

Enfoques gestálticos de la textura musical¹

Pablo Fessel

1. Introducción

El concepto de textura, entendido como una expresión del pensamiento musical del siglo XX, se muestra, a casi cien años de su primera formulación en la crítica musical y en un siglo inclinado como pocos a la construcción teórica, como un concepto singularmente elusivo a la teorización. En lugar de negar o desconocer esa condición, y exigirla mediante un esfuerzo constructivo, resulta conveniente abordar el concepto tomando como punto de partida esa dificultad, suponiéndola un índice de su naturaleza. Las dificultades implicadas en la caracterización teórica del concepto de textura se precisan a partir de una intelección histórica. Bajo este supuesto adquiere especial relevancia un estudio del desarrollo de la conceptualización acerca de la textura en el pensamiento musical contemporáneo. Dentro de esa perspectiva, el presente trabajo examina una variedad de enfoques sobre la textura producidos en el campo de la musicología norteamericana entre las décadas del 50 y del 80, los cuales establecen una singular articulación entre consideraciones psicológicas y teóricas.

2. Antecedentes

La primera consideración teórica del concepto de textura se produjo en el ámbito de la crítica musical inglesa, en las primeras décadas del siglo XX, por parte de autores como C. Hubert Parry y George Dyson.² Hasta entonces el término “*texture*” había sido empleado en la crítica inglesa y angloparlante en general simplemente como una categoría de escritura, en expresiones como “textura polifónica” o “textura homofónica”.³

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación “El concepto de textura musical. Aspectos teóricos e históricos” (12/F415) radicado en la Universidad Nacional del Litoral. Las citas han sido traducidas expresamente.

² Cf. PARRY, C. Hubert: “Texture”, en *Style in musical art*, 1911, pp. 173-206; y DYSON, G.: “The Texture of Modern Music”, en *Music & Letters* IV/2, (1923), pp. 107-18; 3 (1923), pp. 203-18; y 4 (1923), pp. 293-312.

³ Cf. por ejemplo PARRY, C. H.: *The Art of Music*, London, Kegan Paul, 1893, pp. 193 y 295. Estas expresiones representan un equivalente de las ‘categorías estilísticas’ de Guido ADLER: Cf. *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Reimp. de la 2da. ed. de 1929: Walluf, Sändig, 1973.

La publicación de una entrada dedicada al concepto en un diccionario editado en Cambridge, Massachussets, en 1944 por el musicólogo alemán Willi Apel cuenta como una institucionalización del término en la musicología angloparlante.⁴ La textura resulta para Apel de la interacción de dos elementos, un elemento horizontal (la melodía) y un elemento vertical (la armonía). Estos elementos configuran un espacio delimitado por dos categorías extremas, la polifonía estricta y la homofonía estricta, entre las cuales se ubica una “gran variedad de texturas intermedias”, tales como diversas texturas pianísticas del siglo XIX así como lo que Apel denomina texturas pseudocontrapuntísticas del siglo XVI. Apel indica asimismo relaciones diagonales en la textura, ejemplificadas por fenómenos como la imitación contrapuntística y la anticipación, entendida como ornamento melódico. El enfoque de Apel es heredero de las taxonomías elaboradas por la musicología comparada alemana, llevadas a cabo a efectos de precisar la naturaleza y alcances de la multilinealidad (*Mehrstimmigkeit*). La contraposición entre la horizontalidad y la verticalidad deriva en última instancia de una contraposición análoga establecida desde el siglo XVIII entre el contrapunto y la armonía.⁵

Después de la segunda guerra mundial, con la constitución en Estados Unidos de la Teoría de la Música como un ámbito relativamente autónomo de pensamiento musical, la textura será objeto de una teorización análoga a la de otras dimensiones del análisis, tales como la armonía, el ritmo o la forma. Esta teorización se realiza desde perspectivas psicológicas o eminentemente teóricas, en el sentido que este término asume en el ámbito académico norteamericano.

