

El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana

Pablo Fessel

El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana

Una parte importante del desarrollo del concepto de textura en el pensamiento musical del siglo XX está ligado a las formulaciones que este concepto recibió en la teoría de la música norteamericana. Este trabajo revisa algunos de los enfoques sobre la textura producidos en ese campo desde mediados de la década del 40. La publicación de una entrada dedicada al concepto en un diccionario editado por Willi Apel en 1944 representa una institucionalización del término en la musicología angloparlante. Con la constitución en Estados Unidos de la teoría de la música como una disciplina relativamente autónoma, la textura será objeto de una formalización análoga a la de otros aspectos de la música. Pese a representar un elemento de desvío respecto de los modelos dominantes, las teorías de la textura constituyen una intervención relativamente marginal en el campo de la teoría de la música norteamericana.

Palabras clave: textura musical, teoría de la música, Estados Unidos, institucionalización, modelos de análisis.

The concept of texture in American Music Theory

An important chapter in the development of the concept of texture in the musical thought of the 20th century relates to the characterizations this concept received in the field of American Music Theory. This article reviews some of the theories of texture produced in this field from the '40s onwards. Decades after its first documented usage in musical sense, the publication of an entrance dedicated to the concept of texture in a music dictionary edited by Willi Apel in 1944 represents an institutionalization of the term in the English-speaking musicology. With the constitution in the United States of Music Theory as an autonomous field of musical thought, texture will be formalized in an analogous manner as other aspects of music. Theories of texture, in spite of representing a critical point of view in relation to dominant analytical models, still involve a minor intervention in the field of American Music Theory.

Introducción¹

El concepto de textura, entendido como 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 adquieren relevancia tanto el desarrollo de la textura en la historia de la música del siglo XX como el de su conceptualización en el pensamiento musical contemporáneo.

El presente trabajo examina una variedad de enfoques sobre la textura producidos en el campo de la teoría de la música norteamericana desde mediados de la década del 40 hasta el presente. Su disposición no es estrictamente cronológica sino que reconstruye las orientaciones dentro de las cuales ese desarrollo conceptual tuvo lugar.²

1. Antecedentes

En la primera edición del diccionario editado por George Grove (1900) el término *'texture'* carece de una entrada propia (una situación que no se modificará hasta la edición de 1980), y se lo emplea sólo como traducción del vocablo italiano *'tessitura'* en su sentido corriente -a falta, según Henry Collins Deacon, el autor de la entrada correspondiente, de un equivalente directo en inglés-.³

¹ Proyecto de Investigación (PE 250): *El concepto de textura. Aspectos teóricos e históricos*. Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral. Director: Pablo Fessel.

² Este trabajo constituye una adaptación y resumen del capítulo "Una genealogía del concepto de textura" de nuestra tesis de doctorado *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura*, defendida ante la Universidad de Buenos Aires en el año 2006. Debido a limitaciones de espacio, dejamos fuera de esta consideración enfoques de orientación psicológica como los de Meyer (1956), Tenney (1988), Rahn (1982) y Bregman (1990), así como el enfoque fenomenológico de Clifton (1983), allí tratados. Las traducciones son nuestras, con las excepciones que se indican expresamente. En las notas se consignan los fragmentos citados en su formulación original.

³ El término no aparece tampoco en diccionarios como los de Carmichael (1878) o Baker (1905). Como en el caso del Grove, se lo identifica con la *tessitura* en diccionarios como los de Wotton (1907: 199) y Dunstan (1908: 429).

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 (1911), George Dyson (1923) y Donald Tovey (1941). Hasta entonces el término 'textura' 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'.⁴

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. Este se incorporaría en adelante tanto en estudios de musicología histórica como en trabajos de orientación pedagógica. 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.

2. La institucionalización del concepto

En 1944 se publicó en Estados Unidos el primer diccionario sobre música que incluía una entrada específica para la textura escrita por su editor, Willi Apel (1944).

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 denomina texturas pseudocontrapuntísticas del siglo XVI, caracterizadas como *freistimmige Sätze* en la musicología alemana (1944: 742). Apel indica asimismo relaciones diagonales en la textura, ejemplificadas por fenómenos como la imitación contrapuntística y la anticipación, entendida como ornamento melódico.⁵ El polo opuesto de la polifonía lo constituyen la monofonía, por un lado, y la homofonía, por otro. En la polifonía se identifican subcategorías tales como la polirritmia y la homorritmia.

El enfoque de Apel es heredero de las taxonomías elaboradas por la musicología comparada alemana (Hornbostel 1909, Lachmann 1927, Schneider 1969,

⁴ Cf. por ejemplo Parry (1893: 193 y 295) y Goetschius (1902: 82). Estas expresiones representan un equivalente de las 'categorías estilísticas' de Adler (1973).

⁵ La idea desaparece en Apel (1969) y está retomada, aunque con variantes y derivada fundamentalmente de la idea de espacio musical de Schönberg, en Boulez (1964).

Wiora 1955),⁶ dirigidas a precisar la naturaleza y alcances de la multilínealidad (*Mehrstimmigkeit*), y, como aquellas, deriva en última instancia de la contraposición establecida en el siglo XVIII entre contrapunto y armonía (Eggebrecht 1979: 313-14). La caracterización de la textura como resultado de la interacción de un elemento vertical y un elemento horizontal representa un paso hacia una concepción abstracta de la textura. Apel incluye también una distinción entre texturas "livianas" y "pesadas", oposición derivada tanto del número de instrumentos empleados, como de su carácter.

El artículo de Apel puede entenderse como una institucionalización del concepto en la terminología musical, a la vez que establece las líneas generales sobre las cuales se irán a orientar tanto escritos pedagógicos como estudios con pretensiones descriptivas o teóricas en el ámbito de la musicología norteamericana durante más de dos décadas. Esta orientación se ordena alrededor de tres problemas.

En primer lugar, una concepción de la textura como categoría comprensiva del conjunto de "categorías estilísticas". El término se presenta en este sentido como equivalente de una de las acepciones del término *Satz*; del alemán (Drabkin y Pflingsten 2001). Esa orientación, esencialmente tipológica y centrada en una polaridad de categorías (el conjunto está restringido de hecho a la contraposición entre las categorías de polifonía y homofonía), motivará un intento de caracterizar configuraciones texturales *intermedias* entre aquellas.⁷ De allí surgen conceptos como los de "transición", "fusión" (Lorince 1966: 317), o "progresión" texturales (Pisciotta 1967: 396 y 408).

En segundo lugar, la constitución de la textura como referencia a ciertas configuraciones musicales tipificadas (materiales como el bajo Alberti, por ejemplo; cf. Alden 1954 y Lorince 1966). La caracterización de la textura en función de tales materiales dará cabida a conceptos como los de "disposición textural" (*textural setting*).

Por último, una referencia a consideraciones vinculadas a la densidad, referencia que introducirá la pertinencia de una consideración puramente estadística de la textura (Nordgren 1955 o Fenske 1973).⁸

Esta triple caracterización se constituye como un criterio de ordenamiento para la revisión de los enfoques que, directa o indirectamente derivados de la concepción de Apel, extienden el análisis de algunos de los aspectos señalados.

⁶ Una parte de la formación de Apel tuvo lugar en Berlín entre los años 1928 y 1936.

⁷ Estos enfoques reproducen lo que se planteó en el ámbito de la musicología alemana del siglo XIX con relación a las categorías de escritura. Autores como H. Bellermann habían formulado ya la idea de texturas intermedias. Cf. Wolf Frobenius (1982/83).

⁸ La representación de la textura entendida tanto como resultante de una tipología de categorías como de aspectos vinculados a la densidad permite pensar que el recurso a la densidad funciona, paradójicamente, como salto a lo cualitativo. Las categorías se reconocen insuficientes para dar cuenta de los matices texturales de las obras en su singularidad. La densidad, con su capacidad para representar cuantitativamente modificaciones a un nivel más fino compensa, de algún modo, la rigidez de la tipología.

2.1. Textura como categoría comprensiva del conjunto de categorías estilísticas

Una primera forma de extensión del enfoque de Apel estará orientada a la identificación y caracterización de las texturas intermedias en la polaridad polifonía-homofonía.⁹

William Dustin, en un estudio de la textura en la música de Bartók (Dustin 1959), reitera la idea de una polaridad entre polifonía y homofonía. Dustin deriva esa polaridad de una caracterización de la textura centrada en la densidad por un lado, determinada por el número y tesitura de las partes, y por otro lado en los niveles de actividad o continuidad relativos al movimiento rítmico y tonal. Esa caracterización haría posible representar una serie de texturas intermedias entre la polifonía y la homofonía.

