonidos, luego por tres, etc.

Una vez planteadas las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución de un estrato de carácter lineal, es posible deducir aquellos aspectos que permiten disociar una línea melódica de otros estratos componentes de la textura global:

- la **independencia rítmica**,
- la **separación registral**,
- la **divergencia direccional**,
- la **disimilitud tímbrica**,
- y las **diferencias de intensidad**.

En las conclusiones, Fessel afirma que la identificación de una línea melódica al interior de un fragmento musical siempre parte de tomar en consideración a la totalidad de los elementos que conforman la estructura textural global. Nunca se constituye de un modo independiente. Este pensamiento jerarquiza la necesaria interdependencia existente entre las partes y el todo a la hora de identificar aquellos estratos texturales con características de linealidad. Por último, el autor advierte que no siempre es posible identificar con precisión si un estrato textural es lineal o no, ya que en algunos casos la incidencia de los factores anteriormente explicitados sobre las condiciones de linealidad se presenta con tal grado de ambigüedad que impiden llevar adelante su clasificación.

Continuando el recorrido de estudios que cronológicamente fueron apareciendo sobre la textura musical, debe mencionarse el trabajo de otro investigador perteneciente a nuestra Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata, Alejandro Martínez. El mismo fue publicado en el año 2001 y se llama *Un enfoque jerárquico de la Textura Musical*. Considero que su principal aporte consiste en afirmar que la teoría musical no cuenta aún con un teoría textural que sea abarcativa y aceptada al interior del campo de la investigación en música. En tanto “espacio desoído”, Martínez afirma que las referencias a la textura musical suelen abordarse oblicuamente desde otros campos de la teoría musical, tales como el contrapunto, la armonía y el ritmo. En ese contexto, el autor proclama el urgente desarrollo de conocimientos orientados a un abordaje específico de la textura.

Por otra parte, destaco en el trabajo de Martínez el hecho de llevar los postulados teóricos de Pablo Fessel a una dimensión práctica, a través del análisis de fragmentos musicales pertenecientes al repertorio musical académico.

Otro de los trabajos que aborda la problemática de la textura es el libro *Apuntes sobre Apreciación Musical*, publicado en el 2006 y perteneciente a los autores Daniel Belinche y María Elena Larregle (ambos investigadores de la Facultad de Bellas Artes, UNLP). Esta obra ha provocado un salto cualitativo en la producción de conocimiento vinculado no sólo a la textura sino también a un conjunto de contenidos orientados a la comprensión de la semántica musical. Y, si bien *Apuntes...* merecería ser objeto de un análisis pormenorizado, dada la multiplicidad de temas que aborda, aquí sólo mencionaré uno de sus más valiosos aportes: el haber definido a la **apreciación musical** como un saber orientado no sólo a la percepción y construcción de significados sobre la música (abordando sus atributos y sintaxis) sino también sobre el contexto socio-histórico-cultural en que ésta se produce. Este enfoque retoma muchas de las ideas de Luis Rubio, reconocido docente e investigador también de la Facultad de Bellas Artes, quien ha tenido una fuerte influencia en los autores. En palabras Rubio, *“la apreciación musical intenta desmitificar a la obra de arte consumada e insuperable, desentrañando de su estructura y su contexto histórico los materiales, las herramientas y las condiciones que la hicieron posible y necesaria”*. (Belinche y Larregle, 2006: 11).

Al encarar el estudio de la textura, Belinche y Larregle legitiman los avances teóricos producidos por Pablo Fessel años antes. No obstante ello, amplían las consideraciones sobre la misma. Por un lado, son los pioneros en pensar a la textura como un “espacio ficcional” que es producto de la observación de lo que acontece en la simultaneidad: *“La textura es un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna en la superficie musical”* (2006: 56). Por otro lado, justifican explícitamente la importancia que tiene el saber en torno a la textura para ejercer el trabajo de músico profesional: *“El conocimiento de la textura provee al músico profesional (...) herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas”* (2006: 56).

Cuando Belinche y Larregle se introducen en la definición específica del concepto de textura, afirman que ésta alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles

teniendo en cuenta las propiedades de los planos texturales y sus relaciones puestas en simultaneidad. Como dije antes, los pilares procedimentales que plantean Belinche y Larregle para el conocimiento de los rasgos texturales de un determinado fragmento musical están tomados del texto de Fessel, *Condiciones de linealidad en la música tonal*. De ahí que se buscará identificar la cantidad de estratos texturales, realizar una caracterización de los mismos e identificar la existencia de relaciones texturalmente relevantes entre ellos.

Por último, quiero mencionar el aporte que Belinche y Larregle hacen a la problemática del estudio de la textura al incorporar la **percepción humana** como un elemento clave para su identificación y significación. En este sentido, los autores sugieren que en la superposición de estratos o planos en la simultaneidad, un primer tipo de ordenamiento jerárquico llevado a cabo por la percepción humana es el establecimiento de una **figura** y un **fondo**. Los autores afirman que la frontera entre ambos no es tan nítida en la percepción como en la teoría musical. Inclusive dejan entrever que la identificación de una figura, en tanto tal, no es un hecho que se desprenda de las cualidades intrínsecas del fragmento musical que se pueda estar escuchando. Por el contrario, es el oyente quien agrupa, sintetiza y distribuye los diferentes estratos al interior de aquella dicotomía. Es el horizonte de significaciones quien otorga a la figura una mayor pregnancia momentánea.

c) Estudios que reflexionan sobre la textura en la práctica de la música popular.

Dentro del tercer grupo bibliográfico, mencionaré en primer lugar el libro del argentino Alfredo Alchourrón, *Composición y Arreglos de Música Popular*, publicado en 1991. Si bien éste no se refiere de manera explícita al término textura, considero que a lo largo del trabajo se desarrollan varios puntos íntimamente vinculados a la misma.

Al abordar aspectos vinculados a la composición de obras originales o de arreglos, Alchourrón sugiere clasificar los materiales sonoros puestos en juego dentro de **tres grandes funciones o roles**:

- la **ejecución de la melodía principal**,
- la **ejecución de un contracanto (o contramelodía)**,
- y la **ejecución de un fondo armónico** (también denominado “background”).

Cuando el material sonoro posea características de linealidad (sea éste bajo la función de melodía principal o de contracanto) podrá tocarse a una sola voz o a varias voces conformando un “bloque”. En este último caso,

“todas las partes se mueven con los mismos valores que la voz principal y proceden casi siempre por movimiento directo. Las disonancias pueden no resolver o resolver en cualquier voz. En general, este procedimiento requiere un acompañamiento rítmico-armónico” (2006: 51).

Puede observarse que la formación de “bloques” que menciona el autor ya había sido mencionada en este trabajo, aunque bajo otra denominación, cuando se citó a Pablo Fessel, quien hablaba de melodía “engrosada”, estableciendo que para su existencia es necesario que el paralelismo sea relativamente constante (provocando sucesiones de sonidos direccionalmente convergentes) y que exista una coincidencia estricta de ataques (ya que la independencia rítmica es un factor que promueve la disociación textural, lo que se traduce en una independencia lineal).

En relación a la presentación de una melodía o contramelodía bajo la modalidad de “bloque”, Alchourrón afirma que podrá implementarse a dos, a tres, a cuatro y a cinco voces. Salvo en el primer caso, en los restantes existe la alternativa de disponer el bloque en **posición cerrada** (generando la menor distancia posible entre las voces), o en diferentes tipos de **posiciones abiertas**. Un tipo de posición abierta se denomina **Drop 2** y consiste en “*bajar una octava la segunda voz (contando de arriba) de una posición cerrada*” (2006: 52). Otro tipo es el **Drop 2 4**, sólo aplicable a bloques de cuatro o cinco voces, que se obtiene bajando una octava las voces segunda y cuarta (contando de arriba). Este último caso es óptimo, según el autor, para armonizar melodías (o contramelodías) no muy activas.

Otro aspecto a destacar de este trabajo es la consideración que se hace del fondo armónico y su relación con la melodía principal:

“Un fondo es, en principio, algo que queda en segundo plano: la melodía principal está en el primero (...) para que se produzca la relación de importancia buscada conviene pensar en el contraste tímbrico, (...) la relación de intensidades (...), la diferenciación rítmica. (...) La voz líder del fondo, generalmente la voz superior, debe ser compuesta vigilando su relación con la melodía principal, como si fuera un contracanto único. Como regla general se evitarán las segundas, séptimas y novenas (suenan un poco ásperas) y las octavas y unísonos (empobrecen)” (2006: 58).

Al referirse a la Orquestación, el autor afirma que “es el procedimiento mediante el cual se decide qué instrumentos han de tocar las diversas partes del arreglo” (2006: 76). Íntimamente vinculadas a la misma se encuentran las nociones de **Tutti**, **Solo y Soli**, de gran utilidad para nosotros en tanto son categorías íntimamente vinculadas a lo textural, ya que implican la formación de configuraciones texturales con características particulares. Tutti (todos en italiano) es la palabra que se usa para decir que toca toda la orquesta. En este caso, el autor plantea que las diferentes secciones instrumentales pueden hacerlo todas juntas de manera homorrítmica, o puede que el tutti se dé al interior de una sección instrumental, generando un contrapunto con otras secciones. El Solo en orquestación implica tanto el protagonismo de un instrumento al presentar una melodía sobre un fondo armónico como la presencia de un único instrumento ejecutando un fragmento musical. Por último, el Soli (plural de Solo en italiano) designa a un grupo de instrumentos tocando juntos (diferentes melodías con igual figuración rítmica) pero independientemente del resto.⁵

Desde un enfoque cercano al de Alchourrón, se encuentra el libro *Arranjo. Método práctico* (2009), perteneciente a Ian Guest, músico húngaro radicado en Brasil desde 1957. Adentrándonos en su análisis, se observa que comparte con el primero la clasificación de los materiales sonoros dentro de tres grandes funciones o roles, aquí llamadas: *melodía*, *contracanto* y *base* (o sección rítmico-armónica). El mayor aporte de Guest en este sentido reside en la distinción que hace entre **dos tipos de contracanto**, uno **activo**, libre; y el otro **pasivo**, con obligaciones de definición armónica. El primero de ellos se define a partir de su independencia rítmica respecto a la melodía principal, y los momentos en que se activa se asocian generalmente a un descanso de esta última, a una necesidad de resaltar algunos de sus ataques, o a una necesidad de resaltar algunos de los ataques provenientes de la base o sección rítmico- armónica. En el caso del contracanto pasivo, es quien permite darle una “linealidad” a la armonía: es una línea

⁵ Cuando en orquestación se habla de un grupo de instrumentos para conformar un Soli, se considera implícitamente que esos instrumentos son melódicos, con lo cual no pueden tocar varias voces en simultáneo (característica esta última exclusiva de los instrumentos melódico-armónicos). Por ello suele hacerse una asociación directa entre cantidad de voces y cantidad de instrumentos. Ahora bien, en el caso de un instrumento como la guitarra, es posible que pueda realizar ella misma una melodía en Soli a dos o tres voces en convivencia con otro plano textural, por ejemplo un bajo pedal (el cual podría ser ejecutado en situación solista por las bordonas y en situación de dúo por la otra guitarra).

melódica que además de funcionar “horizontalmente”, usa notas que fortalecen la sonoridad de los acordes, contribuyendo “verticalmente” en la definición armónico-funcional. Esto se dará, siempre y cuando haya un manejo fluido de la conducción de voces en los enlaces de acordes, ya que éstos son el material bruto de donde extraer el contracanto pasivo. Para Guest, este último suele ponerse en práctica activando una línea melódica en el bajo o mediante líneas provenientes de las voces intermedias (ubicadas entre el bajo y la melodía). Su “pasividad” reside en su baja densidad cronométrica, siendo su duración generalmente coincidente con la del ritmo armónico: una nota por cada acorde.

Otro de los aspectos destacables en *Arranjos* se vincula a los criterios de construcción de una melodía en “bloque” a dos voces (Guest utiliza este término, al igual que Alchourrón). En este sentido, se sugiere encarar la construcción de la segunda voz (más grave) haciendo un previo análisis melódico de la línea original, atendiendo a la relación de cada nota con la armonía de ese momento (nota real o nota ajena) e identificando los “puntos de llegada” en el discurso. Para ello, el autor introduce el uso de dos términos que serán de gran importancia en nuestra investigación: **Puntos Armónicos (PAs) y Puntos de Línea (PLs)**. En los Puntos Armónicos, la decisión sobre qué nota poner en la segunda voz estará orientada a priorizar la dimensión “vertical”, a obtener un mayor grado de definición armónica, aún cuando los intervalos resultantes entre ambas voces no respondan a intervalos consonantes de terceras y sextas. La importancia de esta consideración reside en que relativiza la importancia de la “consonancia interválica” (usualmente vinculada a la utilización estricta de intervalos de sextas y terceras en el tratamiento de melodías a dos voces) dejando entrever que la “consonancia armónica” muchas veces resulta necesaria y justifica la utilización de intervalos disonantes de cuarta, quinta, segunda y séptima. Por otra parte, en los Puntos de Línea se prioriza la dimensión horizontal, intentando organizar las dos voces simultáneas a partir de la consonancia interválica.

Ian Guest afirma que el uso de texturas en bloque puede aplicarse tanto a la melodía principal como a los contracantos: *“Nas texturas em bloco, duas o mais melodias trabalham em conjunto, unidas pela identidade da divisao rítmica (...) O bloco, aplicavel a qualquer melodia harmonizada, pode ser adotado nao só na melodia principal, como também no contracanto”* (2009: 118. Tomo 2).