3. Aproximaciones gestálticas de la textura

Los enfoques psicológicos de la estructura de la música elaborados en el

Sobre el origen del concepto en la crítica musical inglesa, véase P. FESSEL: “El concepto de textura en la crítica inglesa hacia comienzos del siglo XX”, en *Actas de la 17ma. Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y 13ras. Jornadas de Musicología*, La Plata, Instituto Nacional de Musicología, 2006.

⁴ APEL, Willi: “Texture”, en *Harvard Dictionary of Music*, 1944, pp. 742-743. 2da. edición ampliada, 1969, p. 842.

⁵ Cf. EGGBRECHT, Hans-Heinrich: “Polyphonie”, en *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 1979, Vol. III, pp. 313-14.

ámbito intelectual norteamericano se caracterizan por una orientación fundamentalmente empirista. La psicología de la música se va a constituir como resultado de una restricción al ámbito de la percepción, en una identificación que va a permitir el paso de la psicología conductista, dominante en los años 50 en EEUU., a los enfoques cognitivos preponderantes desde fines de la década del 70. El concepto de textura va a ser objeto en estos enfoques de una asociación con los principios perceptivos derivados de la *Gestalttheorie* alemana.

3.1. Textura como figura y fondo

Leonard Meyer dedica unas páginas a la textura musical en su influyente libro sobre la semántica musical.⁶ No hay allí una teoría desarrollada de la textura, sino que ésta resulta incluida en una teoría general de la psicología de la audición musical. La textura está concebida en términos de una estructura representacional, esto es, una estructura entendida como derivada de una imposición de organizaciones sobre los materiales sensoriales.⁷ Constituye en este sentido el primer estudio de la textura desde lo que se va a constituir décadas más tarde como una tradición cognitiva. Esta nueva perspectiva teórica, que supone en líneas generales un desplazamiento de un punto de vista positivista como el de Apel a uno empirista, implica en particular un desplazamiento relativo al estatuto mismo de la textura musical. Esta pasa de constituirse como un concepto ligado a la escritura musical a hacerlo como un concepto propio de la escucha. Las categorías que van a dar cuenta de la asignación perceptiva están tomadas de la teoría de la *Gestalt*: Meyer reemplaza la dicotomía entre las dimensiones horizontal y vertical de Apel por otra dicotomía constituida por la oposición figura-fondo.⁸ La textura se define como “los modos en los cuales la mente agrupa estímulos concurrentes en figuras simultáneas, una

⁶ MEYER, Leonard B: “Texture”, en *Emotion and meaning in music*, 1956, pp. 185-96.

⁷ Cf. MEYER, L: “Texture”, p. 185.

⁸ El enfoque cuenta con antecedentes en estudios de psicoacústica como los de WEVER, Ernest G. y Stanley TRUMAN: “The Course of the Auditory Threshold in the Presence of a Tonal Background”, en *Journal of Experimental Psychology* XI, 1928, n. 2, pp. 98-112; y de P. E. VERNON: “Auditory Perception: I. The Gestalt Approach”, en *British Journal of Psychology* 25, 1934, pp. 123-39.

figura con acompañamiento (fondo), etcétera”.⁹ En consecuencia con esta definición, de tipo extensional, Meyer elabora una taxonomía que contiene categorías como (1) una figura sin fondo; (2) varias figuras sin fondo (polifonía); (3) una o más de una figura acompañada por un fondo (textura homofónica); (4) fondo solo; (5) superposición de motivos con poca independencia real de movimiento (la heterofonía). Combinaciones entre estas categorías, señala Meyer, son también posibles. Las categorías 1 a 4 se basan en dos principios clasificatorios: el primero (la oposición figura-fondo, en todas sus combinaciones) distingue las categorías 1, 3 y 4; el segundo (el número de figuras: una-más de una) distingue las categorías 1 y 2. La categoría 5, por otra parte, se funda en un principio clasificatorio enteramente nuevo.