Leo Kreter, en un trabajo dedicado a los tres primeros cuartetos de cuerdas de Bartók (Kreter 1960), desarrolla una idea similar de continuidad a lo largo de la polaridad homofonía-contrapunto, mediante una clasificación de diez tipos de textura, en una escala que se extiende de la pura sonoridad (calificada como homofonía) al contrapunto, con un grupo intermedio de categorías caracterizadas como texturas mixtas. El análisis de los cuartetos establece porcentajes de ocurrencia para cada uno de estos tipos texturales en cada movimiento.

Anne Trenkamp (1980) contrapone lo que denomina texturas homofónicas y texturas contrapuntísticas, extremos de una escala de posibilidades texturales cuantificables. Trenkamp establece un continuo que se extiende entre la textura homofónica, la textura acórdica y la textura polifónica, y concibe tales texturas como cuantificables en una escala tal que los grados +5 a +1 a la izquierda representan la textura homofónica, el grado 0 la textura acórdica, y los grados +1 a +5 a la derecha, la textura polifónica.

2.2. Textura como caracterización de los materiales musicales

Un segundo conjunto de trabajos se abocó a una caracterización de la textura entendida como configuración de materiales musicales. De modo creciente, los trabajos comenzaron a formular distinciones terminológicas y conceptuales que resultarían en una diversificación en la consideración del problema.

Frank Lorince (1966) aborda el problema de las correlaciones entre la textura, el tematismo y la forma.¹⁰ La textura está entendida allí como “la disposición

⁹ Algunos trabajos sobre la textura conservan sin embargo una idea de polaridad sin ulteriores distinciones (cf. Schmidt 1957 y Cox 1963), otros restringen todavía más el concepto, para hacerlo coextensivo con el de polifonía (cf. Woodworth 1957).

¹⁰ El trabajo no plantea posibles homologías entre tales órdenes.

de material musical orientada a la creación de una impresión sonora momentánea”,¹¹ disposición que incluye aspectos horizontales y verticales. La especificación ulterior de esta caracterización toma sin embargo la forma de una tipología. Esta tipología no ordena ya las categorías estilísticas, sino que éstas se integran en el conjunto de disposiciones del material musical. La textura puede consistir sólo en una melodía, o en una figuración armónica en la cual el elemento melódico es insignificante; puede consistir en disposiciones de melodía-armonía, combinaciones contrapuntísticas o en una combinación de ambas.

La textura está representada con dos categorías: una denominada “tipo textural”, y una, más diversificada, de “disposición textural”. La primera refiere a la descripción general de una textura con respecto a sus componentes melódicos y armónicos. (“Melodía con acompañamiento arpegiado”, “contrapunto a dos voces”, “melodía, melodía subordinada y armonía” constituyen ejemplos de tipos texturales.) La segunda está entendida como la disposición *particular* de los elementos texturales en una obra dada. Un mismo tipo textural puede verse así representado por disposiciones texturales diferentes.¹²

Una característica de enfoques como el de Lorince está dada por la relativa inespecificidad en la caracterización del concepto. El criterio procede por una agregación inarticulada de aspectos, entre los cuales pueden incluirse la sonoridad general, el carácter subordinado o independiente de las partes, el carácter del acompañamiento, el balance entre los instrumentos, entre otros.

2.3. Textura como dimensión cuantificable

Un tercer conjunto de trabajos concibe la textura como una dimensión cuantificable en sus aspectos esenciales. De ello resulta tanto una simplificación respecto de la naturaleza de sus elementos componentes como, en última instancia, una identificación de los conceptos de textura y densidad.

Con Quentin Nordgren (1955, 1960) las caracterizaciones de la textura como “liviana” o “pesada” de Apel se transforman en una noción cuantificable de “complejidad textural”. Para cada uno de los segmentos considerados “estructuralmente homogéneos” de las obras estudiadas, se identifican ocho aspectos: el número de los instrumentos, el ámbito de cada uno, el registro en el cual se emplaza ese ámbito, la distribución de los instrumentos en el espacio registral, la proporción de discontinuidades en el ámbito empleado, la ubicación registral de tales discontinuidades, la concentración de duplicaciones y su ubicación registral. Estos aspectos se

¹¹ “The term texture is taken here to mean the disposition of the musical material in the creation of a momentary sound-impression.” (Lorince 1966: 2)

¹² Lorince (1966) desarrolla una tipología de ‘disposiciones texturales’, tales como melodía en la soprano, melodía en el bajo, melodía doblada por terceras, melodía en octavas con relleno acórdico, armonía arpegiada, armonía plaqué, nota pedal en el bajo, etc.

ordenan en una escala que distingue siete grados. Del coeficiente alcanzado como promedio a partir de la cuantificación de esos aspectos resulta un promedio caracterizado como "fuerza textural". La exigua relevancia de los resultados de tal enfoque está dada tanto por la arbitrariedad de la escala empleada como por la nivelación acrítica de los aspectos considerados. En esta representación de la textura se destaca una caracterización estadística del contenido de los fragmentos musicales, ante todo aquello ligado a lo que tradicionalmente constituyen problemas de instrumentación por sobre consideraciones ligadas a la estratificación.

El enfoque de Fenske (1973, 1981) es similar al de Nordgren. Si bien sus referencias teóricas se dirigen al enfoque de Willi Apel en forma directa, aquí la tipología textural del último se disuelve en la estadística.¹³

2.4. La transposición pedagógica

Una de las repercusiones inmediatas de la institucionalización del término por parte de Apel fue su incorporación al conjunto de contenidos de los libros de texto en la enseñanza de la teoría de la música de habla inglesa. En líneas generales, puede decirse que el término se incorpora a la caracterización del "lenguaje musical" con los mismos atributos que recibe en Apel: éste es el caso de autores como Liepmann (1953), Machlis (1955), Boyden (1956), Cooper (1957), Smith Brindle (1966) y Deri (1968).¹⁴

Un caso singular lo constituye el enfoque de Jan LaRue (1970), en la medida en que representa una síntesis original que será tomada como referencia para desarrollos ulteriores del concepto en el ámbito norteamericano. LaRue incorpora la textura al análisis del estilo musical, combinando una orientación tipológica basada en las categorías estilísticas tradicionales, con una representación de la textura ligada a la sonoridad. La textura en sentido estricto está tratada por LaRue en el marco de una consideración sobre la sonoridad. Los elementos vinculados a la idea de textura como entramado (Parry 1911), en cambio, analizados en función de su desarrollo en el tiempo, están considerados por LaRue bajo el término "trama" (*fabric*).¹⁵ Esa contraposición entre sonoridad y trama será incorporada al desarrollo ulterior del concepto de textura en trabajos como los de Lansky (1974) y Goldstein (1974), y dará lugar a la constitución de una orientación diferenciada en la consideración del concepto por parte de la musicología norteamericana. (Cf. §4, más adelante.)

¹³ El elemento estadístico en la caracterización del concepto de textura persiste, no obstante, en enfoques más elaborados como el de Wallace Berry, así como en las distinciones planteadas en la discusión sobre el concepto en el pensamiento musical alemán. Cf. Fessel 2005: 133-39.

¹⁴ Walter Piston (1955), por su parte, desarrolla el aspecto tipológico del enfoque de Apel.

¹⁵ Seguimos la traducción de Pedro Purroy Chicot (LaRue 1989).

2.5. Hacia una teoría de la textura: la relativización de las categorías

En un trabajo de Orin Moe dedicado a los cuartetos de cuerda de Haydn (Moe 1970) la definición de la textura está animada por un propósito restrictivo y excluye elementos tales como el registro, el timbre, la dinámica y la articulación. La textura se define por las relaciones recíprocas entre las voces componentes de la composición, así como por la relación de las voces en conjunto respecto de la métrica global de la obra.