Un último aporte del autor se vincula a la construcción de bloques de tres o más voces utilizando **técnicas no mecánicas** tales como: **estructura en cuartas, posiciones supercerradas (cluster)** y utilización de **tríadas pertenecientes a la estructura superior**. Se llaman técnicas no mecánicas por oposición a las técnicas mecánicas, que son aquellas donde el bloque se origina a partir del ordenamiento de terceras superpuestas (aunque luego se presente como una posición abierta en Drop 2 o Drop 2 4, términos que también utiliza Guest, al igual que Alchourrón) . La estructura de cuartas surge de la superposición de cuartas justas y tritonos extraídos de la escala seleccionada para el acorde del momento. Se destaca su sonoridad disonante. En las posiciones supercerradas (cluster), la construcción se realiza superponiendo segundas pertenecientes a la escala seleccionada para el acorde del momento sobre cada una de las notas de la melodía. En el caso de las tríadas superpuestas, la construcción se realiza tomando a cada una de las notas de la melodía como parte integrante de una tríada cuyas notas son tensiones disponibles dentro del acorde de ese momento. No necesariamente las tres notas tienen que ser tensiones disponibles. En esa tríada superpuesta puede haber una o dos notas pertenecientes al acorde del momento.

Creo que la recopilación hecha hasta aquí de los estudios sobre la textura musical es un puntapié inicial orientado a la sistematización y circulación de un conjunto de saberes que actualmente se encuentran desperdigados en las múltiples áreas de estudio que comprenden la enseñanza musical (Armonía, Contrapunto, Composición, Arreglos y Orquestación). Al considerar estos avances desde la óptica de mi investigación, pude observar que los mismos no son suficientes para abordar los interrogantes específicos del tema en cuestión. Aún así, dentro de este tercer grupo de estudios que reflexionan sobre la textura en la práctica de la música popular, he encontrado tres textos que ofrecen respuestas satisfactorias en relación al funcionamiento de la textura en la guitarra.

El primero de estos textos (que ya he citado anteriormente al establecer vínculos entre la textura y la enseñanza de la Armonía y el contrapunto) es el perteneciente al brasilero Fanuel Maciel de Lima Junior, *A elaboracao de arranjos de cancoes populares para violao solo* (2003); cuya relevancia reside en que, aún utilizando las categorías tradicionales de Homofonía, Melodía Acompañada y Polifonía para estudiar las posibilidades texturales en la guitarra solista, logra vincularlas a situaciones prácticas de

la ejecución instrumental, obteniendo por un lado resultados sonoros que evidencian la presencia de categorías mutuamente excluyentes; y advirtiendo por otro lado sobre la existencia de especificidades idiomáticas propias del instrumento, las cuales son determinantes en la ejecución de los diferentes tipos de textura.

Al referirse a la aplicación de la **textura homofónica** en la guitarra solista, Lima Junior afirma que se caracteriza por una exploración “más vertical” de los acordes, donde predomina la ejecución de “bloques” de notas. Desde su óptica, la utilización de esta textura es interesante cuando se desea explorar un ritmo armónico más acelerado, enfatizando así la conducción de voces que se desprende de los enlaces de acordes.

Lima Junior afirma que la textura homofónica suele tocarse en la guitarra de dos maneras: en “plaquet” o “arpegiado rápidamente”. La ejecución del acorde en “plaquet” implica hacer sonar con una exacta simultaneidad las diferentes voces que conforman un acorde. La ventaja de este toque es que permite percibir claramente el bloque sonoro que resulta de la superposición de notas, aspecto que el autor denomina “revelación de la entidad acórdica”. Ésta permite, en el caso de los acordes perfectos, percibir su sensación de estabilidad; y en el caso de acordes con disonancias, identificar auditivamente los “batidos” resultantes. En el caso del toque “arpegiado rápidamente”, el autor afirma que permite evitar cierta “dureza” propia del toque “plaquet” ya que su sonoridad se diluye mínimamente en el tiempo.

Para Lima Junior la implementación de la textura homofónica en la guitarra debe valerse de esta doble posibilidad en la forma de tocar los acordes, buscando a partir de la combinación de ambas quebrar la monotonía y la previsibilidad en las expectativas del oyente.

Al referirse a la **Melodía Acompañada**, Lima Junior establece que ésta ofrece una gama más variada de posibilidades de tratamiento del tejido sonoro que la textura homofónica. En primer lugar, en la textura de Melodía Acompañada puede haber hasta tres planos texturales sonando en simultáneo: **el bajo, el acompañamiento y la melodía**. Si bien la situación típica sitúa al primero en el registro grave, al segundo en las voces intermedias y al tercero en la voz superior; existen otras alternativas para el tratamiento de los diversos planos texturales. No obstante ello, se destaca que la distinción hecha por el autor entre el bajo y el acompañamiento como dos planos texturales independientes, es justificada al considerar los grandes desarrollos que ha tenido la textura en la guitarra desde el período clásico (a través de compositores como Fernando Sor, Mateo Carcassi,

Mauro Giuliani, Antonio Cano, Dionisio Aguado) hasta la contemporaneidad (con obras de Francisco Tárrega, Manuel ponce, Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios Mangoré, Leo Brower, entre otros).

Una de las ventajas de la Melodía Acompañada en comparación con la textura homofónica es que la primera permite establecer niveles jerárquicos entre los diversos planos texturales, colocando a la melodía principal en evidencia (independientemente que esté en la voz superior o inferior). Otra de las ventajas de este tipo de textura se vincula a la posibilidad de “rellenar”, mediante el despliegue arpegiado del acompañamiento, aquellos “vacíos rítmicos” producidos por notas largas o silencios en la melodía. Para el autor este recurso es necesario ya que permite mantener el “movimiento rítmico” de la obra musical mediante un sostenimiento del menor valor rítmico utilizado en la estructura melódica (por ejemplo de corcheas), aunque ahora tocado por el acompañamiento. En este punto, se menciona el cuidado que debe tenerse en la selección de las notas del acompañamiento que van a ocupar esos vacíos melódicos, ya que debe evitarse toda interferencia que ponga en riesgo la comprensión de la línea melódica.

En relación al diseño de fórmulas arpegiadas en el acompañamiento, Lima Junior advierte que muchas veces es difícil mantener estructuras fijas ya que las duraciones de las notas de la melodía principal van cambiando a lo largo de la obra y este hecho determina fuertemente el despliegue rítmico de aquel. De todas formas, el autor ve en esta modificación de las fórmulas arpegiadas una ventaja antes que una limitación, ya que permite “renovar el discurso musical” generando una dialéctica entre aquello que se mantiene y aquello que cambia.

Si bien el autor brinda una multiplicidad de ejemplos para comprender el tratamiento de la textura de Melodía con Acompañamiento, sobre el final de su exposición intenta hacer una síntesis de las diferentes formas en que se podrían combinar los planos del bajo, el acompañamiento y la melodía. Sin ser definitivas, sino sugerentes, las menciono a continuación:

- Cuando la melodía tiene una densidad cronométrica relativamente alta (por ejemplo en corcheas), es frecuente presentar el bajo y las voces intermedias bajo la forma de un bloque. La ubicación de este último en el compás podrá depender de cuestiones vinculadas al género musical que se esté interpretando.

- Cuando la melodía tiene una densidad cronométrica relativamente baja (por ejemplo blanca con punto), el acompañamiento podrá tomar un carácter arpegiado manteniendo de esa manera el movimiento rítmico que la melodía sugiere en otro fragmento de la obra.
- Cuando se da un descanso en la melodía como producto de la existencia de notas de larga duración o silencios, el bajo y el acompañamiento deberán activarse con la finalidad de mantener la marcha rítmica de la obra.

Si bien el autor plantea otro conjunto de posibilidades, considera que la utilización de estas tres variantes, combinadas al interior de un mismo arreglo, permiten una variedad textural capaz de renovar el interés del discurso musical. Ello, aún sin considerar que también podrían introducirse momentos en que la textura tome características homofónicas o polifónicas.

Un último aspecto tratado por Lima Junior en relación a la textura de Melodía Acompañada en la guitarra solista se vincula al manejo de ciertas técnicas para que los diferentes planos texturales se oigan como tales. En primer lugar, para que la melodía principal se separe del resto de la textura es necesario que sobresalga a través de **recursos interpretativos** como el manejo de la **dinámica** y la **diferenciación tímbrica**. Una forma de lograr ambas es empleando diferentes formas de ataque en las cuerdas. En segundo lugar, se afirma que existen dos maneras de abordar la conducción de voces en este tipo de tratamiento textural, las cuales dependen del ámbito registral de la melodía. Cuando este no es amplio, podrá llevarse a cabo en los enlaces una conducción de voces al estilo de la armonía tradicional, lo cual implica que las voces mantienen nota común cuando es posible o se mueven por grado conjunto siguiendo el camino más corto. En esta modalidad, la línea del bajo tiene una mayor libertad ya que puede moverse por saltos buscando las fundamentales de los acordes. Por el contrario, en los casos en que la melodía tiene una mayor amplitud de registro, será imposible conducir las voces a la manera de la armonía tradicional. Por ello, el enlace de armonías se realizará utilizando movimientos más abruptos.

Refiriéndose a la **textura polifónica** en la guitarra solista, Lima Junior la define como aquella en la cual se da una superposición de dos o más voces con independencia en sus duraciones y en su direccionalidad. La guitarra, por sus limitaciones físicas,

técnicas y de tesitura, suele trabajar con dos o tres voces superpuestas, no más. Éstas pueden tener una función activa simultáneamente o puede ser que alguna de las ellas asuma una función pasiva en relación a las otras, permitiendo así un diálogo interesante en términos de variedad del tratamiento textural de la polifonía. Por otra parte, se establece una diferencia entre **polifonía real** y **polifonía virtual**, siendo el primer caso aquel donde existen diferentes voces con funciones determinadas; y el segundo caso aquel en que existe una sola voz que, al transitar diferentes registros, permite establecer diferentes planos en término de alturas, generando “virtualmente” varias líneas melódicas horizontales.

Lima Junior establece relaciones entre los tres tipos de textura vistos y las dificultades técnico-instrumentales que cada una de ellos propone. Así, la **textura homofónica** exigirá de la mano izquierda una gran resistencia física, ya que debe moverse de un acorde a otro con gran velocidad y precisión. Al emplear la textura de **melodía acompañada** se presentan las mismas dificultades que en el caso de la homofonía, agregándosele la necesaria habilidad para destacar los distintos planos del tejido sonoro (bajo, acompañamiento y melodía). Por último, en el caso de la **textura polifónica**, exige al guitarrista un “piso técnico” considerable ya que no sólo deberán ejecutarse diferentes partes en simultáneo sino que los sonidos deben sostenerse y distinguirse.

A modo de cierre, el autor sugiere **considerar el tratamiento de la textura como un aspecto de suma relevancia en la técnica compositiva**. Y en este sentido, valora el necesario dinamismo que la misma debe tener para que el discurso musical se renueve.

Otro de los autores que ha abordado el problema de la textura en la guitarra solista es Juan Pablo Piscitelli, investigador también perteneciente a nuestra Facultad de Bellas Artes. Sus trabajos en torno a la textura musical han permitido no sólo trasladar la problemática al campo de la música popular, sino también “traducir” los avances teóricos de autores anteriormente citados al idioma específico de la guitarra, con las particularidades que ello implica. En este último sentido, los resultados obtenidos en sus estudios, junto con los aportes realizados por Fanuel Maciel de Lima Junior, han permitido que mi investigación cuente con antecedentes en relación al desarrollo de diferentes configuraciones texturales en la guitarra.

Analizaré aquí el trabajo de Piscitelli denominado *El componente textural en las composiciones para guitarra de Juan Falú* (2010). En primer lugar, creo que el mismo opera como un estudio de caso en el cual se aplican las conceptualizaciones realizadas por Pablo Fessel en relación a la Textura y su análisis. Su interés se centra en las composiciones para guitarra de Juan Falú y sus interrogantes se orientan a poder identificar, en diferentes fragmentos de sus obras, **la cantidad de estratos o planos texturales, la caracterización de cada uno de ellos y sus posibles relaciones**. A su vez, se pregunta qué vínculo podría existir entre el uso de diferentes configuraciones texturales y las danzas folclóricas argentinas Gato, Zamba y Chacarera, interpretadas por Falú.

Para Piscitelli, los factores que contribuyen a la asociación o disociación de sonidos dentro de un mismo plano o estrato textural son:

- el grado de correspondencia de registro,
- el grado de homogeneidad tímbrica,
- el nivel de semejanza de intensidad,
- y el grado de dependencia rítmica.

Así, el autor se propone definir diferentes configuraciones texturales, estableciendo para ello un diálogo entre las consideraciones teóricas generales en torno a la textura y las particularidades idiomáticas de la guitarra.

Para Piscitelli, en las obras de Juan Falú hay una exploración de las diferentes configuraciones texturales que la guitarra posibilita. Antes de explicitar detalladamente cada una de las categorías, enumeraré las definiciones generales que Piscitelli establece al respecto:

*“Al hablar de **arpeggios** en guitarra, se hace referencia a una tipología textural en la cual los sonidos son articulados básicamente de manera sucesiva (no simultánea) en las diferentes cuerdas. Cada sonido pulsado “permanece” vibrando hasta que vuelve a pulsarse esa misma cuerda o se establece algún tipo de interrupción como puede ser el cambio de posición en la mano izquierda” (2010: 121).*

*“El término **acordes**, será empleado para hacer referencia de manera general a una tipología textural en la cual tres o más sonidos son ejecutados 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”. (2010: 124)*

Como podrá verse, Piscitelli llama “acordes” a aquello que Lima Junior denomina “toque en Plaquet”.

