



LA CONSIDERACIÓN DE LA TEXTURA EN LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA POPULAR.¹

Juan Pablo Gascón, Alejandro Jorge Polemann.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

Si bien la música popular argentina cuenta con innumerables materiales bibliográficos orientados a la enseñanza de recursos compositivos o de elaboración de arreglos, se destaca en ellos una orientación hacia el tratamiento de las alturas (traducido en desarrollos vinculados al enriquecimiento armónico y la exploración interválica en la construcción de melodías) y de las duraciones (experimentado casi siempre a través de patrones rítmicos de acompañamiento y fraseos rítmicos a nivel melódico). A su vez, estos parámetros suelen abordarse generalmente al interior de un género musical, fenómeno comprensible si consideramos que los géneros musicales construyen un “lenguaje” a partir de su praxis histórica, acotando de esta manera las innumerables combinaciones posibles de los materiales sonoros a un conjunto de posibilidades reconocibles y capaces de ser abordadas didácticamente.

Consideramos que un abordaje específico orientado a la sistematización y enseñanza de herramientas vinculadas al tratamiento de la textura en la música popular representa un área vacante de conocimiento en el universo de las investigaciones académicas de nuestro país. Su desarrollo sería un gran aporte en la formación de estudiantes inclinados hacia la práctica compositiva o de elaboración de arreglos.

Palabras Clave: Textura Musical, Estrato textural, Acompañamiento, Melodía, Contracanto.

Introducción

El análisis de las configuraciones texturales en la música popular reviste gran complejidad fundamentalmente porque los desarrollos teóricos, categorías, términos e instrumentos devienen de otras músicas. Esta distinción no pretende separar a las distintas músicas en compartimentos lejanos. De hecho, en este trabajo intentamos encontrar las intersecciones teóricas que pudieran generar un intercambio virtuoso. No obstante, a esta altura de las investigaciones, es casi más fácil definir a la música popular por lo que no es que por lo que la caracteriza: todas las músicas de origen clásico-romántico europeas -central y periférica- no son para nosotros, para Latinoamérica, músicas populares. Por otra parte, las músicas llamadas contemporáneas, de gran tradición en nuestro suelo pero inevitablemente derivadas de las estéticas europeas de principios del siglo XX, tampoco son músicas populares. Diego Fischerman aporta algunos recorridos posibles para la identificación de lo que hoy

¹ El trabajo se enmarca en el proyecto de investigación del Programa de Incentivos “La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior.” 2018-2022. Dir. Alejandro Polemann.



llamamos música popular. En trabajos de hace unas décadas pero que todavía mantienen su vigencia, vincula fuertemente la identificación de esa música con la aparición de los entonces nuevos medios masivos de comunicación a principios del siglo XX. Señala que “[...] hasta la irrupción del disco y la radio, la música popular era efectivamente eso, lo que se cantaba, se tocaba y se bailaba en el ámbito popular, fuere éste urbano o rural.” (Fischerman, 1998:116). Juan Pablo González arriesga una definición que podemos incorporar cuando entiende a la música popular urbana como una música “mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere su práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias (González, 2013:84).

A partir de estas concepciones, en nuestro trabajo de investigación en docencia desarrollamos líneas de estudios a fin de generar categorías específicas que den cuenta de los procesos, procedimientos y materiales involucrados en la producción de la música popular. La vacancia señalada en torno a los estudios de la textura supone la existencia de un “espacio desoído” (Gascón, 2015), un dominio de la sonoridad sobre el que no se repara lo suficiente. Por ello proponemos un recorrido que sintetice, desde diferentes concepciones y metodologías, los principales abordajes existentes.

La textura como espacio ficcional

“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, Larregle, 2006: 47). En esta breve cita, 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” (Belinche, Larregle; 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 desfazar (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.

La armonía, el contrapunto, y su relación con la textura musical

En el análisis “en clave textural” de ciertos tratados de armonía y contrapunto, identificamos cómo se problematiza el tema de la “espacialidad” musical.

Diether de la Motte, en su libro *Tratado de armonía*, publicado en 1975, 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. En esta diferenciación hay una situación importante para señalar, sobre la que De la Motte no repara: 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”.