“La textura se define como la relación entre las partes componentes de una composición. ... [Ésta] puede referirse no sólo a las relaciones de las voces entre sí, sino asimismo a su relación, consideradas como un todo, o en parte, con la métrica prevaleciente de una composición. Elementos tales como la tessitura, el timbre, la dinámica y la articulación influyen en el contraste entre texturas, pero sólo un cambio en las relaciones entre las voces causa un cambio de textura.”¹⁶

La representación de las texturas, si bien no prescinde de categorías tipológicas, prioriza la determinación de diferentes agrupamientos de estratos (*layers*) entre los instrumentos del cuarteto. Así, se emplean representaciones tales como ‘1+2+1’, ‘2+2’, ‘1+3’, entre otras.¹⁷ Si bien el enfoque trasciende los límites establecidos por las aproximaciones tipológicas, la asociación de la textura con la categoría de *parte instrumental* se mantiene exenta de todo cuestionamiento. Como consecuencia de ello, la pregunta por la constitución misma de la textura en cuanto tal no se plantea.

3. Modelos de análisis textural

Un cambio de orientación en los enfoques sobre la textura producidos en Estados Unidos desde fines de la década del 60 estuvo dado por la elaboración de

¹⁶ “Texture is defined as the relationship between the component voices of composition. The exact scope and nature of this definition should become clear during the course of the study. One extension of the concept of texture should be mentioned here, however. Texture may refer not only to the relationship of the voices to each other, but also their relationship as a whole, or in part, to the prevailing meter of a composition. Elements such as tessitura, timbre, dynamics, and articulation influence the contrast between textures, but only a change in the relationship between the voices causes a change in texture.” (Moe 1970: xiii)

¹⁷ El enfoque se aproxima a una concepción estratificacional de la textura. Una característica importante de esta última está dada por el hecho de que supone un principio de recursividad. Un elemento de la trama puede constituirse él mismo como trama. En el caso de Moe, una concepción genuinamente estratificacional reconocería texturas como ‘(1+1) + 2’, o ‘1 + (1+2)’, entre otras.

modelos teóricos para su análisis. Ese cambio no puede ser entendido sin referencia a la constitución, en esos años, de la *Music Theory* como una disciplina relativamente autónoma dentro de la musicología norteamericana.

En los apartados siguientes examinamos los atributos que permiten caracterizar tres modelos que, considerados en conjunto, son representativos de una orientación particular entre las concepciones de la textura dentro de esa disciplina. Estos modelos son los de Wallace Berry (1987), Anne Hall (1971) y Brenda Ravenscroft (1993).

3.1. Wallace Berry

Uno de los primeros entre estos modelos, de singular influencia en el contexto de la teoría de la música norteamericana, es el modelo propuesto por Wallace Berry (1987).¹⁸ La consideración de la textura como uno de los elementos funcionales de la música, junto con el ritmo y la tonalidad, supone una jerarquización de la primera sin precedentes en enfoques similares.

La textura representa para Berry

“ese elemento de la estructura de la música configurado (determinado, condicionado) por la voz o el número de voces y otros componentes que proyectan los materiales musicales en el medio sonoro y, cuando hay dos o más componentes, por las interrelaciones e interacciones entre éstos.”¹⁹

Berry identifica dos elementos relevantes para una caracterización de la textura, un elemento cuantitativo y uno cualitativo. El primero está dado por la cantidad de componentes sonoros. El segundo, por las relaciones entre aquellos.

“La textura musical consiste en sus componentes sonoros; está condicionada en parte por el número de tales componentes sonando en simultaneidad o concurrencia, y sus cualidades determinadas por las interacciones, interrelaciones y relativas proyecciones y sustancias de las líneas componentes u otros factores sonoros componentes.

La densidad puede ser entendida como el aspecto cuantitativo de la textura: el número de eventos concurrentes (el espesor de la trama) así

¹⁸ Berry elaboró su modelo hacia fines de la década del 60. La tesis de doctorado de Anne Hall (1971) se originó a partir de un seminario sobre la textura dictado por Berry en la Universidad de Michigan. A juzgar por este trabajo, el modelo de Berry tenía entonces la forma con que fue publicado en 1976.

¹⁹ “*Texture* is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them.” (Berry 1987: 191)

como el grado de 'compresión' de eventos dentro de un espacio interválico dado. ... La naturaleza de las interacciones e interrelaciones dentro de la composición musical, más allá de la densidad calculable, puede considerarse el aspecto *cualitativo*, como diferente del puramente *cuantitativo*, de la textura."²⁰

Algunas distinciones terminológicas empleadas por Berry requieren cierta especificación. La primera de ellas es la que se plantea entre los términos 'componente' y 'factor'.

"Dos líneas moviéndose en terceras paralelas puede decirse que constituyen un único factor textural *real* compuesto de dos *componentes*. En cualquier punto en el que se establezca una diferenciación – en ritmo, en dirección de movimiento, en la distancia de movimiento, o en cualquier otro sentido – una textura consistente inicialmente de un *único factor real* (de dos componentes sonoros) deviene una textura de *dos factores reales* (o al menos progresa en dirección a tal diferenciación)."²¹

El párrafo ilumina algunos de los presupuestos teóricos y metodológicos del enfoque de Berry. En primer lugar, el análisis procede del sonido singular hacia las unidades complejas. La textura no resulta de un proceso de segmentación o partición de la simultaneidad sonora sino de un proceso de composición a partir de unidades mínimas. El proceso analítico reconstruye así una forma verosímil de la representación de la textura musical, en la cual la partitura desempeña un papel destacado. La percepción de la textura parece en cambio operar del modo inverso, segmentando la simultaneidad musical en elementos componentes (Bregman 1990: 70 y 332-33). Podría pensarse incluso que el sonido singular – la nota – se constituye como resultado de ese mismo proceso de segmentación, como su último paso. El sonido de altura invariable no resulta de un proceso de descomposición analítica sólo posible bajo determinadas condiciones musicales sino que

²⁰ "The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors. Density may be seen as the quantitative aspect of texture – the number of concurrent events (the thickness of the fabric) as well as the degree of 'compression' of events within a given intervallic space. ... The nature of interactions and interrelations within the musical fabric, apart from calculable density, might be said to constitute the qualitative, as distinct from the purely quantitative, aspect of texture." (Berry 1987: 184-85)

²¹ "Two lines moving in parallel 3rds may in an important sense be said to constitute a single real textural factor consisting of two components. At any point at which differentiation is established – in rhythm, in direction of motion, in the distance of motion, or in any other sense – a texture initially consisting of a single real factor (of two sounding components) becomes a texture of two real factors (or at least progresses in the direction of such differentiation)." (Berry 1987: 186)

asume en Berry la forma de un primitivo de la teoría. El proceso compositivo, la *factura* de la obra, ocupa el lugar del análisis. En ese primer paso teórico el modelo de Berry encuentra una significativa debilidad.

Al formular la distinción entre componentes y factores Berry deja abierta la pregunta acerca de las condiciones precisas bajo las cuales un cierto número de componentes sonoros se constituye en un determinado número de factores texturales.

El aspecto cuantitativo de la textura se completa con una distinción en el orden de la densidad, entre lo que Berry denomina la “densidad-número” y la “densidad-compresión”. La primera alude al número de componentes sonoros; la segunda, a la proporción del número de componentes con relación al *espacio textural* (el ámbito) dado.

Otra de las distinciones relevantes es la que se formula entre los conceptos de *línea* y de *voz*:

“El término *línea* refiere en este estudio a cualquier componente textural en el cual se pueda identificar una relación y configuración horizontal como continuidad lógica – un estrato identificable en la textura en algún nivel dado. El término *voz* denotará normalmente una línea con relativa independencia; [una voz] puede ser un complejo de líneas dobladas, pero no es en sí misma susceptible de doblamiento.”²²

La distinción entre los conceptos de línea y de voz forma así un paralelo, en un dominio temporal más amplio, con los de componente y factor. En determinadas obras, tales como *Canticum Sacrum* (1955) de Stravinsky, Berry identifica texturas “estratificadas” compuestas no simplemente de líneas, sino de “subtexturas” en un complejo ‘politextural’ (1987: 225 ss.).²³

Un tercer orden de distinciones planteado por Berry atiende a las relaciones entre componentes concurrentes o simultáneos en la textura, a determinado nivel. Estas relaciones se aplican a tres “parámetros” esenciales (caracterizados asimismo como “aspectos”, “dimensiones”, o “esferas de referencia”): se trata del ritmo, la dirección melódica y el contenido interválico lineal. Para cada uno de ellos se establecen tres condiciones texturales: la identidad, una diversificación ligera y el contraste. Se constituye así un espectro de “valores” para la descripción de tales relaciones. Estas relaciones son, en el orden rítmico, las que determinan configuraciones *homorrítmicas*, *heterorrítmicas*, y *contrarrítmicas*. Para el parámetro direccional se identifican configuraciones *homodireccionales*, *heterodireccionales* y *con-*