Las diferentes configuraciones texturales identificadas por el autor en la obra de Juan Falú son:

- Arpegios sin distinción jerárquica de estratos texturales.
- Arpegios con distinción jerárquica de estratos texturales.
- Acordes + bajo disociado.
- Melodía + acordes.
- Melodía + acordes + bajo disociado,
- Melodía + bajo. Sin diferencia jerárquica,
- Melodía + bajo. Con diferencia jerárquica
- Melodía engrosada (voces paralelas) + bajo

Desde mi óptica, el valor del trabajo de Piscitelli radica en haber contrastado empíricamente los desarrollos teóricos existentes hasta el momento, logrando evidenciar las limitaciones de todo intento taxonómico orientado al establecimiento de tipologías texturales universales, a-históricas, cerradas y mutuamente excluyentes, y más aún, habiendo podido construir una propuesta categórica válida para pensar la implementación de diferentes configuraciones texturales en la guitarra.

Por último, hablaré del libro perteneciente a Oreste V. Chlopecki, *Arreglos Vocales. Técnicas y procedimientos*, publicado en el año 2010. El mismo, también se enmarca dentro de las investigaciones originadas dentro de nuestra Facultad de Bellas Artes (UNLP). La razón de haber incluido el estudio de Chlopecki en esta investigación se vincula con que su abordaje de la textura vocal se presenta como un antecedente único y con grandes posibilidades de trasladarse prácticamente sin modificaciones al conjunto instrumental de dúo de guitarras. El mayor aporte de Chlopecki reside en afirmar, por un lado, que al interior de cualquier configuración textural vocal hay, cuanto mucho, **tres estratos texturales con funciones excluyentes** (la melodía, la contramelodía y el acompañamiento); y por otro, que una de las tareas del arreglador debe ligarse al manejo fluido de las diferentes técnicas a través de las cuales “renovar” el tratamiento textural en aquellos estratos. La necesaria renovación es justificada de la siguiente manera:

“La forma más extendida del cancionero popular es aquella que alterna estrofas y estribillos (...) en caso de que escribamos sólo la música de una estrofa y un estribillo, la estrofa se escuchara ¡cuatro veces exactamente igual! Es excesivo pretender la atención incondicional del oyente (aun la del intérprete...) ante una situación semejante. Es aquí donde una cierta claridad acerca de las posibilidades texturales nos puede servir de guía para ordenar el crecimiento del arreglo a lo largo de todo el arco de la canción” (2010: 163).

Chlopecki ofrece un repertorio de técnicas para presentar bajo diferentes modalidades texturales a los estratos que cumplen las funciones de melodía, contramelodía y acompañamiento. Al referirse a esas técnicas, asegura que deben usarse *“para permitirnos construir los canales por los que nos sea posible expresarnos adecuadamente”* (2010: 9). Y en relación al vínculo que el artista debe mantener con cualquier técnica en general, afirma que esta última *“no garantiza un resultado pronto y óptimo en términos artísticos, pero sí (y no es poco) en su sentido estructural”* (2010: 9). Por ello es importante que su intervención se dé para transformar una idea previa en materia sensible, contemplando inclusive que durante el proceso esa idea pueda modificarse como resultado de la interacción con la técnica.

Dicho esto, expongo a continuación algunos procedimientos texturales sugeridos por Chlopecki para presentar los estratos en sus diferentes funciones melódica, contramelódica y de acompañamiento. Sin pretender representar “todas las posibilidades”, el autor enumera aquellas que fueron ampliamente usadas por arregladores y compositores.

En primer lugar, un **estrato textural con función de melodía** puede presentarse en los arreglos vocales bajo las siguientes modalidades:

- Como **línea monódica** (melodía simple)
- A **dos voces homorrítmicas**, en movimiento paralelo. Idea de bloque o engrosamiento melódico.
- A dos voces homorrítmicas, siendo la segunda voz un pedal que define la armonía.
- A dos voces homorrítmicas, siendo la segunda voz una melodía que transita sólo por las notas de los acordes.
- A **tres voces como coral homorrítmico**. La melodía va a la voz superior y las otras dos voces completan la armonía. La tercera voz

funcionará como bajo armónico si no hay otro plano de acompañamiento y funcionará como voz interior si el bajo armónico está a cargo de otro plano textural. Las normas de conducción de voces en este caso son las de la armonía tradicional: se mantienen las notas comunes en los enlaces cuando sea posible, sino habrá movimiento cercano por grado conjunto. En los bajos, el movimiento será libre.

- A **tres voces homorrítmicas en bloque**, armonizando con los sonidos de la tríada o de la téttrada.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías donde las notas de la melodía son consideradas fundamental, tercera o quinta de un acorde tríada perteneciente a la diatonía.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías por cuartas diatónicas.
- A **cuatro voces como coral homorrítmico**, con bajo en las fundamentales.
- A cuatro voces como coral homorrítmico, con bajo en inversiones.
- A **cuatro voces homorrítmicas en bloque**, armonizando con los sonidos de la tríada (duplicando uno de ello) o de la téttrada.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías donde las notas de la melodía son consideradas fundamental, tercera, quinta o séptima de un acorde téttrada perteneciente a la diatonía.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando clusters a partir de la superposición de segundas diatónicas.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías por cuartas diatónicas.

En segundo lugar, un **estrato textural con función de acompañamiento**, puede presentarse bajo las siguientes características:

- **Acompañamiento que enfatiza los aspectos rítmicos del género musical al que la obra pertenece.** En esta modalidad, el acompañamiento no sólo lleva adelante la progresión armónica sino que también define el género musical de la obra, al recurrir a sus características rítmicas más sobresalientes.

- **Acompañamiento arpegiado.** Además de presentar la armonía, establece una pulsación rítmica constante a través de la utilización de arpeggios. *“Al utilizar esta modalidad de acompañamiento, es conveniente prestar atención a la conducción de las voces (resolución de sensibles, sonidos comunes, retardos, etc.) y al diseño melódico virtual resultante en la voz superior”* (2010: 61-62).
- **Acompañamiento tipo ostinato.** Se realiza a través de la repetición de una figura rítmico-melódica. Ésta puede sufrir modificaciones en las alturas como producto del cambio de acordes.
- **Acompañamiento que prioriza acentuaciones.** En esta modalidad, se destaca la presencia de acentuaciones (generalmente producidas con acordes forte y staccato) que articulan tanto en los tiempos o como en los contratiempos.
- **Acompañamiento mediante una única línea en el bajo.** En este caso, la línea debe tener otra rítmica diferente a la de la melodía, ya que sino podría confundirse con la voz más grave de una textura coral homorrítmica, pasando así a ser parte del estrato textural melódico.
- **Acompañamiento de ataques complementarios.** Su característica reside en que se activa en los momentos en que no hay un ataque en la melodía. Su utilización permite mantener la marcha rítmica de la obra, al mantenerse constantemente la división o subdivisión del pulso en alguno de los estratos. Al activarse en los descansos melódicos, sus diseños no suelen tener el carácter motivico del acompañamiento arpegiado (ello, dado que las melodías generalmente están compuestas por diferentes valores rítmicos).
Este acompañamiento, en algunos casos, toma ciertas características “contramelódicas”.
- **Acompañamiento mediante un pedal.**

Por último, los estratos texturales cuya función es operar como **contramelodías**, suelen presentarse bajo las siguientes modalidades:

- Como línea monódica (contramelodía simple)
- A dos voces homorrítmicas, paralelas o no.

Todos los procedimientos que sugiere el autor (y que hemos mencionado arriba) para abordar los arreglos vocales a dos, tres y cuatro voces podrían ser experimentados en el conjunto instrumental de dúo de guitarras, dadas las posibilidades de este último para ejecutar de manera simultánea las tres funciones características de los estratos texturales: melodía, contramelodía y acompañamiento.

Desde mi óptica, las problemáticas planteadas por los autores relevados ponen en evidencia la importancia que tiene en la formación de estudiantes en música popular el estudio de la textura musical. Como intenté demostrar, su abordaje como un parámetro autónomo ha sido fuertemente desoído por las instituciones académicas de formación musical, que, como contrapartida, han jerarquizado el desarrollo de otras áreas de estudio como la Armonía y el Contrapunto.

El enfoque que propongo aquí en relación al estudio de la textura (en tanto herramienta compositiva) tiene implicancias directas en la manera de concebir los parámetros de la Armonía y el Contrapunto. La Armonía no es una propiedad exclusivamente vertical de la música. En la práctica, puede ser analizada tanto verticalmente, cuando se está en presencia de una textura homofónica; como horizontalmente, cuando la textura es polifónica o de melodía con acompañamiento. En el caso del Contrapunto, éste no sólo se da cuando estamos en presencia de dos o más melodías superpuestas. También se puede hablar de música contrapuntística cuando superponemos dos planos, como por ejemplo una melodía y un acompañamiento armónico. De ahí que la enseñanza de la música popular, en el siglo XXI, debe entender al material sonoro como uno sólo, analizándolo simultáneamente en sus dimensiones verticales y horizontales.

En el “armado” de un marco teórico sobre la textura musical he tomado autores pertenecientes a diferentes períodos históricos y contextos sociales. Así, ordeno esa vastedad de conceptualizaciones sugiriendo:

- La utilización práctica del término **configuración textural** y el conocimiento de sus rasgos a partir de la **cantidad de planos o estratos texturales** que la conforman, **la caracterización** de cada uno de ellos y la **identificación de relaciones** texturalmente relevantes.

- la identificación de los **roles texturales de acompañamiento, contracanto , melodía principal** y sus diferentes formas de presentación;
- el uso de la noción de **bloque o engrosamiento**,
- la identificación de estratos texturales de **carácter lineal** a partir de su independencia rítmica, separación registral, divergencia direccional, disimilitud tímbrica y diferencias de intensidad;
- la utilización de las ideas de **figura y fondo**;
- el uso de las nociones de **tutti, solo y soli**;
- los tipos de **contracanto activo y pasivo**;
- el manejo de las **técnicas mecánicas y no mecánicas** para el armado de bloques;
- las sugerencias sobre cómo aplicar en la guitarra las texturas homofónica, melodía acompañada y polifonía, y su interdependencia con recursos interpretativos.
- la idea de que el **compositor o arreglador** debe manejar fluidamente las diferentes técnicas a través de las cuales **“renovar” el tratamiento textural** de los estratos que llevan adelante los roles de melodía, contracanto y acompañamiento.

Por último, quisiera enfatizar que la utilización práctica que proponemos aquí de estas nociones tiene un sesgo exploratorio, pudiendo ser redefinida en posteriores investigaciones a partir de las sugerencias y necesidades que pudiesen identificarse como consecuencia de su interacción con la comunidad educativa que desde hace unos años viene problematizando aspectos vinculados a la enseñanza de la música popular en el ámbito académico.

Hipotesis de trabajo

Si bien la ejecución en simultáneo de una línea melódica con características monódicas y un conjunto de acordes encargados del acompañamiento armónico (en tanto configuración textural predominante en el conjunto instrumental de dúo de guitarras al interpretar una obra) permite la renovación de ambos estratos (durante el transcurso de una obra) interviniendo en los parámetros de las alturas (a través de variaciones melódicas o rearmonizaciones), las duraciones (a través de variaciones rítmicas en la melodía y el acompañamiento), el timbre, la dinámica y las articulaciones; lo que quisiera proponer es una exploración en torno a otras alternativas texturales, argumentando que son ellas una herramienta compositiva profundamente útil para renovar el discurso musical mediante la ampliación no sólo de la cantidad de estratos texturales, sino también de las características y relaciones entre ellos.

De un modo sintético, sostengo que el tratamiento de la textura en el conjunto instrumental de dúo de guitarras podrá darse (dentro de una misma obra) por dos vías: renovando los diseños texturales en estratos que siguen funcionalmente ligados a la presentación de la **melodía** y el **acompañamiento** (realizando en un fragmento de la obra, por ejemplo, una melodía monofónica y un acompañamiento rasgueado; y en otro, una melodía a 3 voces en bloque y un acompañamiento con características de ostinato); o incorporando un tercer tipo de estrato textural, cuya función reside en la elaboración de **contracantos melódicos**. El objetivo al manipular los materiales sonoros en vistas a un enriquecimiento de la textura, no es el logro de una sofisticación “per se” en la convivencia simultánea de los estratos (generalmente asociada al diseño de tramas “polifónicas complejas”); sino, por el contrario, **el desarrollo de diferentes configuraciones texturales a lo largo de una obra musical**, permitiendo así la “reubicación espacial” de los diferentes estratos.

Desde mi parecer, las especificidades idiomáticas pertenecientes a los diferentes géneros musicales populares argentinos no son un condicionante para la experimentación de las diferentes configuraciones texturales que se identificarán durante la investigación. En todo caso, considero que la predominancia que pudiera haber de unas u otras en los diferentes géneros (y sus diversas corrientes estilísticas) responde al establecimiento de ciertas convenciones que en algún momento previo fueron producto de la invención humana. De esta manera, nada impediría el uso de ciertas texturas con escaso o nulo

desarrollo al interior de un determinado género musical, si se considera que la renovación de los códigos que “rigen” su funcionamiento son el resultado de una puja constante entre propuestas estéticas tendientes tanto a la conservación como a la innovación. Por otra parte, las mayores determinaciones que los géneros han tenido en el conjunto instrumental de dúo de guitarras se vinculan principalmente al manejo de **patrones rítmicos de acompañamiento, fraseos melódicos** característicos, **disposiciones de acordes, gestos articulatorios**; los cuales problematizan aspectos sin duda muy relevantes aunque cualitativamente diferentes a la toma de decisiones en lo que atañe a la cantidad de estratos texturales que suenan en simultáneo, sus características funcionales y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. En este sentido, creo que una parte del potencial desarrollo de diferentes configuraciones texturales a lo largo de una obra musical depende de la puesta en práctica de una cierta “imaginación textural” consistente en idear posibles convivencias entre estratos texturales para diferentes fragmentos musicales, realizando luego la “prueba sonora” que permita tomarlas o dejarlas según se ajusten o no a la sonoridad deseada.