De modo análogo a la estructura melódica, objeto privilegiado de los principios perceptivos postulados, la textura establece relaciones de “expectación” (entendidas como expectativas de ocurrencias musicales determinadas en mayor o menor medida en el decurso posterior del proceso musical) a partir de lo que Meyer caracteriza como situaciones de “incompletitud” textural. Los principios perceptivos que rigen esas relaciones son dos, la continuación y el completamiento, vale decir, cierta forma de expectativa ya sea de continuidad o de clausura. Las situaciones de “incompletitud” textural que ponen en juego tales principios son de tres clases. En primer lugar la expectativa de una recurrencia posterior de una textura presentada anteriormente, lo que constituye una expectativa formal más que textural en sentido propio. En segundo lugar, Meyer identifica texturas caracterizadas por un espaciamiento relativamente pronunciado entre sus componentes como generadoras de una expectativa de completamiento vertical. Por último, puede producirse la expectativa de ocurrencia de una “figura”, cuando la uniformidad del “estímulo” musical conduce a que éste sea entendido como un puro acompañamiento.

El argumento admite al menos dos objeciones. La transposición de principios perceptivos generales al campo de la audición estética supone un desdibujamiento de la relación dialéctica entre autonomía y heteronomía de

⁹ MEYER, L: “Texture”, p. 185.

la última respecto del ámbito de la escucha cotidiana. En segundo lugar, el carácter generalizado, ahistórico, de los principios psicológicos postulados resulta sugestivamente asociado a una estética clasicista. El enfoque de Meyer representa sin embargo uno de los primeros intentos de encuadrar el estudio del problema de la textura en un contexto teóricamente articulado.

3.2. El enfoque de James Tenney

Una aproximación igualmente gestáltica es la de James Tenney, formulada años después.¹⁰ Tenney se propone la elaboración de un nuevo sistema conceptual para la descripción y análisis musical de la música del siglo XX. El trabajo de Tenney se ordena en tres secciones. La primera, denominada “Los nuevos materiales”, gira alrededor de dos preguntas. La primera surge a partir del reconocimiento de una diferencia en la complejidad de los materiales sonoros que funcionan como elementos básicos de la composición. Tenney adopta para todos esos elementos la designación común de *clang* [sic], y plantea una pregunta por su constitución en tanto que unidad compositiva elemental. La segunda es una pregunta por la continuidad en música. Estas preguntas se formulan una vez que categorías como *nota* y *motivo* han perdido relevancia como designación de las unidades elementales de la composición y la continuidad musical no descansa ya en principios vinculados a la elaboración temática. Las preguntas de Tenney son, en rigor, una y la misma: “¿cómo se constituyen unidades musicales?”, tal como este interrogante se plantea en los ámbitos del instante musical y del despliegue temporal de la obra. En otros términos, la pregunta podría parafrasearse del siguiente modo: “¿cómo se distingue una unidad de otras unidades sonando simultánea y sucesivamente?”. La respuesta a estos interrogantes tiene una dirección confluyente: se orienta al ámbito de la percepción. La característica más general común a todos los tipos de *clang* es el hecho de ser percibidos como unidades. A partir de este desplazamiento, Tenney introduce tres nociones. La primera ocupa el lugar de conceptos tales como las de “sonido”, “configuración

¹⁰ TENNEY, James: (1964) “Meta ≠ Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form”, en *Meta≠Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form. And META Meta ≠ Hodos*, 1988, pp. 1-97.

sonora” o “idea musical” (en una referencia expresa al concepto de Schönberg). Se trata de una noción de *clang* entendido como cualquier sonido o configuración sonora “percibida como unidad musical primaria”.¹¹ Las partes componentes de un *clang* tales como notas, acordes o sonidos de cualquier naturaleza se denominan *elementos*. Por último una sucesión de *clangs* con algún grado de unidad y singularidad que la haga constituirse en un “gestalt musical” en un nivel perceptivo o temporal mayor se denomina *secuencia*.