²² “... the term *line* refers to any textural component in which horizontal relation and configuration can plausibly be traced as a logical continuity - an identifiable stratum in the texture at some given level. The term *voice* will normally denote a line having distinct relative independence; it may thus be a complex of doubled lines, but is not itself capable of doubling.” (Berry 1987: 192-93, nota)

²³ Berry remite al ensayo de Edward T. Cone (1962) sobre Stravinsky. Rudolph Réti había ya hablado de una ‘polifonía de grupos’ a propósito de la música de Charles Ives (Réti 1958: 141).

tradireccionales. En el plano interválico se reconocen configuraciones *homointerválicas*, *heterointerválicas* (heterofónicas) y *contrainterválicas* (1987: 193-94). Estos valores, expresión de la relativa independencia e interdependencia de los componentes texturales, representan su aspecto cualitativo fundamental. Elementos tales como la disonancia, procedimientos imitativos, timbre sonoro, distancia y compresión espacial, así como las distinciones dinámicas o de articulación, representan factores que complementan o contrarrestan las relaciones entre los parámetros "esenciales" antes mencionados. La distinción entre estos factores esenciales (el ritmo en primer lugar, la interválica y la direccionalidad) y complementarios, así como la discriminación de posibilidades de relación entre los componentes involucrados, completan la caracterización de los aspectos cualitativos de la textura.

Con estos elementos quedan planteadas las herramientas descriptivas de la textura. Las categorías estilísticas tradicionales son redefinidas por Berry de acuerdo con ellas. Así, la polifonía, por ejemplo, queda caracterizada como una textura multivocal de considerable independencia interlineal. La homofonía, como una textura en la cual una voz principal está acompañada por una trama (*fabric*) subordinada, en ocasiones interactiva, en la cual el bajo se encuentra en una relación contradireccional o contrapuntística con la voz o voces principales. La caracterización de las relaciones *formales* entre las voces (las relaciones rítmicas, interválicas y direccionales) asume primacía por sobre la caracterización de sus relaciones *funcionales* (melodía principal, acompañamiento, etc.) a los fines de definir las categorías estilísticas.

Un segundo problema que interesa a Berry es el reconocimiento de procesos texturales en el desarrollo temporal de la obra musical. A tal efecto Berry introduce los conceptos de *progresión* y *recesión* texturales (1987: 189-90). Se trata de procesos relacionados directamente con un concepto de intensidad musical, entendida en un sentido amplio. Progresión y recesión texturales se definen como procesos contrapuestos de incremento y decrecimiento de niveles de actividad e interacción interlineal. La progresión textural se define como "el incremento cuantitativo, o la progresiva introducción de cambios cualitativos orientados a una complejidad en intensidad creciente en las relaciones interlineales."²⁴

Procesos orientados a la reconstitución de niveles reducidos de independencia interlineal representan procesos de recesión textural. Se trata así de una generalización, o transposición a parámetros distintos del armónico, de los conceptos de "disonancia" y "resolución". En la línea de la teoría de Meyer (1956), Berry postula relaciones de "expectación" textural: la 'diversidad' textural, definida como complejidad, o actividad, busca relevarse (*release*) en una interdependencia textural, caracterizada como homogeneidad, simplicidad o inactividad. Sin embargo,

²⁴ "[...] the concept of textural progression: the quantitative increase, or the progressive introduction of qualitative changes in the direction of increased complexity and intensity in interlinear relations." (Berry 1987: 262)

pese a los intentos de Berry de emplazar la textura en un plano de equivalencia respecto de otros parámetros musicales, una característica de las relaciones de expectación en el orden textural es su carácter relativamente inespecífico. Una progresión textural configurada por una creciente independencia rítmica puede relevarse en una recesión dada por una progresiva interdependencia direccional o interválica.

Tales procesos se ordenan, en el desarrollo de la obra, en sucesiones de complejidad creciente, conformando de este modo una jerarquía de intensidades. La textura se vuelve análoga a la dinámica. Pero la complejidad no resulta ya una expresión inmediata del elemento estadístico, mensurable, sino que depende mucho más de los aspectos cualitativos involucrados.

“El concepto de niveles jerárquicos de estructura no es menos pertinente para la textura que para otros elementos. Por ejemplo, alcanzada una cima de complejidad e intensidad interlineal, [ésta] puede resultar sin embargo subsidiaria y provisional con relación a una cima subsiguiente de mayor intensidad; la ‘meta’ de una progresión textural dirigida dentro de una frase puede, de este modo, ser un punto dentro de una progresión más amplia (vista desde una ‘distancia’ mayor) en la cual se subsume su efecto; o el fin hacia el cual se dirige la progresión a nivel de frase puede ser concebido, desde un punto de vista más amplio, como la meta de progresiones individuales dirigidas dentro del ámbito de una estructura entera. La estructura textural se manifiesta así en varios niveles, los contornos individuales conforman un orden jerárquico de relaciones de relativa subordinación respecto de sucesiones de mayor nivel funcional, emergiendo la estructura total abarcativa como realización del todo.”²⁵

El concepto de jerarquía se presenta así ligado, no a una diversidad de niveles de inclusión de elementos (como en el caso de las “subtexturas” en Stravinsky), sino a los diferentes niveles de relativa intensidad en la actividad textural en el plano del desarrollo temporal de la obra musical.

Si la distinción de Berry entre aspectos ligados a la caracterización de las texturas y aspectos ligados a los procesos que operan en el tiempo musical recuerda la distinción de Meyer (1973) entre elementos formales y elementos de proceso, el concepto de jerarquía se aplica en Berry exclusivamente con relación a los últimos.

²⁵ “The concept of hierarchic levels of structure is not less pertinent to texture than to other elements. For example, a peak of interlinear complexity and intensity, however achieved, will often be seen to be subsidiary and provisional in relation to a subsequent peak of higher intensity; the ‘goal’ of a directed textural progression within a phrase may thus be a point within a broader progression (viewed from a greater ‘distance’) into which its effect is subsumed; or the aim toward which a phrase-level progression is directed may, viewed more broadly, be seen to be as well the goal of directed element-progressions within the scope of an entire structure. Textural structure is thus manifest at various levels, individual shapes falling into a hierarchic order of relatively subordinate relation to functional higher-level successions, with that of the overall structure encompassing and emerging as the fulfillment of all.” (Berry 1987: 255)

3.2. Anne C. Hall

Uno de los desarrollos teóricos inmediatos derivados del modelo de Berry estuvo representado por el trabajo de Anne Hall (1971), quien introduce una serie de observaciones metodológicas así como precisa algunas distinciones teóricas.

El trabajo conserva la distinción de Berry entre aspectos cuantitativos y cualitativos de la textura. La "primera categoría principal" en el plano cuantitativo de la textura está dada por una distinción entre los conceptos de línea, voz y componente, los cuales se ordenan en un sistema inclusivo.²⁶ La línea se define como "una sucesión de alturas, asociadas de modo tal que la sucesión se percibe como una entidad; una línea se caracteriza por su sucesión de alturas y sus ritmos."²⁷ A diferencia de la línea, la voz comprende eventuales doblamientos de la primera. El componente textural, por último, comprende "todas aquellas voces que funcionen como grupo dentro de la textura."²⁸

La línea se constituye así como elemento último del análisis, para el cual su reconocimiento perceptivo en tanto que entidad se vuelve determinante. Sin embargo, a pesar del lugar de preeminencia asignado a orden de lo perceptivo, el enfoque reconstruye el proceso constructivo de la textura en un sentido que va de lo simple a lo complejo, más que el proceso de análisis a partir de la textura compleja. La segunda categoría principal en el plano cuantitativo de la textura comprende las distancias o, en otros términos, el *espaciamiento* entre constituyentes texturales, entendido como su distribución dentro del "espacio sonoro" o "rango" (1971: 18).²⁹

Las categorías cualitativas conciernen a las relaciones entre los constituyentes texturales. Hall toma de Berry la distinción entre configuraciones *homorrítmicas*, *heterorrítmicas* y *contrarrítmicas*, así como sus equivalentes en los órdenes direccional e interválico. Estas categorías califican la *interdependencia* entre tales constituyentes y se contraponen a la *imitación*, entendida como segunda categoría importante en el orden cualitativo de análisis textural.