El tratamiento de la textura en composiciones musicales propias.

En este apartado analizaré fragmentos de cinco obras musicales que he compuesto para dúo de guitarras⁶. Si bien, como dije en el apartado llamado “el artista-investigador”, la palabra no puede dar cuenta de la totalidad de los fenómenos que intervienen y participan del acto creativo (como tampoco de los sentidos que despierta al entrar en diálogo con quienes la interpretan), buscaré aquí reflexionar (a partir del marco teórico relevado) sobre algunos de los resultados sonoros obtenidos en relación al tratamiento de la textura. Para ello, identificaré las diferentes configuraciones texturales que se han desarrollado en las obras a partir de la experimentación compositiva, intentando delimitar la cantidad de estratos o planos texturales que conviven en la simultaneidad, la caracterización de cada uno de ellos y sus posibles relaciones.

En las “figuras” que aparecerán a continuación se podrá observar la presencia de siglas. El significado de éstas se vincula con las conceptualizaciones realizadas por Pablo Fessel, aunque aquí se encuentran levemente reinterpretadas con el propósito de servir al análisis textural en la formación instrumental de dúo de guitarras. Así, “**CTP1**” significa **Configuración Textural Parcial de la Guitarra 1**, y su utilización se orienta a poder describir la cantidad y características de los estratos texturales que la misma ejecuta. En el caso de “**CTP2**”, el significado es el mismo pero se vincula a la **Guitarra 2**. Es importante aquí aclarar que la denominación de las guitarras utilizando los números 1 y 2 no da cuenta de ningún tipo de jerarquización entre ambas, es decir, no hay una guitarra “líder”. Las “**Observaciones de la CTG**” (**Configuración Textural Global**) describen ciertas relaciones texturales resultantes de la ejecución simultánea de ambas guitarras (tales como engrosamientos melódicos, contramelódicos o de acompañamiento; o la convivencias de diferentes tipos de acompañamientos). La utilización de esta última como variable de análisis se vincula con la finalidad de resaltar aquellas situaciones texturales que más se diferencian de la configuración textural predominante que atribuye a una guitarra la melodía y a la otra el acompañamiento.

⁶ Adjunto a este trabajo escrito un CD que contiene 17 tracks de audio, con la finalidad de que puedan escucharse los fragmentos seleccionados de las obras. Estas últimas fueron grabadas por el Dúo Beilinson Gascón (Federico Beilinson en el canal izquierdo y Juan Gascón en el canal derecho); estando las mismas incluidas en el álbum “Diálogo”, el cual ha sido editado en el año 2014 a través del sello Cuchá de la ciudad de La Plata.

Las figuras son acompañadas por sus audios correspondientes (tracks). Ello responde a un posicionamiento epistemológico: al analizar la música popular no se puede prescindir de “lo que suena”. La partitura será un recurso complementario para aproximarnos a un fenómeno que primeramente y ante todo, debemos escucharlo. En este sentido, recomiendo escuchar los audios en un equipo que reproduzca fielmente el paneo estereofónico que se ha logrado, ya que este hecho (creo) es determinante en la percepción de la “espacialidad” sonora; o a través del uso de auriculares.⁷

Al caracterizar los estratos o planos texturales me interesará en primer término poder determinar qué **funciones o roles** están representando al interior de un fragmento musical: **melodía, contramelodía (o contracanto melódico) o acompañamiento**. En segundo lugar, intentaré obtener una clasificación más específica que permita progresivamente conocer los rasgos identitarios de una determinada melodía, contramelodía o acompañamiento. Dicho esto, mencionaré a continuación las categorías y subcategorías construidas para llevar a cabo el análisis. Creo que su utilidad práctica es muy valiosa en tanto permite identificar y distinguir fenómenos de estudio en un espacio fuertemente desoído por las investigaciones musicales. Una aclaración que hago aquí es que la caracterización de un estrato o plano textural no siempre da cuenta de las funciones o roles que cumple íntegramente una de las guitarras. El motivo es que muchas veces ésta ejecuta en simultáneo dos o más estratos texturales, cumpliendo de esa manera varias funciones o roles.

1. Formas de presentación del acompañamiento:

- Acompañamiento rasgueado
- Acompañamiento de bajo
- Acompañamiento de bajo pedal
- Acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía)
- Acompañamiento de arpeggio y bajo

⁷ Para otras investigaciones futuras mantengo el interrogante sobre el nivel de incidencia de las mezclas estereofónicas en la percepción de los planos o estratos texturales de una obra. A priori, sostengo que la manipulación de esta variable es una herramienta compositiva sumamente importante y determinante en relación al resultado sonoro y sus cualidades texturales.

- Acompañamiento de ostinato
- Acompañamiento de ostinato y bajo
- Acompañamiento en plaquet
- Acompañamiento en plaquet (con bajo dissociado)
- Acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)
- Acompañamiento en plaquet (sin bajo)

2. Formas de presentación de la melodía:

- Melodía simple
- Melodía simple (en el registro grave)
- Melodía simple (armónicos)
- Melodía a dos voces homorrítmicas
- Melodía a dos voces homorrítmicas (en registro grave)
- Melodía a tres voces homorrítmicas
- Melodía a cuatro voces homorrítmicas

3. Formas de presentación de la contramelodía:

- Contramelodía simple
- Contramelodía simple (en registro grave)
- Contramelodía a dos voces homorrítmicas
- Contramelodía a dos voces homorrítmicas (en registro grave)

Track 1/ Figura 1. Fragmento de "Sianfán" (Gascón).

CTP1

Melodía simple (en registro medio/agudo) + melodía simple (en registro grave).

G 1

♩ = 90

Observaciones en la CTG.

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques.)

G 2

pizz.

CTP2

Melodía simple.

Melodía simple (en registro medio/agudo) + melodía simple (en registro medio/grave).

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía).

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques.)

Melodía simple.

En el **Track1/ Figura 1**, la guitarra 1 ejecuta una textura polifónica ya que hay una superposición de dos voces con independencia en sus duraciones y en su direccionalidad. La particularidad de este caso estaría dada por el hecho de que la actividad de ambas no se desarrolla de manera simultánea sino sucesiva, habiendo una imbricación al momento del ingreso y egreso de cada una de ellas. Al compartir el mismo diseño motivico, y teniendo en cuenta la separación registral entre ambas, la conducta resultante podría

describirse como una relación de “pregunta-respuesta”, pudiéndose escuchar inclusive la presencia de una única melodía simple⁸ que va cambiando de registro y que por momentos se presenta a dos voces aunque con una divergencia en los puntos de ataque (esto último estaría fundamentando que no estamos en presencia de una melodía engrosada o en “bloque” homorrítmico).

La Guitarra 2 responde a la categoría de material melódico. Entiendo que la misma posee una convergencia direccional y una sincronía de ataques con la melodía ejecutada por la Guitarra 1. Por ello, su función es producir conjuntamente con esta última un **engrosamiento melódico o “bloque” a dos voces**, comportamiento que en la Figura 1 se observa en la descripción que aparece entre los pentagramas de ambas guitarra y que se denomina “Observaciones en la Configuración Textural General”.

Como se sabe, para conformar un engrosamiento melódico o “bloque” podría no ser suficiente con la obtención de una convergencia direccional y sincronía de ataques entre las dos líneas melódicas. También podría ser necesario que las mismas den cuenta de una identidad armónico funcional. Así, deberían definir armónicamente produciendo **consonancias interválicas y/o armónicas**. En este sentido (y como se ve en la figura 1) el primer grupo de tres corcheas de la guitarra 2 forma un intervalo de tercera (décima + octava en realidad) con la melodía de la Guitarra 1. El segundo grupo de tres corcheas un intervalo de sexta. Hasta aquí la definición armónica se alcanza mediante la utilización de intervalos consonantes de terceras y sextas. En cambio, ya en el tercer grupo de tres corcheas ejecutado por la Guitarra 2, la definición armónica se obtiene a través de la formación de intervalos de cuarta (oncena en realidad). En este caso, el intervalo disonante se justifica por su alto grado de definición armónica (la cuarta se forma entre la quinta y la fundamental del acorde de Do menor). Luego, en el cuarto grupo de tres corcheas de la Guitarra 2 se vuelve a obtener la definición armónica a partir de una consonancia interválica de tercera.

Por último, y remitiéndome a **lo interpretativo**, afirmo que la decisión de ejecutar la Guitarra 2 bajo la forma “pizzicato” estuvo orientada a la búsqueda de una **“disimilitud tímbrica”** que permitiera identificarla como un estrato textural separado, a pesar de su contribución en la formación de un “bloque” a dos voces .

⁸ La noción de “melodía simple” se vincula a su carácter monódico. Su opuesto será “a voces”.

Track 2 / Figura 2. Fragmento de "Sianfán" (Gascón).

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

G 1 CTP1 *mf* 9

G 2 CTP2 *mp*

Observaciones en la CTG.

Contramelodía a 2 voces homorrítmicas. Contramelodía simple.

ar. 19

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

12

Contramelodía simple y a 2 voces homorrítmicas. Contramelodía simple. Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple.

14

Acompañamiento en plaquet (sin bajo).

f *mf*

CTP1 Contramelodía a 2 voces homorrítmicas. Contramelodía simple.

G 1

mp

Observaciones en la CTG.

G 2

ar. 19

CTP2 Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento de bajo. Contramelodía simple. Melodía simple + acompañamiento de bajo.

18

Melodía a 2 voces + acompañamiento de bajo engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Contramelodía a 2 voces homorrítmicas (en registro grave).

20

f

ar. 19

f

Melodía simple.

Al analizar el **Track 2 / Figura 2**, destaco la presencia de una **intercambiabilidad de funciones o roles** entre ambas guitarras. A partir de ciertos autores estudiados (Alchourrón, Ian Guest, Chlopecki, Lima Junior) que clasifican a los estratos texturales en tres funciones o roles excluyentes (la ejecución de la melodía, la contramelodía o el acompañamiento), busqué poner en práctica la premisa del necesario dinamismo en su tratamiento, justificado en la necesidad de “renovar” la escucha. Del compás 9 al 14 (siguiendo la numeración de la partitura) es la Guitarra 1 quien lleva la melodía junto con un acompañamiento de bajos. La opción por un acompañamiento organizado a partir de una línea de bajo que ejecuta notas de larga duración se debió a que el comportamiento melódico hacía posible mantener “la marcha” de la obra, dada su alta densidad cronométrica; y a que su comportamiento por saltos, recorriendo las notas del acorde de manera arpegiada, permitía el logro de un alto grado de definición armónica y funcional. En simultáneo con ello, la Guitarra 2 intercala las funciones de contramelodía (entre los compases 9 y 13, y combinando el uso de línea simple y a dos voces), engrosamiento melódico (en la segunda mitad del compás 13) y acompañamiento (de bajos en la segunda parte del compás 13 y en plaquet en el compás 14, apoyando las acentuaciones melódicas de la Guitarra 1).

Luego, entre los compases 15 y 21, el material melódico anteriormente presentado pasa a la Guitarra 2 con una pequeña modificación en las alturas sobre el final de la frase (ello puede verse al comparar la melodía que ejecuta la Guitarra 1 en el compás 14 con la que ejecuta la guitarra 2 en el compás 20). Aquí la intercambiabilidad de funciones o roles se da sobre un mismo material temático (hecho que no siempre es así), buscando el efecto de que al escucharse por segunda vez lo ya acontecido haya una renovación como producto de modificaciones en el cambio de la fuente sonora y de cuestiones interpretativas vinculadas al tratamiento del timbre, la articulación y la intensidad. Otro de los factores que contribuiría a que la percepción de la segunda vuelta del tema suene levemente distinta es que la guitarra 1 no ejecuta textualmente los mismos materiales contramelódicos y de acompañamiento ejecutados por la Guitarra 2 en la primera vuelta. Ejemplos de ello son el engrosamiento melódico del compás 18 (el cual se justifica sólo por sincronía de ataques ya que hay divergencia direccional) y la contramelodía a dos voces octavadas del compás 20.

En relación a las características del material contramelódico de este fragmento, podría afirmarse que no responde a la situación típica de activarse cuando la melodía descansa. Por el contrario, se produce mayoritariamente en la simultaneidad.

Remitiéndome al momento en que lo compuse, diré que luego de probar diferentes alternativas, escogí aquellas que contrastaban radicalmente con la melodía en términos de direccionalidad, densidad cronométrica, articulación, intensidad y sincronía de ataques. En este sentido (y siguiendo las formulaciones teóricas de Fessel), si la intención era lograr una configuración textural compuesta de estratos texturales lineales y autónomos, el desafío consistió en poder materializar musicalmente los conceptos de **ausencia de homogeneidad, ausencia de coincidencia acentual, y divergencia entre los puntos de ataque** de los sonidos pertenecientes a cada uno de los planos.

Track 3 / Figura 3. Fragmento de "Sianfán" (Gascón).

CTP1 Melodía simple + acompañamiento de ostinato y bajo.

G 1 *mp*

Observaciones en la CTG. Melodía a 3 voces (por sincronía de ataques) + acompañamiento de ostinato engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

G 2 *mp*

CTP2 Melodía a 2 voces homorritmicas (en registro medio/grave) + acompañamiento de ostinato (en registro agudo)


Melodía simple + acompañamiento de ostinato y bajo.

26


Melodía a 2 voces (por contiguidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques) + acompañamiento de ostinato y bajo engrosado (por contiguidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple + acompañamiento de ostinato y bajo.

CTP1
 28 **Contramelodía simple + acompañamiento de ostinato y bajo.**


G 1 *mp* 


Observaciones en la CTG. ⑥

G 2 

CTP2


30 **Contramelodía simple + acompañamiento de ostinato y bajo.**




mf 

Melodía simple y a 2 voces homorrítmicas. Melodía a 4 voces homorrítmicas.