La segunda sección está dedicada al análisis de los factores de cohesión y separación de unidades. Se trata, en líneas generales, de las leyes de la *Gestalttheorie* transpuestas al plano de la percepción musical. Tenney procede a una distinción entre factores sin implicancias formales, a los que caracteriza como *estadísticos* –objeto de la segunda sección–, y factores con implicancias formales, a los cuales caracteriza como *morfológicos* –objeto de la tercera.

Los primeros son objeto de variación en magnitudes ligeras. El primer factor considerado es el de proximidad, que Tenney considera en el orden temporal. Este principio establece que “en una serie de elementos sonoros, aquellos simultáneos o contiguos tenderán a formar unidades, mientras que la relativa separación en el tiempo producirá segregaciones”.¹² El segundo factor es el de similitud, que Tenney aplica a los órdenes del timbre y de la altura. La similitud tímbrica o de altura opera cohesivamente, mientras que la correlativa disimilitud lo hace en forma dissociativa.

A estos factores se agregan factores secundarios tales como el de intensidad (entendida como alguna forma de prominencia en una dimensión musical: un ascenso en la altura, un incremento en el nivel dinámico, en el tempo, etc.), la repetición, así como factores a los cuales Tenney denomina el “conjunto objetivo” y el “conjunto subjetivo”. El primero comprende las expectativas o anticipaciones surgidas en una experiencia musical a partir de eventos anteriores en la misma obra. El segundo toma en consideración aquellas derivadas de la experiencia musical previa del oyente.

¹¹ TENNEY, J: “Meta ≠ Hodos”, p. 23.

¹² TENNEY, J: “Meta ≠ Hodos”, p. 29.

Tales factores operan en cada configuración musical en forma simultánea, aunque no siempre con la misma importancia. Su acción en la organización perceptiva varía entre una completa congruencia o refuerzo mutuo, un efecto ambiguo, y la constitución de configuraciones ambivalentes, producidas por relaciones antitéticas entre aquellos.¹³

La tercera sección está dedicada a los factores morfológicos. Tenney se ocupa aquí de las relaciones de isomorfismo o heteromorfismo entre los materiales, así como del papel cohesivo de los factores. Procede asimismo a una reformulación de las categorías estilísticas tradicionales (categorías tales como monofonía, polifonía) de acuerdo con los principios analíticos introducidos anteriormente.

Si en el enfoque de Meyer el desplazamiento al punto de vista de la percepción musical suponía una sustitución de las categorías estilísticas por otras como las de figura y fondo (en rigor, la definición de las primeras bajo los términos de las segundas), en el de Tenney se procede a la suspensión de toda instancia categorial.¹⁴ Tenney aborda el problema de la constitución de la simultaneidad y de la sucesión musical a partir de las propiedades paramétricas ‘puras’ de los materiales. Ese elemento de nominalismo radical representa el momento crítico del enfoque. Si bien esos materiales no están todavía considerados en su carácter histórico (su naturaleza se identifica con propiedades más próximas a la acústica que a la historia), el enfoque de Tenney, al desembarazarse de los presupuestos de los enfoques categoriales, presenta el problema de la conformación de la textura con un grado inédito de profundidad.¹⁵ Esa “suspensión” de las categorías estilísticas tradicionales, tanto como de las de figura y fondo, con las cuales Meyer había intentado reemplazarlas (en el sentido etimológico de sustituirlas y volver a emplazarlas), análoga a la *εποχή* husserliana, representa el elemento fenomenológico del enfoque.

¹³ Cf. TENNEY, J: “Meta ≠ Hodos”, p. 32.

¹⁴ Aunque en la tercera sección Tenney se ocupa brevemente de las categorías, éstas no desempeñan un papel regulativo. La reformulación de las categorías en términos de los factores propuestos cumple la función de saldar cuentas con la tradición.