Hall examina asimismo algunos de los problemas metodológicos implicados en estas distinciones. El primero de ellos corresponde al modo en el cual las relaciones interlineales afectan la caracterización misma de las "cantidades texturales". Así, la

²⁶ Esta distinción supone un refinamiento de las definiciones de Berry.

²⁷ "A *line* is a succession of pitches so associated that the succession is perceived as an entity; a line is characterized by its succession of pitches and its rhythm." (Hall 1971: 12)

²⁸ "A *textural component* comprises all those voices that function as a group within the texture." (Hall 1971: 16)

²⁹ La consideración del rango y el espaciamiento de los constituyentes se traduce en un porcentaje que se calcula mediante la división del número de notas efectivamente presentes por el número de notas que podrían sonar dentro del rango dado. Sin embargo, esa fórmula no puede dar cuenta de la distribución específica de las notas. James Mathes intentará resolver este problema caracterizando el espaciamiento entre las líneas como 'abierto', si la distancia entre las líneas es mayor que una quinta justa, y el espaciamiento entre los componentes como 'amplio', si es mayor a la octava. (Mathes 1986: 35)

distancia entre líneas, por ejemplo, es en parte una función de su dirección relativa.³⁰ El segundo problema está dado por el orden en la identificación de las categorías. El número de voces y componentes no puede determinarse en ocasiones hasta que la identidad de tales constituyentes sea establecida; su identidad depende de las relaciones que agrupan las líneas en voces y componentes. Alternativamente, algunas relaciones interlineales dependen asimismo de determinadas cantidades texturales.

Algunas observaciones metodológicas conciernen a la identidad de los constituyentes texturales. Aquí se consideran problemas como la incidencia sobre la identificación de la altura de los eventos por parte de elementos no escritos tales como los armónicos; la constancia en el timbre, la unidad de registro, la adyacencia en la altura y la regularidad del diseño melódico para la identificación de las líneas; el lapso de tiempo relevante en el cual se asocian las líneas en voces, así como diferentes grados y tipo de variaciones en los intervalos y la direccionalidad entre las líneas que constituyen voces. En líneas generales, la identificación y mensuración de los constituyentes texturales depende en gran medida de alternativas de interpretación a diferentes niveles de análisis textural.³¹

Estas observaciones, si bien por un lado puede decirse que simplemente refinan las estipulaciones de Berry, suponen por otra parte un cambio significativo en el punto de vista respecto de las unidades de análisis. Estas no son objeto de una definición *a priori*, sino que su identidad misma resulta de un acto interpretativo.

Los estudios de Berry y Hall representan un paso hacia una concepción no tipológica de la textura. Las observaciones sobre los aspectos funcionales de la textura —los procesos de que es objeto, así como su papel en la determinación de la forma— no se orientan, como en estudios precedentes, hacia la identificación de las funciones de los elementos constituyentes —melodía, acompañamiento, etc.— en la textura, considerada a cada momento, sino hacia su papel en la forma musical. La primacía del concepto de línea supone por otra parte una diferenciación clara entre los conceptos de textura y de sonoridad. La textura se constituye así como un elemento de tipo formal en el orden de los materiales musicales.

3.3. Brenda Ravenscroft

Ravenscroft (1993) elabora una teoría de la textura orientada al análisis de la obra *A mirror on which to dwell*, de Elliott Carter, un ciclo de seis canciones

³⁰ Sin embargo, Hall no resuelve problemas como el de qué clases de relaciones de similitud entre dos líneas deben darse para que se constituyan en un componente textural multilíneal. Cf. B. Ravenscroft 1993: 5.

³¹ Una tercera parte importante del modelo concierne a la identificación de *funciones estructurales* derivadas de cambios texturales. Hall atiende a procesos de expectación, contraste, variación, continuidad, tensión y resolución texturales.

distancia entre líneas, por ejemplo, es en parte una función de su dirección relativa.³⁰ El segundo problema está dado por el orden en la identificación de las categorías. El número de voces y componentes no puede determinarse en ocasiones hasta que la identidad de tales constituyentes sea establecida; su identidad depende de las relaciones que agrupan las líneas en voces y componentes. Alternativamente, algunas relaciones interlineales dependen asimismo de determinadas cantidades texturales.

Algunas observaciones metodológicas conciernen a la identidad de los constituyentes texturales. Aquí se consideran problemas como la incidencia sobre la identificación de la altura de los eventos por parte de elementos no escritos tales como los armónicos; la constancia en el timbre, la unidad de registro, la adyacencia en la altura y la regularidad del diseño melódico para la identificación de las líneas; el lapso de tiempo relevante en el cual se asocian las líneas en voces, así como diferentes grados y tipo de variaciones en los intervalos y la direccionalidad entre las líneas que constituyen voces. En líneas generales, la identificación y mensuración de los constituyentes texturales depende en gran medida de alternativas de interpretación a diferentes niveles de análisis textual.³¹

Estas observaciones, si bien por un lado puede decirse que simplemente refinan las estipulaciones de Berry, suponen por otra parte un cambio significativo en el punto de vista respecto de las unidades de análisis. Estas no son objeto de una definición *a priori*, sino que su identidad misma resulta de un acto interpretativo.

Los estudios de Berry y Hall representan un paso hacia una concepción no tipológica de la textura. Las observaciones sobre los aspectos funcionales de la textura –los procesos de que es objeto, así como su papel en la determinación de la forma– no se orientan, como en estudios precedentes, hacia la identificación de las funciones de los elementos constituyentes –melodía, acompañamiento, etc.– en la textura, considerada a cada momento, sino hacia su papel en la forma musical. La primacía del concepto de línea supone por otra parte una diferenciación clara entre los conceptos de textura y de sonoridad. La textura se constituye así como un elemento de tipo formal en el orden de los materiales musicales.

3.3. Brenda Ravenscroft

Ravenscroft (1993) elabora una teoría de la textura orientada al análisis de la obra *A mirror on which to dwell*, de Elliott Carter, un ciclo de seis canciones

³⁰ Sin embargo, Hall no resuelve problemas como el de qué clases de relaciones de similitud entre dos líneas deben darse para que se constituyan en un componente textural multilineal. Cf. B. Ravenscroft 1993: 5.

³¹ Una tercera parte importante del modelo concierne a la identificación de *funciones estructurales* derivadas de cambios texturales. Hall atiende a procesos de expectación, contraste, variación, continuidad, tensión y resolución texturales.

para soprano y orquesta de cámara compuesto entre los años 1975 y 1976 y basado en poemas de Elizabeth Bishop. El enfoque de Ravenscroft se vincula con dos tradiciones teóricas. Una está dada por los modelos texturales comentados en los apartados anteriores. En el trabajo se establecen reiteradas referencias a las teorías de Hall (1971), Mathes (1982) y Berry (1987). La segunda vinculación es con la teoría del análisis de la escena auditiva desarrollada por Albert Bregman (1990).³²

El concepto de *corriente* de Bregman se convertirá en una pieza fundamental del enfoque. De hecho, se trata de un concepto empleado por Carter con relación a su propia música (Edwards 1971: 101). Ravenscroft concluye en la necesidad de una teoría de la textura cuyos componentes últimos no sean necesariamente líneas instrumentales. En este punto se pone en evidencia el aporte más importante del enfoque de Bregman.

La teoría de Ravenscroft se despliega en tres grandes apartados. El primero se ocupa del concepto de corriente y de las características que lo definen. El segundo apartado se ocupa a las relaciones entre las corrientes. El tercero lo hace de las funciones, musicales y no musicales, que pueden asumir las unidades texturales.