En el tratado de armonía 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” (Schoenberg, 1974: 7). En cambio, el contrapunto se dedicó a la “enseñanza de la conducción de voces teniendo en cuenta la combinación motivica” (Schoenberg, 1974:7). En relación a esta escisión, el autor 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).

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 nuestro 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, destacamos opiniones como la del brasileiro Fanuel Maciel de Lima Junior, quien en su tesis doctoral *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. El mayor aporte del brasileño 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.

Bibliografía sobre la textura musical: continuidades y rupturas entre los diferentes enfoques

Al pensar en la textura musical, se desataca 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 considerando los argumentos de Roberto Fajardo (2009): 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, proponemos aquí hacer una breve reconstrucción de las diferentes conceptualizaciones realizadas en torno a esta última. Analizando la bibliografía existente, se ha realizado una clasificación de la misma en tres grandes grupos.

El primer grupo representa a los grandes tratados del siglo XX pertenecientes a la literatura musical erudita 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 se situaciones



empíricas, han demostrado ser insuficientes para abordar la complejidad que el fenómeno merece. No obstante, algunas de sus afirmaciones serán de utilidad, 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.

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.

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.

Tratados del siglo XX pertenecientes a la literatura musical erudita

Al referirnos a los desarrollos del concepto de textura enmarcados dentro del primer grupo bibliográfico, se destaca 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” (Copland, 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” (Copland, 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, 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 diecisiete, 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” (Copland, 1989: 83-84).

Nos 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”. (Piston, 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 nuestra 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. Si bien Schoenberg pensó este capítulo para ser aplicado al piano como instrumento solista, sus afirmaciones son aplicables al estudio de la textura en múltiples formaciones instrumentales.

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)” (Schoenberg, 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” (Schoenberg, 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” (Schoenberg, 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” (Schoenberg, 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).

Investigaciones en argentina en relación con la textura musical

Refiriéndonos ahora al segundo grupo bibliográfico, haremos una primera observación: prácticamente todas las investigaciones formales orientadas a la problemática de la textura musical dentro de nuestro país pertenecen a investigadores de la Facultad de Artes (UNLP).

Pablo Fessel escribió en el año 1996 el artículo *Hacia una caracterización formal del concepto de textura*. 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 acentual 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, el autor sugiere 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. Esta distinción podría ser de gran utilidad para poder establecer diferentes niveles de agregación en el análisis de la textura.

Otro de los textos de Pablo Fessel que consideramos 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” (Fessel, 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 arpeggio 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.

Condiciones de linealidad... se centra principalmente en las circunstancias 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 utiliza ejemplos de música académica o culta, creemos que sus postulados son aplicables a la música popular. Por ejemplo, considera que una línea melódica puede tener a lo largo del devenir musical una densidad variable: puede estar conformada por uno o dos sonidos (en diferentes intervalos de 3ra, 4ta, 6ta, etc.) modificando un aspecto relativo al *grosor* de la línea (Fessel, 2000:86). En este sentido, afirma que para obtener una melodía a voces 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 el contrario, los aspectos que permiten disociar una línea melódica de otros estratos componentes de la textura global son la independencia rítmica, la separación registral, la divergencia direccional, la disimilitud tímbrica, y las diferencias de intensidad.

Continuando el recorrido de estudios que cronológicamente se fueron publicando sobre la textura musical, debe mencionarse el trabajo de otro investigador perteneciente a nuestra Facultad de 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*. Su principal aporte consiste en afirmar que la teoría musical no cuenta aún con una 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.

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 (investigadores de la FDA, 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 mencionaremos 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 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, 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, 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” (Belinche, Larregle, 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” (Belinche, Larregle, 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. Los pilares procedimentales 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, 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.