¹⁵ La reducción de los materiales musicales, cargados de estilo e historia, a la condición de una pura materia, permitiría establecer un vínculo entre este marco conceptual y la estética de las corrientes experimentales norteamericanas. La situación de Tenney como compositor postcageano apoyaría esta relación. Quiero agradecer a Omar Corrado por dirigir mi atención hacia este punto.

3.3. La constitución de la melodía

Jay Rahn adopta un punto de vista similar al de Tenney, en un artículo titulado “¿Dónde está la melodía?”.¹⁶ Los paralelismos entre un enfoque y otro son varios. Rahn comienza su trabajo, parafraseando el título, con la siguiente formulación: “[D]ado un ordenamiento potencialmente confuso de sonidos simultáneos presentados en una ejecución o en una partitura, ¿cómo sabemos exactamente qué sucesiones de notas merecen recibir el estatuto de unidades melódicas?”¹⁷

El momento escéptico implícito en la pregunta por la constitución de la melodía en cuanto tal reitera, en un nivel más alto de organización, el de Tenney, referido a la constitución de las unidades texturales y formales de las obras musicales contemporáneas. La pregunta de Rahn constituye simplemente un paso heurístico orientado a la explicitación de los criterios a partir de los cuales se construye perceptivamente una melodía. Para ello Rahn establece una distinción entre las categorías de “parte” y de “melodía”. La primera está definida como “una sucesión de notas próximas o similares entre sí (y distantes o diferentes de otras) en algunos aspectos”.¹⁸

La melodía está concebida por su lado como una parte relativamente compleja o prominente. Consecuentemente con la posición nominalista, la distinción entre partes y melodías no constituye una distinción categorial sino una de grado. Rahn rechaza la posibilidad de una distinción basada en criterios cuantificables, en tanto las variables que determinan la constitución de estas categorías son de naturaleza “cualitativa o comparativa, esto es, dos valores pueden ser iguales o diferentes o uno puede ser mayor o menor que otro en algún sentido, pero no hay un modo razonable de asignar un valor numérico para expresar aquellas similitudes o diferencias”.¹⁹

Esa imposibilidad permite establecer una diferencia de naturaleza entre unidades texturales (tales como partes o melodías) y unidades sintácticas (tales como intervalos o acordes), susceptibles de cuantificación.

¹⁶ RAHN, Jay: “Where is the melody?”, en: *In Theory Only*, 1982, pp. 3-19.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 3.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 3.

¹⁹ RAHN, J: *op. cit.*, p. 4.

Rahn pasa a identificar las variables que determinan respectivamente la constitución de una parte y la de una melodía. Entre las primeras señala la identidad de timbre; la relativa proximidad de altura, el aislamiento relativo de las alturas en la disposición vertical de sonidos; la relativa proximidad de ataque y la similitud de diseño, entendido como variable que toma en cuenta los aspectos vinculados a la articulación. Entre las variables que determinan la constitución de una melodía Rahn indica la variedad en el contenido y contorno de altura, la intensidad así como la ubicación en el extremo registral.

Rahn inscribe su enfoque en la tradición gestáltica de la teoría de la música y establece una serie de paralelismos entre las unidades musicales analizadas y unidades del ámbito de la percepción visual. Las partes corresponden a grupos perceptivos cuyo agrupamiento se alcanza mediante la percepción de elementos de similitud (de timbre, de posición textural, de diseño) y de proximidad (de alturas simultáneas y sucesivas y de ataques). Respecto de la melodía, la intensidad representa un equivalente del brillo, así como la complejidad se corresponde con la densidad textural en las imágenes. La melodía se constituye así como figura, cuyos extremos pueden considerarse como los límites que definen los contornos de las figuras en la percepción visual. En síntesis, las partes constituyen el correlato de los agrupamientos de la percepción visual, y las melodías, un análogo de las figuras.