Ravenscroft caracteriza una corriente como

“una continuidad distintiva, compuesta de una serie de eventos que se perciben como una continuidad temporal porque son reconociblemente similares y porque se diferencian de eventos pertenecientes a otras posibles corrientes concurrentes.”³³

³² El tratado de Bregman compendia investigaciones realizadas en el campo de la psicoacústica desde los años 70. Las consideraciones vinculadas a la música se plantean en la medida en que la simultaneidad se constituye como una escena auditiva de un tipo particular. De hecho, Bregman deriva expresamente la constitución de diferentes organizaciones musicales de principios no específicamente musicales de organización auditiva. Se trata de una hipótesis fuerte que establece una homología entre los órdenes de la percepción auditiva general y la percepción musical, si no la determinación de la segunda por la primera. El concepto de escena auditiva se define como la representación mental de los acontecimientos ocurridos en torno del sujeto, en tanto éstos se manifiestan acústicamente. La noción de acontecimiento ocupa de este modo el lugar que corresponde, en el ámbito de la percepción visual, al concepto de objeto entendido como unidad de la escena visual. Mientras que el análisis de la escena visual se orienta a la descripción de objetos, el análisis de la escena auditiva lo hace hacia la descripción de la representación sensible (auditiva) de los acontecimientos. Sin embargo, la unidad de tales representaciones no se caracteriza como ‘sonido’ sino como ‘corriente auditiva’ (*auditory stream*). El análisis de la escena auditiva incorpora, en líneas generales, los principios formulados por la teoría de la *Gestalt*, los cuales son reinterpretados como reglas funcionales. Mientras que ésta concibe los principios como parte de un sistema autosuficiente cuyo objeto es la organización del estímulo, aquella parte de premisas ecológicas: el análisis relaciona el proceso de organización de la evidencia auditiva con el problema que el entorno plantea al sujeto en tanto éste trata de construir descripciones eficaces de situaciones ambientales.

³³ “A stream is a distinct continuity, made up of a series of events that are perceived as a temporal continuity because they are recognizably similar, and because they are differentiated from events belonging to other possibly concurrent streams.” (Ravenscroft 1993: 33)

Las corrientes se definen en función de la similitud entre los eventos participantes en cuanto a determinados aspectos musicales, similitud que los asocia entre sí, así como por la disimilitud en otros aspectos respecto de eventos en otras corrientes, por la cual se disocian de los últimos. El criterio para evaluar el grado de similitud y disimilitud es puramente comparativo: no existe un parámetro intrínseco sino que los criterios de similitud son relativos a los de disimilitud (1993: 32).

Hay tres aspectos de las corrientes que contribuyen a su percepción y distinción, aspectos que Ravenscroft denomina *propiedades, comportamientos y procesos*. Esos aspectos se ordenan en una jerarquía de inclusión.

Las *propiedades* son características que pueden ser percibidas y evaluadas a cada momento dado, o dentro de un intervalo de tiempo breve. Una propiedad define una corriente si permanece en forma relativamente constante a lo largo de un intervalo de tiempo relativamente largo, o, en otras palabras, si esta corriente puede ser percibida como la misma cuando se la considera en varios momentos a lo largo de un determinado intervalo de tiempo. Ravenscroft distingue entre propiedades primarias, capaces por sí mismas de constituir una corriente, y propiedades secundarias, que carecen de esa capacidad y simplemente refuerzan la acción asociativa de las primeras. Entre las propiedades primarias se incluyen el timbre, el registro y la altura. Entre las propiedades secundarias lo hacen la densidad registral, los ataques y la intensidad.

Los *comportamientos* suponen cambios consistentes en las propiedades de las corrientes y requieren una cierta duración para ser percibidos. Los cambios que dan lugar a un comportamiento no deben ser tan profundos, y al menos una de las propiedades primarias debe permanecer inmodificada, de modo que no se perciba una nueva corriente. Al igual que en el caso de las propiedades, Ravenscroft distingue entre comportamientos primarios y secundarios. El primero está ejemplificado con el pulso: cuando los ataques de los eventos conforman un pulso, este comportamiento rítmico es determinante en la constitución de una corriente. Los comportamientos secundarios incluyen fenómenos como la contigüidad entre dos eventos, ascensos y descensos en el contorno de una línea melódica, cambios en la densidad de ataques, incrementos o decrecimientos de densidad registral y cambios en la intensidad.

Los *procesos*, por último, suponen la percepción de cambios consistentes en los comportamientos de las corrientes a lo largo de un período temporal extenso (1993: 33-34). Si los cambios fueran muy profundos, no se percibiría una única corriente continua sino la sustitución de una corriente por otra. A efectos de que se escuche un proceso dentro de una corriente, algunas de las propiedades y comportamientos deben permanecer constantes mientras las otras cambian (1993: 70-71). Uno de los ejemplos de proceso que da Ravenscroft es el de cambios extremadamente regulares en el comportamiento de la densidad de ataques que toman la forma de un contratiempo. Otro ejemplo de cambio en el comportamiento de la densidad de ataques es la intermitencia, esto es, la constitución de una corriente

como una sucesión de *gestos* separados por silencios, donde la percepción de una sucesión como una corriente *interrumpida* depende de la continuidad dada por los otros aspectos que la definen como tal.

En síntesis, los comportamientos derivan de cambios en las propiedades y los procesos de cambios operados por su parte sobre los primeros.

Las relaciones entre corrientes que reconoce la teoría de Ravenscroft toman la forma de una combinación.³⁴ La teoría identifica dos clases de combinación en la música de Carter: la *alternancia*, en la cual cada corriente procede intermitentemente, y la *conurrencia*, caracterizada por la simultaneidad entre dos (o más) corrientes. Las combinaciones de corrientes son por su parte objeto de comportamientos y de procesos. Entre los últimos se reconocen casos de fusión, división, foco, emulación, compensación, entre otros.

Tanto las corrientes como los comportamientos y los procesos asumen papeles funcionales. Ravenscroft distingue entre funciones simbólicas y funciones musicales. Entre las primeras analiza la representación por parte de las corrientes de personajes, y la de acciones por parte de los procesos. Las funciones musicales susceptibles de ser representadas por las unidades texturales son, por su parte, el clímax, la cadencia, la articulación estructural y la prolongación.

El aspecto más significativo del aporte de Ravenscroft está dado por el desplazamiento del concepto de línea, de la ubicación central con que contaba en las teorías corrientes de la textura, a un emplazamiento secundario. Ravenscroft, de acuerdo con Bregman, expone, en su análisis de las canciones de Carter, una concepción de acuerdo con la cual la línea representa una de las formas de constitución de las corrientes auditivas, entre otras formas posibles.³⁵ Ello supone un paso más en el camino iniciado por Berry hacia una caracterización crítica de la línea, y representa en tal sentido un punto extremo en el desarrollo del nominalismo. “[...] La teoría textural que voy a proponer no hace casi uso de terminología tradicional” anuncia Ravenscroft al comienzo de su trabajo.³⁶ Se trata de la utopía de una teoría sin categorías. Pero ese gesto no guarda consistencia con el conjunto del enfoque. La transformación, por parte de Ravenscroft, de las estipulaciones de Bregman sobre el carácter integrador o desintegrador de distintos factores musicales en una taxonomía rígida de propiedades supone el establecimiento de un nuevo sistema categorial. El nominalismo analítico se revela dirigido no contra las categorías en cuanto tales, sino contra su carácter histórico.

³⁴ No se tematiza la posibilidad de la *inclusión* de una corriente en otra. De este modo no se reconoce la propiedad recursiva de la textura. Véase la nota 16.

³⁵ Una consideración análoga de la linealidad había sido desarrollada, en el ámbito de la musicología comparada, por Rudolf Ficker (1930).