32 **Contramelodía simple + acompañamiento de ostinato y bajo.**





Melodía simple y a 2 voces homorrítmicas. Melodía a 4 voces homorrítmicas.

Contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Observaciones en la CTG.

Melodía a 4 voces homorrítmicas.

Melodía simple (armónicos) y a 3 voces + acompañamiento de bajo.

rall.

36

Melodía a 2 voces (armónicos) y a 6 voces + acompañamiento de bajo engrosado (por contiguidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple (armónicos) y a 3 voces + acompañamiento de bajo.

La sección de la obra musical perteneciente al **Track 3 / Figura 3** podría subdividirse en tres partes contrastantes desde un punto de vista motivico-temático: la primera del compas 22 al 27, la segunda del 28 al 35 y la tercera del 36 al 39. A su vez, en los pasajes de una parte a otra, las configuraciones texturales (tanto globales como parciales en cada una de las guitarras) van mutando. La intercambiabilidad de funciones o

roles entre ambas guitarras se da aquí de manera distinta a como se vio anteriormente en el track 2 /figura 2. Si bien del compás 22 al 27 hay un engrosamiento melódico (a tres voces del compás 22 al 25 y a dos voces del 26 al 28) como resultado de la ejecución conjunta de ambas guitarras, es la Guitarra 1 quien lleva la voz principal, por una cuestión meramente registral. Cuando se produce el cambio de función en el compás 30, la Guitarra 1 pasa a ejecutar el acompañamiento y la contramelodía; y la Guitarra 2 ejecuta ella sola la melodía, utilizando diferentes densidades: desde melodía simple hasta la conformación de bloques de cuatro voces homorrítmicas. En este último caso, busqué explorar lo que propone Ian Guest en relación al uso de técnicas “no mecánicas”, utilizando para ello una apertura de “**Drop 2**” **sobre la estructura de cuartas** (compases 31, 33, 34 y 35).

Como se ve en la Figura 3, cuando la guitarra 2 deja de tocar en el compás 28 queda la Guitarra 1 con un motivo que he caracterizado como contramelodía. El mismo podría ser concebido como melodía, pero la intención en el análisis es destacar que opera como un fondo sobre el que intervendrá la melodía que ejecuta la Guitarra 2 a partir del compás 30.

Otro aspecto para remarcar en este fragmento es la utilización de acompañamientos utilizando **ostinatos**. Una parte de los mismos se presenta de forma engrosada como producto de la acción conjunta de ambas guitarras: en los compases 22 a 25 se logra a través de la convergencia direccional y la sincronía de ataques; y en los compases 26 y 27 a través de las dos anteriores más el uso de la contigüidad registral. Luego, del compás 28 al 32, el ostinato se presenta únicamente en la Guitarra 1.

En la tercer parte del fragmento analizado (compases 36 a 39), emerge una configuración textural profundamente contrastante con lo que venía sonando. Por un lado aparece la sonoridad de **posiciones supercerradas (clusters)** como resultado de la acción conjunta de ambas guitarras (en los acordes que se forman en el primer pulso de los compases 36, 37 y 38), generando así un engrosamiento melódico de 6 voces; el cual a su vez es seguido por otra sonoridad más contrastante aún: los armónicos ejecutados por ambas guitarras, los cuales forman entre sí formando un intervalo disonante de segunda mayor. Todos los materiales aparecen engrosados, incluso el acompañamiento de bajo. Aquí, la búsqueda de **sincronía de ataques** y de **similitud tímbrica** en tanto

recursos orientados a la formación de un engrosamiento de los estratos texturales, se hace evidente.

Track 4 / Figura 4. Fragmento de "Sianfán" (Gascón).

CTP1
46

G 1

Observaciones en la CTG.

G 2

mp

CTP2

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

50

f

Acompañamiento de ostinato y bajo.

1 Contramelodía simple.

54

mp

f

Melodía simple (en el registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Melodía simple.

CTP1

58

G 1

f

Observaciones en la CTG.

G 2

CTP2

Contraelodía simple (en el registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Melodía simple.

61

Contraelodía simple (en el registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Melodía simple.

64

rall.

Contraelodía simple (en el registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Lo distintivo del **Track 4 / Figura 4** es que la melodía siempre es simple (monódica). El recurso utilizado para desarrollar la textura es, en cuanto a lo melódico, no sólo su pasaje de una guitarra a la otra sino también el cambio abrupto en el registro. Del compás 46 al 53 es la Guitarra 1 quién ejecuta la melodía simple. Así, el acompañamiento queda en manos de la Guitarra 2, siendo su principal característica la de presentarse como un ostinato de cuatro compases de duración que se repite dos veces. Del compás 54 al 57 la melodía simple pasa a la Guitarra 2, que a través de un cambio de registro (situado en los graves de la guitarra) mantiene la rítmica y la direccionalidad de la melodía anteriormente ejecutada por la guitarra 1, aunque modificando las alturas (notas). En ambos casos la frase melódica es anacrúsica, tiene una duración de dos compases y se repite dos veces. Por otra parte, se destaca que la Guitarra 2 no abandona el acompañamiento de ostinato para ejecutar la melodía, hecho que permite a la guitarra 1 liberarse de la necesidad de sostener “la marcha” pudiendo así ejecutar una contramelodía.

A partir del compás 58 el gesto melódico de la Guitarra 2 sufre modificaciones en sus alturas (aunque no en sus duraciones), pasando ahora a conformar una frase de cuatro compases de duración, internamente organizada en dos compases de “pregunta” y dos de “respuesta”. Ésta podría reinterpretarse como una contramelodía, dado que la Guitarra 1 inicia nuevamente la ejecución de una melodía que, por presentarse en el registro agudo y poseer una alta densidad cromométrica, toma características de “**figura**” ante la percepción⁹. En esta última se destaca la utilización de diferentes agrupamientos rítmicos que provocan cierta sensación de **desplazamiento o “corrimiento del pulso”**. Ejemplo de ello son el uso de cuatrillos (en los compases 59,63 y 64) y de frases melódicas organizadas sobre una duración de 5 semicorcheas (compases 61 y 62). Sobre el final del fragmento (en el compás 65), una de las irregularidades propuesta en la pulsación de la melodía se transforma en un “latir regular”: el tutti rítmico de ambas

⁹ El recurso de que un material melódico se resignifique como contramelódico al ingresar una nueva melodía ha sido muy utilizado en la música popular de carácter instrumental. Su uso suele asociarse a la intención de que la presentación de la nueva idea temática no genere un contraste profundo con lo que viene sonando. Más bien, es un desarrollo.

guitarras enfatizando los dosillos y cuatrillos (figuras irregulares en pie ternario) promueve una percepción de 4 pulsos en el compás.

Track 5 / Figura 5. Fragmento de "Sianfán" (Gascón).

77 CTP1 Contramelodía a 2 voces homorrítmicas (en registro grave).

G 1

Observaciones en la CTG.

G 2

CTP2 Melodía simple.

79

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple y a 2 voces.

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

ff

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento de ostinato.

ff

83

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple y a 2 voces homorrítmicas.

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

fff

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento de ostinato.

fff

CTP1

87

G 1

G 2

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento de ostinato.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple y a 2 voces homorrítmicas.

Observaciones en la CTG.

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

CTP2

91

Melodía simple.

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

p subito

mp

mf

Acompañamiento en plaquet.

Melodía simple.

Acompañamiento en plaquet.

Melodía simple.

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento de ostinato.

f

ff

mf

ff

rall.

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple.

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

Melodía simple y a 2 voces homorrítmicas.

Los primeros dos compases del **Track 5 / Figura 5** han tenido como disparador las concepciones hechas por Schoenberg en *Fundamentos de la Composición Musical* (1965) en relación a la **identidad de un acompañamiento**. Como mencioné anteriormente, el autor tiene una mirada amplia sobre este último, incluyendo dentro suyo a planos o estratos texturales como las contramelodías, las líneas melódicas del bajo y los ostinatos. Así, acompañamiento es todo aquello que no es, en determinado fragmento musical, el “tema” o lo que es lo mismo, la melodía principal. Por otra parte se afirma que no debe ser una “mera adición”, sino que debe ser tan “fundacional como sea posible”, organizándose (al igual que la melodía) en torno a la utilización de motivos. En este sentido, es la Guitarra 1 quien desarrolla en los compases 77 y 78 una contramelodía con características de “riff”, la cual creemos que plantea un **motivo de acompañamiento** fuertemente identificable. El mismo aparecerá en diferentes lugares de la obra (como por ejemplo en el compás 20 y 21 de la Figura 2) tomando diversos rumbos. En este caso, deriva, a partir del compás 79, en una ejecución de la melodía en el registro grave (buscando un engrosamiento, ya que la melodía también es ejecutada por la Guitarra 2) junto a un acompañamiento de ostinato en simultáneo.

A partir del compás 79 se implementa el recurso de la **intercambiabilidad de funciones o roles** entre ambas guitarras en períodos de tiempo muy cortos. Hasta el compás 90 la melodía pasa de una guitarra a la otra cada dos compases, y por ende lo mismo sucede con el acompañamiento. Del compás 91 al 98 el pasaje se da cada un compás, profundizándose la intensidad del diálogo entre ambas guitarras. El uso de la **intercambiabilidad de funciones o roles** tuvo como objetivo generar un cierto movimiento en la “espacialidad” musical a partir del cambio fluido de las fuentes sonoras que interpretan los diferentes estratos texturales. Como consecuencia de ello también hay un enriquecimiento tímbrico a partir de las diferencias interpretativas entre los ejecutantes y las particularidades acústicas de sus respectivos instrumentos.

Como podrá verse en la Figura 5, las observaciones en la “**Configuración Textural Global**” entre los compases 79 y 90 indican la presencia de un engrosamiento melódico a tres voces. La particularidad del mismo es que se obtiene ejecutando simultáneamente la melodía en tres octavas distintas. Este recurso, si bien no es mencionado en la bibliografía relevada que trabaja la temática, es de gran eficiencia si la intención es otorgarle una mayor presencia al plano melódico. Frente a su carencia de

“definición armónica”, en tanto no contiene los sonidos de la tríada o tétrada, creo que la misma podría ser concebida como “error de orquestación” en la medida que no se considere su uso positivo en tanto decisión estética orientada a la búsqueda explícita de esa sonoridad. De hecho, dicho pasaje no fue compuesto a partir de una armonía subyacente sino, más bien, desde las sensaciones de tensión y distensión que el movimiento melódico sugiere. En consonancia con ello, se ha incorporado un acompañamiento de ostinato que carece de movimiento y cuya función principal es sostener la “marcha rítmica”.

Para finalizar la obra (compases 98 a 100), se buscó un contraste textural abrupto con lo que venía sonando: desaparece el acompañamiento, jerarquizándose el engrosamiento melódico producido ambas guitarras. Dicho contraste también se profundiza por la detención del tempo, a partir del uso de un calderón y luego un rallentando.

Track 6 / Figura 6. Fragmento de “No la Reprimas” (Gascón).

♩ = 130

CTP1

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo.

G 1
⑥ en RE

mf

Observaciones en la CTG

G 2
⑥ en RE

CTP2

5

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo.

9

Contramelodía a 2 voces homorrítmicas.

p

mf

13

Contramelodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía a 5 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía a 3 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo.

El Track 6/ Figura 6 presenta como características principales la presencia de un acompañamiento que se sostiene únicamente mediante la utilización de un pedal en el bajo, y la construcción de “bloques” a dos y tres voces para presentar la melodía y la contramelodía.

Del compás 1 al 8 es la Guitarra 1 quien plantea una textura solista de melodía con acompañamiento. Aquí, la melodía se presenta a dos voces en el registro medio-grave, con una predominancia de intervalos de tercera, justificándose su modificación en los “puntos de llegada” donde no se obtiene la definición armónica esperada. Un ejemplo de ello es el intervalo de cuarta en el compás 4, implementado con el propósito de lograr una sonoridad de Re menor. Como se ha visto en el marco teórico, el procedimiento de modificación de los intervalos ha sido desarrollado por Ian Guest al hablar de **Puntos Armónicos (PAs) y Puntos de Línea (PLs)**. Al construir una melodía en “bloque” a dos o más voces, el autor sugiere encarar la construcción de las voces inferiores haciendo un previo análisis melódico de la línea original, atendiendo a la relación de cada nota con la armonía de ese momento (nota real o nota ajena) e identificando los “puntos de llegada” en el discurso. En los **Puntos Armónicos**, la decisión sobre qué notas poner en las voces inferiores estará orientada a priorizar la dimensión “vertical”, a obtener un mayor grado de definición armónica, aún cuando los intervalos resultantes no respondan a intervalos consonantes de terceras y sextas. Por otra parte, en los Puntos de Línea se prioriza la dimensión horizontal, intentando organizar las voces simultáneas a partir de la consonancia interválica.

El acompañamiento que realiza la Guitarra 1 del compás 1 a 8 se resuelve con un bajo pedal en el sonido más grave de la guitarra, cuando se afina su sexta cuerda en Re. Por ser esta obra una chacarera, se ha implementado una rítmica característica del género: ejecución del segundo y tercer tiempo de compás.

A partir del compás 9 ingresa la Guitarra 2 ejecutando la melodía anteriormente ejecutada por la Guitarra 1, aunque en un registro más agudo (una octava arriba). Dicha ejecución se da en simultáneo con el bajo pedal (también ejecutado anteriormente por la Guitarra 1). Además del cambio de registro en la melodía, se da una modificación en su “grosor”: ahora el “bloque” se realiza a tres voces. Para su armado he recurrido preferentemente a la “técnica mecánica” planteada por Ian Guest, la cual consiste en superponer terceras en posición cerrada. En los momentos en que opté por otras

interválicas, como se dijo antes, fue con el propósito de obtener un mayor grado de definición armónica. Un ejemplo de ello se da en el compás 12.