El aporte más significativo del trabajo de Rahn está dado por la pregunta por los criterios de la constitución de la melodía en cuanto tal, en la medida en que se trata de una pregunta ajena a la *Melodielehre* tradicional. Ésta se ocupaba de la morfología de la melodía, pero daba por supuesta su constitución misma como tal dentro de la simultaneidad musical.²⁰

4. Consideraciones finales

El punto de vista perceptivo instaura de este modo una correspondencia entre la organización de la textura musical y la de la “escena auditiva” – un

²⁰ Los trabajos de Leonard MEYER: *Explaining Music. Essays and Explorations*, 1973, y de Eugene NARMOUR: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, 1990, que aspiran a refundar la *Melodielehre* bajo principios cognitivos, presentan la misma insuficiencia.

concepto de Albert Bregman.²¹ Se presenta un elemento crítico, dado por una suspensión provisional de la operación en el análisis de toda categoría dada previamente. En otras palabras, el objeto se concibe por un instante como carente de forma alguna. Pero ese momento crítico no se limita al plano gnoseológico, sino que se proyecta sobre el objeto mismo, el cual queda desprovisto de determinaciones inherentes. Ese constituye precisamente el punto débil del enfoque: la constitución del material musical como objeto estético, en primer lugar, e histórico, en segundo, por compleja que resulte la conjunción de tales determinaciones, resulta negada. Y consistentemente con esto, es igualmente ignorado el carácter histórico del sujeto de la percepción. Se desconoce así la naturaleza histórica del material musical, tanto como su distancia irreductible respecto del hecho acústico. Las perspectivas psicológicas constituyen sin embargo una de las orientaciones renovadoras de los enfoques sobre la textura producidos en el ámbito de la musicología norteamericana. Es probable que el desplazamiento del punto de vista, desde el posicionamiento tradicional de la teoría de la música, centrado en la partitura, hacia la escucha, haya posibilitado una renovación y una crítica de las nociones heredadas relativas al problema de la textura, examinado ahora desde un punto de vista para el cual las categorías tradicionales se mostraban insuficientes, o sencillamente inadecuadas.

²¹ Cf. A. BREGMAN: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990. Véase una consideración del enfoque de Bregman en P. FESSEL: *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical*, 2005, pp. 86-95.

Bibliografía:

ADLER, Guido: *Der Stil in der Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. Reimpresión de la 2da. ed. de 1929: Walluf, Sändig, 1973.

APEL, Willi: "Texture", en *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1944, 2da. ed. ampliada, 1969.

BREGMAN, Albert: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1990.

DYSON, G: "The Texture of Modern Music", en *Music & Letters* IV/2, 1923.

EGGEBRECHT, Hans-Heinrich: "Polyphonie", en *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Edición al cuidado de C. Dahlhaus y H. H. Eggebrecht, Wiesbaden: Brockhaus, 1979.

FESSEL, P.: *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical*, tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005.

FESSEL, P.: "El concepto de textura en la crítica inglesa hacia comienzos del siglo XX", en *Actas de la 17ma. Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y 13ras. Jornadas de Musicología*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2006.

MEYER, Leonard B.: "Texture", en *Emotion and meaning in music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard B.: *Explaining Music. Essays and Explorations*, Berkeley, University of California Press, 1973.

NARMOUR, Eugene: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

PARRY, C. Hubert: *The Art of Music*, London, Kegan Paul, 1893.

PARRY, C. Hubert: "Texture", en *Style in musical art*, London, Macmillan, 1911.

RAHN, Jay: "Where is the melody?", en *In Theory Only*, VI n. 6, 1982.

TENNEY, James: (1964) "Meta ≠ Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form", en *Meta≠Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form. And META Meta ≠ Hodos*, Oakland, Frog Peak Music, 2da. ed. 1988.

VERNON, P. E.: "Auditory Perception: I. The Gestalt Approach", en *British Journal of Psychology* 25, 1934.

WEVER, Ernest G. y STANLEY, Truman: "The Course of the Auditory Threshold in the Presence of a Tonal Background", en *Journal of Experimental Psychology* XI, n° 2, 1928.