³⁶ “[...] the textural theory that I will propose makes almost no use of traditional terminology.” (Ravenscroft 1993: 12)

4. Textura como sonoridad

Mientras que los modelos de Berry, Hall y Ravenscroft se relacionan estrechamente entre sí, una orientación más reciente en la teoría de la música norteamericana se distingue de estos modelos en la misma concepción de lo que se entiende como textura. Si aquellos elaboraban alrededor del concepto nociones relacionadas de uno u otro modo con la conformación de la simultaneidad musical, ésta lo hace con elementos de contenido: la textura se presenta aquí como una noción ligada a la sonoridad. Este enfoque, que puede derivarse del concepto de *textura* de LaRue (1970), como diferenciado del concepto de *trama*, se formula en trabajos dedicados fundamentalmente a la música del siglo XX. En un diccionario de música contemporánea editado por John Vinton (Lansky 1974) la textura es objeto de una doble caracterización:

“El término *textura* está empleado aquí para hacer referencia a la cualidad de un sonido o de una serie de sonidos que pertenecen generalmente, aunque no necesariamente, a una composición musical. La textura de un sonido es un producto de sus partes componentes: altura(s), timbre e intensidad. La textura de una sucesión de sonidos describe también el modo en el cual esos elementos se conectan en el tiempo. Así, en una composición musical, la textura describe ciertas relaciones entre voces (por ejemplo, la textura contrapuntística y homofónica) y la cualidad del sonido producido por una combinación dada de instrumentos en términos de su color instrumental y el modo en el cual producen alturas conjuntamente.”³⁷

Esta doble caracterización, una centrada en la relación entre voces, la otra en la cualidad del sonido producido por una combinación dada de instrumentos, conduce a la presentación de dos entradas independientes. La entrada dedicada a lo que se denomina ‘textura armónica’ (Lansky 1974) se refiere a los aspectos vinculados a la altura y el ritmo, e incluye las tradicionalmente denominadas ‘texturas contrapuntísticas, polifónicas, homofónicas o acórdicas’, la disposición de alturas propia de figuras de acompañamiento, así como

“[...] todo aspecto textural de una composición, que pueda ser considerado sin referencia a los medios de producción sonora.”³⁸

³⁷ “The term texture is used here to refer to the quality of a sound or series of sounds that are generally, but not necessarily, from a musical composition. The texture of a sound is a product of the sound’s component parts: pitch(es), timbre, and loudness. The texture of a succession of sounds also describes the way in which these elements are connected in time. Thus in a musical composition texture describes certain relations between voices (e.g., contrapuntal and homophonic texture) and the quality of the sound produced by a given combination of instruments in terms of their instrumental color and the way in which they produce pitches together.” (Lansky 1974: 741)

³⁸ “[...] any textural aspect of a composition that may be considered without reference to the means of sound production.” (Lansky 1974: 742)

Son precisamente estos últimos aspectos los que caracterizan las “texturas sonoras” (Goldstein 1974). Éstas se centran en la descripción de los materiales musicales desde el punto de vista del sonido o la orquestación.³⁹

La posibilidad misma de la distinción entre textura armónica y texturas sonoras se considera “función de una diferencia en su importancia”, en tanto se constata, en la música del siglo XX,

“[...] el abandono de las restricciones sobre las texturas armónicas y la completa confianza en las texturas sonoras como medio de coherencia musical.”⁴⁰

Esa identificación de la textura con la sonoridad inaugura, por un lado, una orientación particular entre los estudios sobre la textura musical y continúa, por otra parte, la tradición de enfoques que la entienden como una dimensión mensurable. James Bersano (1980) se apoya expresamente en la distinción planteada por Lansky y Goldstein para elaborar un modelo de análisis de la textura del sonido. El enfoque procede a partir de una selección de ‘aspectos de análisis’ (la *actividad*, definida como el porcentaje de ataques; la *densidad*, determinada por el número de líneas; la *sonoridad* [*loudness*], identificada con la dinámica; el *registro*, y el *timbre*), aspectos cuantificados mediante una escala de cien valores que determinan la ‘intensidad’ relativa de cada uno. Esa misma tradición se presenta en formas más directamente ligadas a la investigación acústica, en trabajos como el de Dubnov, Tishby y Cohen (1997). Allí, la textura se distingue del timbre tanto por las escalas temporales involucradas –más amplias en la primera– como por la posibilidad de una separación de las dimensiones en juego: tiempo, frecuencia e intensidad. La diferencia es, no obstante, de grado y se desdibuja tan pronto como esa separación deja de ser identificable.

Conclusiones

La elaboración de modelos para el análisis de la textura en la teoría de la música norteamericana no puede ser entendida sin referencia a la adquisición por parte de esta última de cierta autonomía disciplinaria. Sus características

³⁹ Las obras que ilustran las ‘texturas sonoras’ son la primera de las Cinco piezas para orquesta Op. 10 (1911-13) de Anton Webern; “The Housatonic at Stockbridge” de *Three Places in New England* para orquesta (1903-14) de Charles Ives; *Farben*, la tercera de las Cinco piezas para orquesta Op. 16 (1909) de Arnold Schönberg; el segundo movimiento de la Sinfonía No. 4 de Ives; *Integrates* (c. 1914-25) para orquesta de cámara de Edgar Varèse y, por último, el Concierto para piano y orquesta para 1-13 partes de John Cage (1957-58).

⁴⁰ “[...] the abandonment of all constraints on harmonic textures and the total reliance on sound textures as a means of musical coherence.” (Lansky 1974: 742)

distintivas no dejan de reconocerse en estos modelos texturales. Entre éstas se cuentan la apelación a una epistemología empirista, con sus criterios de univocidad y precisión en la terminología, consistencia entre las estipulaciones de la teoría y relativa generalidad en su alcance, y concentración en los aspectos objetivables del fenómeno. Esa adscripción epistemológica resulta así en enfoques caracterizables en líneas generales por su hipóstasis terminológica, así como por una desestimación de los elementos de particularidad, tanto en el plano del objeto –las obras analizadas, transformadas muchas veces en mero ejemplo de la teoría– como del propio sujeto teórico, con su singularidad histórica y estética.

Dentro de este marco, común a la *Music Theory* en general, las teorías de la textura suponen un elemento de desvío respecto de los modelos dominantes. Este elemento radica en la atención orientada hacia una dimensión ‘secundaria’ del fenómeno musical, resistente a la sistematización analítica. Si la constitución misma de la *Music Theory* puede entenderse en términos compensatorios como un intento de restituir para la música de concierto, por la vía de la formalización teórica, una inteligibilidad en crisis, las teorías de la textura se distinguen en ese contexto por una orientación ambivalente. Si bien dirigen su atención hacia elementos ajenos a la sistematicidad armónica en la obra musical, participan, por otra parte, de esa misma orientación conservadora –la transformación de esos elementos en aspectos susceptibles de determinación unívoca.

El tratamiento del problema de la textura, tal como se lo encuentra en los enfoques reseñados en los apartados precedentes, no representa sin embargo más que una intervención relativamente marginal en el campo de la teoría de la música norteamericana. Los modelos de análisis más difundidos –fundamentalmente el análisis schenkeriano, así como el modelo generativo de Lerdahl y Jackendoff (1983) o el modelo implicativo-realizativo de Leonard Meyer (1973) y Eugène Narmour (1977)– no tematizan el problema de la textura.

La falta de una consideración crítica de la textura en muchas instancias de análisis musical resulta en representaciones texturalmente homogeneizadoras. Así, por ejemplo, la teoría schenkeriana reconoce en toda obra tonal una condición textural en última instancia polifónica. La polaridad bajo-soprano, característica de la música del barroco, se vuelve en los escritos de Heinrich Schenker (1956) la configuración textural ubicua de la música tonal: representa la configuración obligada de la estructura fundamental (*Ursatz*) y, como tal, se reproduce, bajo la forma de sus prolongaciones, hasta los niveles últimos de la estructura superficial (*Vordergrund*). El análisis implicativo de Leonard Meyer y Eugène Narmour da por supuesta la constitución de una línea melódica distinguible nítidamente de su acompañamiento, línea sobre la cual operan los principios implicativos. El modelo generativo de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff postula por su parte, implícita pero necesariamente, un cierto grado de correspondencia sintáctica (armónica, métrica, etc.) en la simultaneidad, lo cual resulta en una presuposición de homo-

fonía para toda la música tonal.⁴¹ Podría decirse que cada uno de estos modelos analíticos concibe su objeto de análisis en términos texturalmente unívocos y categoriales: una textura polifónica con una polaridad entre las partes de bajo y soprano, en el caso de Schenker, una textura de melodía acompañada, en el caso de Meyer, y una textura en última instancia homofónica, en el caso de Lerdahl y Jackendoff. A la nivelación histórica propia de estos modelos se agrega, de este modo, una nivelación textural.

Bibliografía

Adler, Guido

1973 *Der Stil in der Musik*. Walluf: Sändig. [1ra. ed.: 1911]

Alden, Edgar

1954 *Styles of Musical Texture*, en *American Music Teacher*. 5: 14-15.

Apel, Willi

1944 *Texture*, en Apel, Willi ed., *Harvard Dictionary of Music*. 742-743. Cambridge: Harvard University Press.

1969 *Texture*, en Apel, Willi ed., *Harvard Dictionary of Music*. 2da. ed. ampliada. 842. Cambridge: Harvard University Press.

Baker, Thomas

1905 *A Dictionary of Musical Terms*, 9va. ed. New York: Schirmer.