En relación a la contramelodía que ejecuta la Guitarra 1 a partir del compás 9, puedo afirmar que he buscado facilitar su percepción mediante la disimilitud de ataques y la separación registral respecto de la melodía principal. Así, la primera queda ubicada en el registro medio entre la melodía principal (ubicada en el registro agudo) y el bajo. Vale aclarar que en la formación de dúo de guitarras se carece “a priori” de la posibilidad de identificar claramente dos planos simultáneos que operan en un mismo registro, dada la similitud tímbrica que caracteriza al formato. Este hecho sugiere dos grandes vías de solución: por un lado, la ejecución de los planos en diferentes registros; por el otro, cuando esta no se da, la adquisición de una madurez interpretativa por parte de los ejecutantes para separar desde el toque (interviniendo en la articulación, la intensidad, etc) aquellos planos que carecen de separación registral.

Sobre el final del fragmento, en los compases 15 y 16, ambas guitarras se unen en un engrosamiento melódico a 5 voces, el cual se logra a partir de la sincronía de ataques y la convergencia direccional.

Track 7 / Figura 7. Fragmento de "No la Reprimas" (Gascón).

17 CTP1 **Melodía simple (en registro medio - grave) + acompañamiento de bajo.**

G 1
⑥ en RE

G 2
⑥ en RE

Observaciones en la CTG

CTP2 *p*

Contramelodía simple.

21 **Melodía simple (en registro medio - grave) + acompañamiento de bajo.**

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple (en registro medio - grave).

Contramelodía simple y a 2 voces homorrítmicas.

25 **Melodía a 2 y 3 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo.**

Melodía a 4 y 5 voces (por sincronía de ataques).

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

29 **Melodía simple y a 3 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo.**

Melodía a 3 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía).

Melodía a 5 voces (por sincronía de ataques) + acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía)

Contramelodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

El **Track 7 / Figura 7** presenta algunas modificaciones texturales en relación a lo descrito en el Track 6/ Figura 6. Si bien la guitarra que ejecuta la melodía sigue haciéndolo en simultáneo con un acompañamiento de bajo, ahora la primera se presenta, entre el compás 17 y el 23, como melodía simple. En relación al acompañamiento de bajo, si bien se inicia como un pedal, luego abandona aquella estaticidad generando movimientos melódicos (primero por saltos de octava, entre los compases 25 y 28; luego por movimientos cercanos de segunda y tercera, entre los compases 29 y 32).

Por otra parte, destaco que el plano contramelódico que ejecuta la Guitarra 2 ya no se ubica registralmente entre la melodía y los bajos. Ahora queda ubicado en el registro más agudo y fluctuando su densidad entre una sola voz (del compás 17 al 20) y a dos voces (del compás 24 al 31). Esta situación registral requiere de los ejecutantes un manejo interpretativo de las dinámicas y la articulación en pos de que aquella contramelodía no sea percibida como figura por sobre el plano melódico.

El único momento en que la Guitarra 2 no ejecuta contramelodías se da del compás 21 al 23, donde asume el rol de engrosar la melodía principal respetando para ello la sincronía de ataques y la convergencia direccional. En este sentido, en tanto segunda voz, se sobrentiende su “obligado” cambio de registro, ubicándose por debajo de la melodía principal.

Al igual que en el fragmento analizado anteriormente, en los últimos dos compases se produce un engrosamiento melódico a 5 voces, aunque aquí se da únicamente por sincronía de ataques (y no por convergencia direccional).

Track 8 / Figura 8. Fragmento de "No la Reprimas" (Gascón).

113 CTP1

Contramelodía simple.

G 1 en RE *pp*

Observaciones en la CTG

G 2 en RE *p* CTP2

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (con bajo disociado)

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía)

Melodía a 2 voces (por sincronía de ataques y convergencia direccional) + acompañamiento de bajo engrosado (por sincronía de ataques).

Melodía a 4 voces (por sincronía de ataques) + acompañamiento de bajo engrosado (por sincronía de ataques).

Melodía simple y a 2 voces heterorrítmicas + acompañamiento de bajo.

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía)

CTP1 Acompañamiento rasgueado (con dos alturas).

121

G 1 D⁷ Gm C⁷ F[#]m

⑥ en RE

mf rasgueo

Observaciones en la CTG

G 2

⑥ en RE

ff

CTP2 Melodía simple y a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple.

125

ff

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía)

Melodía a 2 voces (por contiguidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía a 4 voces (por sincronía de ataques) + acompañamiento de bajo engrosado (por sincronía de ataques).

Melodía simple.

Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía)

El **Track 8 / Figura 8** se inicia, del compás 113 al 116, con una relación entre los estratos texturales que ya ha sido descrita en los dos fragmentos anteriores, sólo que aquí aparecen las características de cada uno de ellos de manera “mezclada”: la contramelodía es ejecutada por la Guitarra 1 con un sonido “staccato”, y se ubica registralmente entre la melodía y el acompañamiento de bajo. En este caso, se presenta a una sola voz recorriendo únicamente los sonidos de la armonía del momento (Eb7 – Dm – A7 – Dm).

Del compás 117 al 120 se exhibe una configuración textural nueva: ambas guitarras generan conjuntamente **un engrosamiento del plano melódico y del acompañamiento de bajo**, utilizando para ello la sincronía de ataques y la convergencia direccional (esta última, únicamente en el plano melódico). Como el punto de llegada en la melodía (compás 120) es ejecutado por cada una de las guitarras a dos voces, el efecto sonoro resultante es un aumento en la densidad (engrosamiento a 4 voces), el cual implementé con el propósito de resaltar el carácter suspensivo, disonante y moduladorio del mismo: la resolución de la frase melódica recae en el acorde de Dbm7, aún cuando el contexto funcional inmediato es el de D menor.

En el compás 121 se introduce un **acompañamiento de tipo “rasgueado”**. Al comienzo de este trabajo habíamos hablado sobre el carácter predominante que tenía en el conjunto instrumental de dúo de guitarras aquella configuración textural que asigna a una guitarra el acompañamiento rasgueado y a la otra la ejecución de la melodía. En ese momento hablamos de la necesidad de abrir juego a otras posibilidades generando así un desarrollo de la textura que permitiera la renovación de los planos. Aquí, debemos mencionar que esta configuración textural posee grandes ventajas cuando lo que se busca es un aumento considerable en la intensidad o volumen. El propósito de su uso en este fragmento se vincula a tal objetivo.

Por último, a partir del compás 125 se abandona el plano del acompañamiento y ambas guitarras pasan a ejecutar un engrosamiento melódico a dos voces valiéndose para ello de la convergencia direccional y la sincronía de ataques. En el último compás (128), y como ya se ha mencionado en los finales de los restantes fragmentos de la obra “No la reprimas”, el cierre de la frase melódica conlleva un aumento de la densidad, pasando ahora a un engrosamiento melódico a cuatro voces y a un engrosamiento del bajo a dos voces.

Track 9 / Figura 9. Fragmento de "A los Lunes" (Gascón).

Melodía simple.

17 CTP1

G 1

f

Observaciones en la CTG

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

G 2

CTP2

mf

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado).

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Contamelodía simple + acompañamiento de bajo.

22

mp

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

f

Melodía simple.

CTP1 Melodía simple.

26 *f*

Observaciones en la CTG

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

IX

CTP2 Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado). Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado).

Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado).

30 *mp*

f

Melodía simple.

Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet.

32

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía simple.

El **Track 9 /Figura 9** tiene la particularidad de que el plano melódico siempre se presenta como una línea simple. A su vez, cuando este es interpretado por cualquiera de las dos guitarras lo hace de manera exclusiva, es decir que la guitarra que lleva la melodía no ejecuta ningún otro plano en la simultaneidad. Esta decisión la tomé teniendo en cuenta que la obra “A los lunes” es un Choro de tempo ágil donde el material melódico, al operar principalmente en la subdivisión (semicorcheas), presenta serias dificultades técnico motrices para ser tocado.

Las herramientas compositivas vinculadas al tratamiento de la textura que he puesto en juego para renovar la escucha son la **intercambiabilidad de roles o funciones** entre ambas guitarras y el desarrollo de un acompañamiento que por momentos busca generar engrosamientos con la melodía a partir de la sincronía de ataques y la convergencia direccional. En relación a la intercambiabilidad de roles, se observa que las guitarras “se pasan” la melodía cada cuatro compases. El material melódico en cuestión posee la característica de que presenta una primer frase de ocho compases, del compás 18 al 25, la cual luego es repetida pero con leves variaciones, del compás 26 al 33. Algo que enriquece la presentación del material melódico, por fuera de la intercambiabilidad de roles, es el cambio de octava que propone la Guitarra 1 al ejecutar los primeros cuatro compases de la segunda vuelta de la melodía (del compás 26 al 29).

Por fuera del material melódico, en primer lugar, destaco la presencia de contramelodías en el registro medio (en el compás 25 de la Guitarra 1) y contracantos en el registro grave, los cuales comúnmente se denominan “Baixarias” o “Bordoneos” (en el compás 21 de la guitarra 2). Como se ha visto al estudiar la bibliografía, estos se activan principalmente en el momento del descanso melódico (indistintamente de si es un silencio o una nota larga). Por otra parte, y como se indica en las “observaciones de la configuración textural global”, se destaca la presencia de un acompañamiento que en algunos pasajes busca engrosar a la melodía. Ello puede verse en los compases 20, 21, 22, 32 y 33.

Un último aspecto vinculado al acompañamiento tiene que ver con su separación registral respecto de la melodía. Cuando esta última se desenvuelve en el registro agudo (algo que sucede en la primera, segunda u cuarta semifrase), la identificación de los planos se torna viable porque el acompañamiento se desenvuelve en el registro medio

del instrumento. Esta situación es bastante convencional en el formato instrumental de dúo de guitarras. Ahora bien, obsérvese que en los cuatro compases de la tercer semifrase de la melodía (compases 26 a 29), el acompañamiento que realiza la Guitarra 2 “libera” la zona de registro medio en que aquella se desenvuelve. Con la finalidad de no confundir la percepción, el acompañamiento opera por debajo de la melodía, con la línea del bajo; y por encima de ella, con el cuerpo del acorde. A su vez, vale justificar aquí el por qué de un acompañamiento en plaquet (y no, por ejemplo, de arpegio): al situarse éste por encima de la melodía en términos de registro, se buscó “anular” su movimiento, de manera que no tornase confusa la presentación del material melódico.

Track 10 / Figura 10. Fragmento de "A los Lunes" (Gascón).

CTP1

50

G 1

mp

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

Observaciones en la CTG

f

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

G 2

CTP2

f

mp

Melodía simple.

Melodía simple.

55

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

59

Melodía simple.

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

63

Melodía simple.

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

f

Detailed description of the musical score: The score is for guitar, divided into two systems of staves (G1 and G2). The first system (measures 50-54) features a melody in G1 and an accompaniment in G2. The melody is marked 'mp' and 'f', while the accompaniment is marked 'f' and 'mp'. The second system (measures 55-58) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 59-62) shows the melody and accompaniment with a 'Contramelodía simple + acompañamiento de bajo' section. The fourth system (measures 63-66) features a melody and accompaniment with a 'Melodía a 2 voces' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with performance instructions and dynamics.

El **Track 10 / Figura 10** presenta continuidades y rupturas en relación al material analizado en el Track 9 /Figura 9. Aquello que permanece es la existencia de una melodía simple, la cual comienza siendo interpretada por la Guitarra 2 (del compás 50 al 54) y luego se traslada a la Guitarra 1 (del compás 55 al 66).

El elemento nuevo que se introduce es la presencia de un ostinato en el acompañamiento, el cual va sufriendo pequeñas modificaciones en las alturas. Este tipo de acompañamiento había sido explicitado por Oreste Chlopecki, quien al definirlo nos advertía que el ostinato (en tanto figura rítmico-melódica que se repite) podía sufrir modificaciones en las alturas como producto del cambio de acordes. En este caso, las modificaciones en las alturas responden a una sonoridad típica de la conducción de voces en la Armonía Tradicional: el mantenimiento de las notas comunes en los enlaces o la búsqueda del menor movimiento posible no se aplica solamente al cuerpo del acorde sino también a la línea del bajo.

En relación al vínculo registral entre los planos o estratos texturales, en este fragmento la melodía queda “rodeada” por un ostinato que se desenvuelve en un registro más agudo que ella y por una línea de bajo que se desarrolla en un registro más grave.

En el compás 62 podrá observarse la presencia de un nuevo elemento textural: la Guitarra 2 desarrolla una contramelodía que se inicia en un descanso melódico pero luego continúa su desarrollo en simultáneo con la actividad melódica. Para que aquella situación de simultaneidad permita la identificación de los diferentes planos, busqué generar un movimiento contrario entre el plano melódico y contramelódico, generando a su vez un “cruce de registros” que permitiese al primero salir a la superficie como “figura”.

Por último, en los últimos cuatro compases (del 63 al 66), se produce un engrosamiento melódico a dos voces entre ambas guitarras, el cual comienza a intervalos paralelos de tercera + octava (compás 63 y primeras tres semicorcheas del compás 64) para luego pasar a intervalos paralelos de sexta + octava (desde la cuarta semicorchea del compás 64 hasta el compás 66). En este pasaje, el acompañamiento se reduce a una línea de bajo operando mayoritariamente sobre el pulso.

Track 11 / Figura 11. Fragmento de "A los Lunes" (Gascón)

99 CTP1

Melodía simple

Acompañamiento de ostinato y bajo.