Métodos de enseñanza de la música popular que abordan la problemática de la textura

Dentro del tercer grupo bibliográfico, mencionaremos en primer lugar el libro del argentino Rodolfo Alchourrón, *Composición y Arreglos de Música Popular*, publicado en 1991. Si bien éste no se refiere de manera explícita al término textura, a lo largo del trabajo se desarrollan varios puntos íntimamente vinculados a la misma. Amerita señalar en este punto que consideramos el concepto de arreglo como un procedimiento entramado en la producción de la música popular articulado con las instancias de *composición e interpretación*. Desde esta perspectiva, las músicas podrían identificarse como *versiones* que representan el resultado de una circularidad entre el *tema*, el *arreglo* y la *interpretación*, siendo el *género* -en todas sus dimensiones- un marco “regulador” de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias, ya sea para seguir sus cánones o para romperlos. (Polemman, 2013).

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 este 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 copiarán los valores rítmicos de la voz principal y casi siempre por movimiento



directo. El autor afirma que este procedimiento requiere generalmente un acompañamiento rítmico-armónico.

Una idea similar a la de conformación de “bloques” que propone Alchourrón fue mencionada anteriormente en este trabajo, aunque bajo otra denominación, cuando se citó a Pablo Fessel quien sugiere la posibilidad de diferentes *densidades* melódicas, una suerte 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” (Alchourrón, 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. 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: “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”. (Alchourrón, 2006: 58).

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 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: 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 melodías trabalham em conjunto, unidas pela identidade da divisão rítmica (...) O bloco, aplicável a qualquer melodia harmonizada, pode ser adotado não só na melodia principal, como também no contracanto” (Guest, 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).

Por último, se mencionará el 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 Artes (UNLP). Su abordaje de la textura vocal se presenta como un antecedente único y con grandes posibilidades de trasladarse prácticamente sin modificaciones a otros conjuntos instrumentales. 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” (Chlopecki, 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. 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. 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); a tres voces homorrítmicas en bloque armonizando con los sonidos de la tríada o de la tetrada; 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. Estos mismos criterios podrían aplicarse a cuatro voces.

En segundo lugar, un estrato textural con función de acompañamiento, puede presentarse bajo las siguientes características: enfatizando los aspectos rítmicos sobresalientes del género musical al que la obra pertenece; realizando arpeggios con una pulsación rítmica constante; generando ostinatos (repetición de una figura rítmico-melódica que sufrirá sufrir modificaciones en las alturas como producto del cambio armónico) o pedales; ejecutando únicamente una línea en el bajo (con una rítmica diferente a la de la melodía para que se identifiquen dos planos diferentes); y por último, realizando un acompañamiento de ataques complementarios (que se activa en los momentos en que no hay un ataque melódico, permitiendo así mantener la marcha rítmica de la obra), el cual en algunas ocasiones podrá tomar características “contramelódicas”.

Por último, los estratos texturales cuya función es operar como contramelodías, suelen presentarse bajo las siguientes modalidades: como línea monódica (contramelodía simple), o a voces homorrítmicas (paralelas o no).

Conclusiones

Creemos que la recopilación y análisis realizado hasta aquí de los estudios sobre la textura musical representa un punto de partida para 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). Las problemáticas planteadas por los autores relevados ponen en evidencia la importancia que tiene el estudio de la textura musical en la formación de estudiantes. Creemos que su abordaje en tanto parámetro autónomo necesariamente debe ser jerarquizado por las instituciones académicas de formación en música popular.

Referencias

- Alchourrón, R. (2006) *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- 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. (2000) "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación* (N°4), La Plata: FBA, pp. 84-89.
- Fischerman, D. (1998) *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Gascón, J. (2015) *El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*. En <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/138643>
- González, J. P. (2013) *Pensar la música desde américa latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Guest, I. (2009) *armonía. Método práctico. (tomo 1, 2 y 3)*. Sao Paulo: Lumiar.
- Lima Junior, F. (2003) *A elaboração de Arranjos de Cancoes Populares para Violao*. Universidad Estadual de Campiñas.
- Martínez, A. (2010) "Un enfoque jerárquico de la textura Musical". *Revista de XIII Encontro Nacional da ANPPOM*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.
- Piston, W. (2001) *Armonía*. Barcelona: Idea Books.
- Polemann, A. (2013) "La versión en la música popular". *Revista Arte e investigación* (N°3). La Plata: FBA.
- Schoenberg, A. (1974) *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (2004) *Fundamentos de la composición Musical*. Madrid: Real Musical.