Berry, Wallace

1987 *Texture*. en *Structural Functions in Music*, 184-300. New York: Dover. [1ra. ed.: 1976]

Bersano, James

1980 *Formalized Aspect Analysis of Sound Texture*. Tesis doctoral. Indiana University.

Boulez, Pierre

1964 *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: Gonthier.

⁴¹ "Una limitación de la *Teoría generativa de la música tonal* [es] su incapacidad para brindar descripciones estructurales separadas para diferentes líneas contrapuntísticas [...]" "A related shortcoming of the GTTM theory. [is] its inability to give separate structural descriptions for different contrapuntal lines [...]" (Lerdahl 1988: 344)

Boyden, David

- 1956 *Harmony, the Third Element*, en *An Introduction to Music*, 42 ss. New York: Knopf.

Bregman, Albert

- 1990 *Auditory Scene Analysis*. Cambridge, Massachussets.: MIT Press.

Carmichael, S.

- 1878 *A New Dictionary of Musical Terms. With a Short Prefatory Explanation of the Elementary Rules of Music*. London: Augener.

Clifton, Thomas

- 1983 *Music as Heard. A Study of Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.

Cone, Edward T.

- 1962 *Stravinsky: the Progress of a Method*, *Perspectives of New Music*, 1 (1): 18-26.

Cooper, Grosvenor

- 1957 *Learning to listen*. Chicago: The University of Chicago Press.

Cox, Richard

- 1963 *Choral Texture in the Music of Franz Schubert*. Tesis doctoral, Northwestern University.

Deri, Otto

- 1968 *Exploring Twentieth-Century Music*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.

Drabkin, William e Ingeborg Pfingsten

- 2001 *Satz*, en Sadie, Stanley ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2da. ed., Vol. 22: 322-323, London: Macmillan.

Dubnov, Schlomo, Naftali Tishby y Dalia Cohen

- 1997 *Polyspectra as Measures of Sound Texture and Timbre*. *Journal of New Music Research*, 26: 277-314.

Dunstan, Ralph

- 1908 *A Cyclopaedic Dictionary of Music*. London: J. Curwen.

Dustin, William

- 1959 *Two-voiced textures in the Mikrokosmos of Bela Bartók*. Tesis doctoral, Cornell University.

Dyson, George

- 1923 The Texture of Modern Music, en *Music & Letters* no. 4 (2): 107-118; 4 (3): 203-218 y 4 (4): 293-312.

Edwards, Allen

- 1971 *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*. New York: Norton.

Eggebrecht, Hans-Heinrich

- 1979 Polyphonie, en Dahlhaus, Carl y H. H. Eggebrecht eds., *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Vol. 3: 313-14. Wiesbaden: Brockhaus.

Fenske, David

- 1973 *Texture in the chamber music of Johannes Brahms*. Tesis doctoral. University of Wisconsin.
- 1981 Contrapuntal Textures in the String Quartets Op. 51, No. 2 and Op. 67 of Johannes Brahms. en Noblitt, T. ed., *Music East and West. Essays in Honor of Walter Kaufmann*, 351-369. New York: Pendragon.

Fessel, Pablo

- 2005 *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Ficker, Rudolf

- 1930 Primäre Klangformen, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, 36: 21-34.

Frobenius, Wolf

- 1982/83 Homophonos/aequisonus, en Riethmüller, Albrecht ed., *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. 10ma. ed., Stuttgart: F. Steiner.

Goetschius, Paul

- 1902 *Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Cannon and Other Polyphonic Forms*. New York: Schirmer.

Goldstein, Malcolm

- 1974 Sound textures, en Vinton, J. ed., *Dictionary of Contemporary Music*, 744-747. New York: Dutton.

Grove, George, ed.

1960 *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Hall, Anne C.

1971 *Texture in Violin Concertos of Stravinsky, Berg, Schoenberg, and Bartók*. Tesis doctoral, University of Michigan.

Hornbostel, Erich M. v.

1909 Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik. en *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 1909*, 298-303. Wien: Artaria.

Kreter, Leo

1960 *Motivic and Textural Delineation of the Formal Design in the First Three Bartók Quartets*. Tesis doctoral, Cornell University, 1960.

Lachmann, Robert

1927 Zur außereuropäischen Mehrstimmigkeit. en *Internationaler Musikhistorischer Kongress*, 321-325. Wien: Universal Edition.

Lansky, Paul

1974 Texture, en Vinton, J. ed., *Dictionary of Contemporary Music*, 741-744. New York: Dutton.

LaRue, Jan

1970 Sound, en *Guidelines for Style Analysis*, 23-31. New York: Norton.

1989 El sonido, en *Análisis del estilo musical*. Trad. de P. Purroy Chicot. 17-29. Barcelona: Labor.

Lerdahl, Fred

1988 Tonal Pitch Space, *Music Perception* no. 5 (3): 315-50.

Lerdahl Fred y Ray Jackendoff

1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press. Trad. de J. González-Castelao: *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal, 2003.

Liepmann, Klaus

1953 Texture, en *Language of Music*, 250-281. New York: Ronald Press.

Lorince, Frank

1966 *A Study of Musical Texture in Relation to Sonata-Form as Evidenced in Selected Keyboard Sonatas from C.P.E. Bach through Beethoven*. Tesis doctoral. University of Rochester.

Machlis, Joseph

- 1955 Harmony and Counterpoint: Musical Texture, en *The Enjoyment of Music. An Introduction to Perceptive Listening*, 353-359. New York: Norton.

Mathes, James R.

- 1986 *Texture and Musical Structure: An Analysis of First Movements of Selected Twentieth-Century Piano Sonatas*. Tesis doctoral, Florida State University.

Meyer, Leonard B.

- 1956 Texture, en *Emotion and Meaning in Music*, 185-196. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley: University of California Press.

Moe, Orin

- 1970 *Texture in the String Quartets of Joseph Haydn to 1787*. Tesis doctoral, University of California, Santa Barbara.

Narmour, Eugène

- 1977 *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.

Nordgren, Quentin

- 1955 *Texture: a Consideration of Spacing, Doubling, Range, and Instrumentation, based upon Selected Orchestral Works of Certain Nineteenth-Century Composers*. Tesis doctoral, Indiana University.
- 1960 A Measure of Textural Patterns and Strengths, *Journal of Music Theory*, 4 (1): 19-31.

Parry, C. Hubert

- 1893 *The Art of Music*. London: Kegan Paul.
- 1911 Texture, en *Style in Musical Art*. London: Macmillan.

Pisciotta, Louis V.

- 1967 *Texture in the Choral Works of Selected Contemporary American Composers*. Tesis doctoral, Indiana University.

Piston, Walter

- 1955 Analysis of Orchestration, Parte II de *Orchestration*. New York: Norton.

- Rahn, Jay
1982 Where is the melody?, *In Theory Only* no. 6 (6): 3-19.
- Ravenscroft, Brenda
1993 *Texture in Elliott Carter's "A Mirror on which to dwell"*. Tesis doctoral, University of British Columbia.
- Réti, Rudolph
1958 *Tonality, Atonality, Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth-Century Music*. London: Rockliff.
- Schenker, Heinrich
1956 *Der freie Satz. Neue musikalische Theorien und Phantasien III*. Oswald Jonas ed., Wien: Universal. [1ra. ed.: 1935]
- Schmidt, Harold
1957 Problems of Choral Texture in the Twentieth Century, en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, 279-291. Cambridge: Harvard University Press.
- Schneider, Marius
1969 *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien*. Tutzing: H. Schneider. [1ra. ed.: 1934]
- Smith Brindle, Reginald
1966 *Serial Composition*. London: Oxford University Press.
- Tenney, James
1988 *Meta'Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form*. Oakland: Frog Peak Music.
- Tovey, Donald
1941 Musical Textures, Parte II de *A Musician Talks*. London: Oxford University Press.
- Trenkamp, Anne
1980 Preliminary Considerations to the Formation of a Textural Vocabulary, *Indiana Theory Review*, 4 (1): 13-28.
- Wiora, Walter
1955 Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, en Vetter, W. ed. *Festschrift Max Schneider*, 319-334. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Woodworth, G. W.

- 1957 Texture versus Mass in the Music of Giovanni Gabrieli, *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, 129-138. Cambridge: Harvard University Press.

Wotton, Tom

- 1907 *A Dictionary of Foreign Musical Terms and Handbook of Orchestral Instruments*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.