G 1

G 2

Observaciones en la CTG

Melodía a 3 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

104

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

Melodía simple.

108

Acompañamiento de ostinato y bajo.

Melodía simple.

112

Acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía).

Melodía a 3 voces homorrítmicas.

Acompañamiento de ostinato y bajo.

CTP1

114

G 1

f

Observaciones en la CTG

G 2

ff

CTP2

Melodía simple (en el registro grave)

Acompañamiento de ostinato y bajo.

118

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía simple (en el registro grave)

Melodía simple + acompañamiento de arpeggio y bajo

122

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía) con bajo disociado.

Melodía simple

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)

126

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques) + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía) engrosado (por sincronía de ataques)

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)

El **Track 11 / Figura 11** presenta una distribución funcional de los estratos texturales que hasta este fragmento no se había dado: si bien la Guitarra 1 sufre ciertas modificaciones en las funciones o roles que va ocupando (aunque nunca abandone el rol de acompañamiento), se destaca que la Guitarra 2 permanece inalterable en su función melódica. En el caso de esta última, la renovación de los materiales no se da a través de la intercambiabilidad de roles o funciones sino a través de una variación en las modalidades en que las funciones melódica se presentan. Por ejemplo, la melodía de la Guitarra 2 comienza siendo a dos voces octavadas (del compás 99 al 106), transformándose primeramente en una melodía simple (del compás 107 al 111). Luego se presenta como un bloque a tres voces homorrítmicas por estructura de cuartas diatónicas, algo que Guest llamaría “técnicas no mecánicas” para el armado de bloques (del compás 112 al 114), volviendo por último a la situación de melodía simple.

La estructura formal de la melodía para este fragmento responde al formato clásico de un antecedente de dieciséis compases y un consecuente con la misma duración. El final del antecedente es abierto, siendo su carácter inconcluso “amplificado” a través de una marcación rítmica en tutti junto a un cambio de métrica (compases 112 a 114). El inicio del consecuente sitúa a la melodía (ejecutada por la Guitarra 2) una octava más debajo de lo que sonó en el antecedente. Luego, a partir del compás 121, ésta vuelve a su registro inicial.

En la Guitarra 1, puede observarse la presencia de dos acompañamientos de ostinato diferentes. El primero de ellos va del compás 100 al 111 y el segundo va del compás 114 al 120. La principal diferencia entre ellos es que si bien ambos sufren modificaciones en las alturas como consecuencia del cambio armónico, el segundo de ellos mantiene inalterable su borde superior, el cual “pivotea” sobre las notas Si y Mi. Esta situación genera sin duda una sonoridad diferente, caracterizada por el planteo de una “temporalidad alternativa”, en tanto las relaciones de tensión y distensión se resuelven de otra manera.

Por último, se destaca que el engrosamiento melódico promovido por la Guitarra 1 a partir del compás 121 (y hasta el final) se apoya en primer lugar, en un intervalo de octava descendente (compases 121, 123, 124, 128 y 129); y en segundo lugar, en un intervalo de tercera descendente (compases 122, 125 y 126).

Track 12 / Figura 12. Fragmento de "Tema sobre clara" (Gascón)

$\text{♩} = 85$ CTP1

Melodía simple.

G 1 *mf*

Observaciones en la CTG

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

G 2 *mf*

CTP2

Melodía simple.

5

Melodía simple.

Melodía a 2 voces (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía simple.

9

Contramelodía simple (en registro grave).

Melodía simple.

13

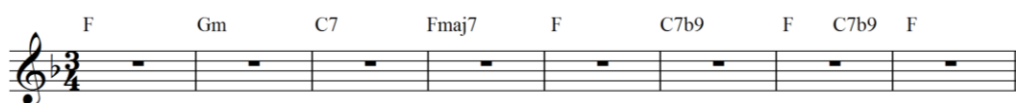
Contramelodía simple (en registro grave).

Melodía simple.

El **Track 12 / Figura 12** introduce la sonoridad de una melodía a dos voces octavadas carente de acompañamiento (compases 1 a 8). Sin duda, el resultado sonoro es llamativo y no podría sostenerse a lo largo de toda una obra, a menos que estéticamente se esté apostando a una sonoridad donde parecería “faltar algo”: la base. Por ello, en este caso, la he utilizado como introducción de la obra, con la intención de que funcione como el punto cero de una textura que gradualmente irá adquiriendo diferentes tratamientos polifónicos. Por otra parte, si bien puede pensarse que dicho fragmento carece de definición armónico funcional, la idea original del mismo fue plantear una relación entre tensión y distensión a partir del manejo contrastante de otro parámetro: el de las articulaciones.

A partir del compás 9 (y hasta el final del fragmento) se introduce una superposición de dos voces con independencia en sus duraciones y en su direccionalidad; hecho que habitualmente se asocia a la noción de textura polifónica. Como se ha visto en el cuerpo de la fundamentación de este trabajo, la polifonía es mucho más que la superposición de dos o más líneas melódicas. Retomando las afirmaciones de Lima Junior, e intentando desandar el mar de confusiones que este tema suele provocar en los estudiantes de música, afirmo que la polifonía puede hallarse al pensar tanto “armónicamente” como “contrapuntísticamente”. Ésta no sólo se da cuando estamos en presencia de dos o más melodías superpuestas: también se puede hablar de música contrapuntística al superponer otro tipo de planos, como por ejemplo una melodía y un acompañamiento armónico.

Salvando estas confusiones terminológicas, lo que no niego aquí es que en este fragmento he intentado explorar aquella situación polifónica que surge del tratamiento simultáneo de dos melodías, las cuales poseen “sentido musical” de manera independiente y que al ser escuchadas conjuntamente provocan un resultado sonoro particular. Intentando reconstruir el proceso de su composición, afirmo que la melodía original del fragmento que va del compás 9 al 16 es aquella que ejecuta la Guitarra 2. La misma fue compuesta en base a la siguiente secuencia armónica:



Una vez resuelta la melodía principal, se compuso una segunda melodía en un registro más grave, buscando que la misma fuera “cantáble” y a la vez estuviera organizada alrededor de los sonidos pilares de la armonía planteada con anterioridad. El mayor hallazgo surgido de aquella exploración fue que, frente a dos melodías interpretadas con un mismo timbre, la identificación independiente de cada una de ellas hacía necesaria la implementación de una ausencia de sincronía en los ataques y de una divergencia direccional de las líneas melódicas en la simultaneidad.

Track 13/ Figura 13. Fragmento de “Tema sobre clara” (Gascón)

Melodía simple + acompañamiento de bajo (pedal).

G 1

CTP1

f

Observaciones en la CTG

Acompañamiento de bajo (pedal) engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

G 2

CTP2

mf

Acompañamiento de bajo (pedal).

Melodía simple + acompañamiento de bajo (pedal).

Melodía simple (en registro agudo) + contramelodía simple (en registro medio/grave)

22

Acompañamiento de bajo (pedal) engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques).

Melodía a 2 voces (por contiguidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques) + contramelodía (en registro medio/grave) a 2 voces (por sincronía de ataques).

Acompañamiento de bajo (pedal).

Melodía simple (en registro agudo) + contramelodía simple (en registro medio/grave)

En el **Track 13/ Figura 13** la melodía es ejecutada por la Guitarra 1. Como podrá verse, la misma tiene grandes similitudes con la melodía perteneciente al **Track 12/ Figura 13**. Aquí, el recurso utilizado fue mantener la rítmica y la direccionalidad de esta última, modificando únicamente las alturas a través de una transposición diatónica (a un intervalo de tercera ascendente), y realizando los ajustes necesarios teniendo en cuenta las restricciones que propone la armonía.

Si bien el cifrado armónico subyacente en la melodía perteneciente al Track 12 sería el mismo que en el caso anterior, al proponer aquí un bajo pedal como acompañamiento, las relaciones de tensión y distensión se resignifican: la presencia de la nota Fa en el acompañamiento, ejecutada por ambas guitarras en diferentes octavas, sugiere la construcción progresiva de un “climax” que logra distenderse recién en los compases 23, 24 y 25; cuando se restablece el plan tonal-funcional mediante la utilización de un acompañamiento de bajos que sugiere la secuencia armónica “I – V – I”.

Debo mencionar que la rítmica utilizada para desarrollar el pedal fue pensada como un elemento orientado a generar una creciente tensión. El recurso implementado fue la variación constante de los ataques, hecho que impide el establecimiento de un “motivo rítmico” claramente identificable y por ende, la generación de cierta “marcha” previsible. Como contraste a esta configuración textural, en los últimos tres compases se da un engrosamiento melódico (logrado a través de la coincidencia de ataques, la convergencia direccional y la contigüidad registral).

Track 14 / Figura 14. Fragmento de “Tema sobre clara” (Gascón)

Acompañamiento de ostinato

CTP1

G 1

26

p

Observaciones en la CTG

G 2

f

CTP2

Melodía simple (en registro medio/agudo) + contramelodía simple (en registro medio/grave) 1

Acompañamiento de ostinato.

Melodía simple + acompañamiento de bajo..

31

mf

Golpe en la cuerda 6

Melodía a 2 voces (por contiguidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques) + convivencia de dos acompañamientos diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

ff

Melodía simple (en registro medio/agudo) + acompañamiento de bajo.

El **Track 14 / Figura 14** muestra el alto nivel de autonomía que tiene la Guitarra 2 para definir el tema B de la obra “Tema sobre Clara”. La polifonía a dos voces que desarrolla, logra presentar en simultáneo a la melodía y la armonía. De ello se desprende que las intervenciones de la Guitarra 1 podrían definirse como “secundarias” y tienen como objetivo enriquecer texturalmente una idea musical que podría prescindir de ellas (no sin un costo estético, claro).

Entre los compases 26 a 30, la superposición de dos líneas melódicas en la Guitarra 2 ha sido interpretada como la convivencia de una melodía (en el registro medio-agudo) y una contramelodía (en el registro medio-grave). La identificación de esta última como tal tiene que ver no sólo con su menor densidad cronométrica y su ubicación en el registro medio-bajo, sino también con el hecho de que fue compuesta en una segunda instancia con la finalidad de otorgarle una mayor definición armónica a la línea melódica ya existente en el registro medio-agudo. Interpretativamente, se ha buscado que aquella subordinación se escuchara, planteando diferentes tipos de toque entre ambas (en un caso toque con apoyo, en el otro libre).

A partir del compás 31, la contramelodía de la Guitarra 2 pasa a ser entendida como un acompañamiento de bajo. Si bien esta situación ejemplifica los límites que presenta todo sistema categorial que se propone definir categorías mutuamente excluyentes, el cambio en su concepción tuvo que ver con el hecho de que parecería dejar de percibirse la presencia de un estrato textural de tipo “cantáble” (característica propia de las líneas melódicas) para pasar a escucharse uno con rasgos cercanos a lo que denominamos “acompañamiento”. La principal razón de esto último es que su asentamiento en la nota Re, sumado al establecimiento de un motivo rítmico, sugiere la existencia de un determinado “groove”.

En el caso de la Guitarra 1, se destaca la ejecución de dos ostinatos de acompañamiento diferentes. El primero de ellos se desarrolla entre los compases 27 y 30, y su principal característica es, en cuanto a lo registral, que sus dos voces establecen los bordes superiores e inferiores de la textura global. Es decir, la Guitarra 1 queda “entre medio” del borde superior e inferior del ostinato. Por otra parte, debe mencionarse que este último sufre leves modificaciones en sus alturas (realizando movimientos de tono o semitono) como producto del cambio de acordes. El segundo ostinato, que se desarrolla del compás 31 al 33) también es a dos voces, aunque introduce un timbre percusivo, consistente en golpear el pulgar de la mano derecha contra la bordonas. En cuanto a lo registral, ya no define los bordes de la textura global sino que ubica su voz superior entre medio de las dos voces de la Guitarra 2, y su voz inferior como borde inferior de aquella.

Track 15 / Figura 15. Fragmento de "Descansa Luis" (Gascón)

CTP1 Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

mf Observaciones en la CTG

C VI

G 1

G 2

mf C VII

♯ III

CTP2 Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

5

Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

pp ⑤

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional).

Contra melodía engrosada + acompañamiento de bajo engrosado (por contigüidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).

♯ V

C V

Melodía a 3 y 4 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contra melodía simple + acompañamiento de bajo. en plaquet.

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía a 3 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía a 3 voces + contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

9

Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contra melodía a 2 voces.

Contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

Convivencia de dos contra melodías diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

Melodía a 2, 3 y 4 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento de arpeggio y bajo.

CTP1

13

Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

Observaciones en la CTG

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional).

Convivencia de dos contra melodías diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional) + acompañamiento de bajo engrosado.

CTP2

Melodía a 3 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet.

Melodía simple + contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

C VI

17

Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contra melodía a 2 voces.

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional).

Convivencia de dos contra melodías diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

Melodía engrosada + acompañamiento de bajo engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

mf

C VII

C VIII

Melodía a 2, 3 y 4 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contra melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

21

C VI

C VII

C VIII

Melodía engrosada + acompañamiento de bajo engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

El **Track 15 / Figura 15** muestra la introducción (compases 1 a 4), el tema A (compases 5 a 18) y el primer interludio (compases 19 a 25) de la obra “Descansa Luis”. Si bien el plano melódico nunca es abandonado por la Guitarra 2, este fragmento posee grandes niveles de variación en el tratamiento de la textura. En los primeros cuatro compases (introducción del tema), las dos guitarras generan un engrosamiento tanto en la melodía como en el acompañamiento de bajo. La sincronía de ataques y la convergencia direccional generan un “tutti”. Si bien los materiales que ejecuta la Guitarra 1 fueron compuestos con posterioridad a lo que toca la Guitarra 2, podrá observarse que en estos cuatro compases del comienzo se escucha como línea principal la melodía ejecutada por la Guitarra 1. Ello se debe a una cuestión de registro. Cuando esta última fue construida se pensó en la elaboración de un diseño melódico que generara un “bloque” a dos voces con la Guitarra 2. Su organización en estructura de cuartas, y en un registro más agudo, produce una sonoridad “abierta” que contiene sonidos agregados (novenas, oncenas, treceñas). Así, en los primeros cuatro compases, la armonía resultante del engrosamiento en el plano de la melodía y del acompañamiento es:

Gmaj7 9 13/B Bbmaj7 #11 13 Am7 11 Abmaj7 #11 13

3 Abmaj7 #11 13

Al analizar el tema A (compases 5 a 18) se observa que la Guitarra 2 es la encargada de ejecutar en todo el pasaje la melodía principal. Y lo hace sin dejar de ejecutar en ningún momento algún tipo de acompañamiento simultáneo. Si bien podría pensarse a priori que esta distribución de roles podría sonar monótona al durar trece compases, sucede todo lo contrario: los tipos de acompañamiento sufren una mutación continua, la densidad en que se presenta el plano melódico es continuamente variable (pasando de melodía simple a dos, tres y cuatro voces) y por momentos se introduce una contramelodía. Sin duda, hay una profunda interdependencia entre la variación de estos parámetros cuando son ejecutados en forma simultánea por una sola guitarra: cuando la melodía se presenta a tres o cuatro voces homorrítmicas, por cuestiones vinculadas a una limitación técnico instrumental, no habría muchas más opciones que ejecutar en lo simultáneo un acompañamiento de bajo. En cambio, cuando se presenta una melodía

simple (si no tiene una alta densidad cronométrica) se hace posible introducir en lo simultáneo una contramelodía o un acompañamiento en plaquet.

En cuanto a la Guitarra 1, durante el tema A presenta un ostinato de tres notas, el cual se va despaizando rítmicamente por su duración irregular (se repite cada tres tiempos sobre un compás de 4/4). Su ubicación en el registro grave tiene que ver con que es la zona que deja “vacante” la Guitarra 2. Por otra parte, se destaca que cuando la melodía principal recae en un descanso o nota larga, la Guitarra 1 abandona el acompañamiento de ostinato e introduce una contramelodía (compases 8, 11, 12, 16 y 18).

La configuración textural que se abre en el interludio (compases 19 a 25) es la misma que en la introducción: ambas guitarras producen un engrosamiento tanto en el plano de la melodía como en el acompañamiento de bajo, generando armonías “coloreadas” con sonidos agregados. La diferencia radica únicamente en el nuevo planteo armónico resultante:

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff contains six measures with the following chords: Abmaj7 9 #11 13, Gm7 9, F7 9 #11 13, Ebmaj7, Dm7 9 11 13, and Cm7 9. The bottom staff contains four measures with the following chords: Gmaj7 9 /B, Bbmaj7 #11 13, Am7 9 11, and Abmaj7 9 #11. Each measure is marked with a vertical line and a dot, indicating a specific rhythmic placement. The bottom staff also features a long horizontal line with a slur over it, spanning across the last two measures.

Track 16 / Figura 16. Fragmento de "Descansa Luis" (Gascón)

CTP1

Melodía simple + acompañamiento de arpeggio y bajo. Melodía simple + acompañamiento en plaquet (con bajo disociado). Melodía simple + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

G 1

71 *mp*

Observaciones [Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por separación registral, independencia rítmica).] [Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica).]

G 2

CTP2

Acompañamiento en plaquet. Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía). Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía a 2 voces homorrítmicas.

76

[Melodía a 3 voces homorrítmicas]

mp

Melodía simple + Acompañamiento de arpeggio y bajo. Acompañamiento en plaquet

Melodía simple + Acompañamiento de arpeggio y bajo. Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)

80 *mf*

C VII C II

[Melodía a 2 voces homorrítmicas + acompañamiento de arpeggio y bajo engrosado (por contigüidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).] [Acompañamiento en plaquet engrosado (por sincronía de ataques)]

mf

Melodía simple + Acompañamiento de arpeggio y bajo. Acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)

El **Track 16 / figura 16** vuelve a plantear una ejecución de la melodía que se traslada de una guitarra a la otra: los primeros cuatro compases es ejecutada por la Guitarra 1. Como puede verse en la figura 16, los estratos texturales que conviven en la simultaneidad (y que son ejecutados por la misma guitarra) van modificando sus funciones o roles: en el compás 71 y 72 es un acompañamiento de arpegio y bajo, el cual posee la característica de activarse en la división del pulso (corcheas) sobre los eventos que no ataca la melodía; en el compás 73 es un acompañamiento en plaquet (cuya función es acentuar el ataque melódico) con un bajo que esta disociado rítmicamente del cuerpo del acorde; y en el compás 74 se introduce una contramelodía simple en convivencia con un acompañamiento de bajo. Este hecho da cuenta de la **intercambiabilidad de funciones o roles** en los estratos texturales al interior de una misma sección.

Cuando la melodía pasa a la Guitarra 2 (del compás 76 al 79), la Configuración Textural Global introduce un contraste profundo en relación a lo que venía sonando: la guitarra que no ejecuta la melodía (Guitarra 1) abandona todo tipo de acompañamiento y se aboca exclusivamente a la realización de un engrosamiento melódico.

A partir del compás 80, el engrosamiento se aplica no sólo al plano melódico sino también al acompañamiento: en un primer momento (compases 80 y 81) el acompañamiento engrosado es de arpegio y bajo. Luego (compases 82 y 83), el engrosamiento se desvía hacia un acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía).

Track 17 / Figura 17. Fragmento de "Descansa Luis" (Gascón)

CTP1 Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

G 1 ff $\text{♩} = 120$

Observaciones en la CTG [Acompañamiento en plaquet (sin bajo) engrosado (por contigüidad registral y sincronía de ataques).]

G 2 ff c V

CTP2 Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado) Contramelodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo). Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado) Contramelodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

47

[Acompañamiento en plaquet (sin bajo) engrosado (por contigüidad registral y sincronía de ataques).]

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado) Contramelodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo). Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado)

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

CTP1

51

Observaciones en la CTG

Acompañamiento en plaquet (sin bajo) engrosado (por contigüidad registral y sincronía de ataques).

CTP2

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado)

Contramelodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado)

Melodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

54

Acompañamiento en plaquet (sin bajo) engrosado (por contigüidad registral y sincronía de ataques).

Acompañamiento en plaquet (con bajo disociado)

Contramelodía simple (en registro grave) + acompañamiento en plaquet (sin bajo).

El **Track 17 / Figura 17** inaugura un tipo de configuración textural que no fue mencionado hasta este momento. De un modo algo sintético, podría decirse que el acompañamiento “se arma” por la acción conjunta de ambas guitarras, que mediante la sincronía de ataques logran desarrollar un motivo en el acompañamiento mediante un toque plaquet; y conformando tétradas en posición cerrada y “**clusters supercerrados**”. Para el armado de estos últimos, se han tomado en cuenta los consejos de Ian Guest vinculados a la conformación de armonías mediante técnicas alternativas a la

grave (ejecutado por la Guitarra 2). Como podrá observarse en la Figura 17, el arreglo propone un cuidadoso vínculo entre la melodía (en el registro grave) y el acompañamiento de bajo (y su derivación en contramelodía) en términos registrales. Podría afirmarse que la identificación de ambos planos por separado sería imposible si no se implementara la separación registral y la ausencia de sincronía de ataques.

Reflexiones finales

Durante esta investigación he intentado realizar una reflexión crítica en torno a un elemento particular de la práctica compositiva, el cual parece haber sido desoído hasta el momento por las investigaciones provenientes de los espacios de formación académico-universitaria en música popular: el desarrollo de diferentes configuraciones texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras y la intercambiabilidad de funciones o roles entre ellas y al interior de cada una. Como dije antes, esta empresa implica una traducción del proceso generativo del hecho artístico al proceso conceptual, con la finalidad de conocer el modo en que los materiales sonoros se utilizan verdaderamente en la práctica. Por ello, a partir de fragmentos de diferentes obras propias, he pretendido ejemplificar los posibles desarrollos de diferentes configuraciones texturales, buscando valorar el dinamismo que implica la “reubicación espacial” de los diferentes estratos en ambas guitarras como herramienta compositiva orientada a la renovación del discurso musical.

Considerando que la realización de este trabajo final de licenciatura parte de una necesidad práctica anterior íntimamente vinculada al quehacer musical compositivo (de hecho, las obras que aquí analizo no fueron compuestas para este trabajo sino que forman parte de mi producción artístico-discográfica), afirmo que llego a su conclusión conociendo más profundamente ciertas formas de manipulación sonora vinculadas al desarrollo de la textura en la formación instrumental de dúo de guitarras. En este sentido, estimo que la conceptualización obtenida sobre las características de los diferentes estratos texturales, la función que ocupa cada uno de ellos y el vínculo que establecen entre ellos; me ha permitido otorgarle nuevos sentidos a las cinco obras aquí analizadas. A su vez, creo que lo aprendido a lo largo de este proceso tendrá consecuencias positivas por un lado, en mi actividad compositiva, al haber promovido el surgimiento nuevos interrogantes y la resignificación de los caminos anteriormente explorados; y por otro lado, en mi formación como docente, en tanto ha contribuido en la sistematización de un conjunto de saberes vinculados a la enseñanza de la composición y la guitarra en la música popular argentina.

Se desprende como convicción frente a esta experiencia de investigación el haber comprobado que el tratamiento de las posibilidades texturales al interior de una misma

obra es una herramienta compositiva profundamente decisiva para abrir camino a nuevas sonoridades.

En el conjunto instrumental de dúo de guitarras, la experimentación textural se ha implementado, por un lado, renovando los diseños de estratos vinculados funcionalmente a la presentación de la melodía y el acompañamiento; y por otro, incorporando un tercer tipo de estrato textural, cuya función reside en la elaboración de contracantos melódicos. Al manipular los materiales sonoros en vistas a un enriquecimiento de la textura, he pretendido desarrollar diferentes configuraciones texturales a lo largo de una misma obra musical. Para lograrlo, propuse la implementación de una “imaginación textural” consistente en idear posibles convivencias entre estratos texturales para diferentes fragmentos musicales, realizando luego la “prueba sonora” que permita decidir sobre su viabilidad para el formato instrumental escogido.

Por último, en relación a los dilemas que plantea lo que hemos dado en llamar la figura del “artista-investigador”, en este trabajo sostenemos que, si bien la palabra no puede dar cuenta de la totalidad de los fenómenos que intervienen y participan del acto creativo, la reflexión sistemática sobre ese proceso es hoy en día más necesaria que nunca por dos razones: la primera de ellas vinculada a la coyuntura sociohistórica que atravesamos, la cual demanda de nosotros (profesionales en música popular) un enfrentamiento cotidiano con el imaginario social hegemónico que entiende al arte no como un conocimiento socialmente relevante sino como un mero elemento que “agita” nuestra sensibilidad; y la segunda de ellas, vinculada al hecho de que la enseñanza de la música popular en el ámbito académico universitario inevitablemente debe cuestionar las estructuras de pensamiento modernas y centroeuropeas enquistadas en las instituciones educativas, las cuales han logrado hacernos creer que el hacer y el pensar responden a esferas del accionar humano distintas e irreconciliables.

Referencias Bibliográficas

- Alchourrón, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Argumedo, A (2004). *Los silencios y las voces en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: mimeo.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.
- Copland, A. (1989). *Cómo escuchar la música*: México, Distrito Federal: Biblioteca actual.
- Chlopecki, O (2010). *Arreglos vocales: técnicas y procedimientos*. La Plata: Dirección de publicaciones y posgrado, FBA, UNLP.
- De la Motte, D (1989). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- De la Motte, D (1998). *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books.
- Fajardo, R. (2009). *La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario (hacia una perspectiva semiótica)*. En <http://www.unav.es/gep/flInvestigacionArtesFajardo.pdf>
- Fessel, P. (1996): "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* (N° 5), Santa Fe: UNL.
- Fessel, P. (1998). "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación* (N°4), La Plata: FBA.
- Gabis, C. (2009). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos.
- Guest, I. (2009) *Armonía. Método práctico. (tomo 1, 2 y 3)*. Sao Paulo: Lumiar.
- Herrera, E. (2009) *Técnicas de arreglos para La orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Lima Junior, F. (2003). *A elaboração de Arranjos de Cancoes Populares para Viola*. Universidad Estadual de Campiñas.

López-Cano, R.; San Cristóbal Opazo, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para las Artes y la Cultura de Méjico.

Martínez, A. (2010). "Un enfoque jerárquico de la Textura Musical". *Revista de XIII Encontro Nacional da ANPPOM*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.

Piscitelli, J. (2010). "El componente textural en las composiciones de Juan Falú". *Triecaedro. Jóvenes investigadores en Ciencias sociales de la UNLP*. La Plata: EDULP.

Piston, W. (2001). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.

Polemann, A. (2011). "La clase de instrumento, un espacio para la producción de sentido". *Revista Clang* (Nº3). La Plata: FBA.

Polemann, A. (2012). "Herramientas para la ejecución instrumental II (Guitarra)". Apunte de la cátedra de Instrumento. La Plata: mimeo.

Polemann, A. (2013). "La versión en la música popular". *Revista Arte e investigación* (Nº3). La Plata: FBA.

Romé, S. (2011). "La música popular y su enseñanza". *Revista Clang* (Nº9). La Plata: FBA.

Romé, S. (2013). "Folclore argentino: aspectos introductorios, definiciones y debates". *Revista Arte e investigación* (Nº9). La Plata: FBA.

Schoenberg, A. (1974): *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.

Schoenberg, A. (2004): *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical.