

La doble génesis del concepto de textura musical

Pablo Fessel

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Resumen

El desarrollo histórico del concepto de textura en la teoría de la música despliega contenidos relevantes para su determinación ulterior, el primero de los cuales está dado por su origen. El concepto cuenta con una doble génesis. La transposición del término desde su acepción plástica al metalenguaje musical se produjo en dos momentos históricos distintos, en lenguas distintas y, presumiblemente, de modo independiente en cada una de ellas.

La "primera" génesis del concepto se produjo en el ámbito de la crítica musical inglesa hacia comienzos del siglo XX, por parte de críticos como C. Hubert Parry y George Dyson. Parry (1911) caracteriza la textura como un entramado que puede incluir su correspondiente armonización: la textura remite así a una simultaneidad no necesariamente "consistente". Dyson (1923) identifica el concepto con las propiedades armónicas de las sonoridades de la música moderna. La textura ocupa el lugar tradicionalmente asignado a la armonía en la caracterización de las propiedades de la música. Estos enfoques establecen las líneas generales sobre las cuales será caracterizado en adelante el concepto en la musicología de habla inglesa.

La "segunda" génesis del concepto de textura se produce en el ámbito de la teoría de la música en lengua alemana, en el marco de las discusiones del círculo de Darmstadt sobre la música post-serial. Se reiteran aquí los dos rasgos característicos de la introducción del concepto en el ámbito de la musicología anglosajona: su vinculación con la problemática de la música contemporánea, así como la doble perspectiva de que es objeto. La representación de la simultaneidad musical será interpretada mediante los conceptos de *Struktur* y *Textur*.

György Ligeti (1960) introduce estos conceptos en el marco de una reflexión crítica de la composición serial y de sus consecuencias formales. Con Helmut Lachenmann (1970) estos conceptos se integran en una tipología jerárquica de materiales. Gianmario Borio (1993) ubica esa contraposición en el marco de la renovación de materiales y procedimientos compositivos desarrollada hacia fines de la década del '50, en el contexto de la música *informal*. La *textura* se constituye como concepto general de los materiales musicales.

Una de las expresiones de la articulación reciente entre historia y teoría de la música está dada por la consideración, dentro de esta última, de su propia historicidad, entendida en un sentido doble como el modo en que sus formulaciones registran los desarrollos compositivos que le son contemporáneos y como expresión de su propio desenvolvimiento histórico. Ese es el marco que vuelve relevante un estudio de los orígenes del concepto de textura musical, los cuales ponen en evidencia una articulación entre problemas de teoría de la música, de composición y de recepción histórica.

La reconstrucción histórica del concepto de textura hace posible identificar una doble génesis. La transposición del término "textura" al metalenguaje musical se produjo en dos momentos históricos distintos, en lenguas distintas y, presumiblemente, de un modo independiente en cada una de ellas. En el primer caso se trata de la introducción del término en la crítica inglesa de la primera mitad del siglo XX. En el segundo, el concepto se incorpora al pensamiento musical alemán, por parte de compositores como György Ligeti y Helmut Lachenmann, en el contexto de una discusión sobre la música post-serial.

La "primera génesis" del concepto de textura: La crítica musical inglesa

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. 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".¹ El término "*texture*" carece de una entrada propia en la primera edición del diccionario editado en 1900 por George Grove² (una situación que no se modificará hasta la edición de 1980³), donde 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.⁴

La representación teórica de la simultaneidad había estado caracterizada hasta entonces por una orientación tipológica, basada en un reducido conjunto de "categorías estilísticas" (en la denominación de Guido Adler)⁵ tales como polifonía, homofonía, entre otras. La formulación del concepto de "textura" en el contexto de la crítica inglesa puede entenderse como resultado de la inadecuación de las categorías tradicionales de escritura musical para dar cuenta de sonoridades nuevas, propias del lenguaje del postromanticismo alemán.⁶ Esas nuevas texturas pusieron en evidencia tanto la inadecuación de las categorías estilísticas existentes, como la insuficiencia del conjunto de todas ellas para su representación teórica.

En 1911 el crítico Charles Hubert Parry tituló "*Texture*" dos capítulos de su libro *Style in musical art*, originado en clases dictadas en la Universidad de Oxford.⁷ El sentido que el

¹ Cf. por ejemplo PARRY, C. H. *The art of music* (Londres: Kegan Paul, 1893), p. 193 y 295; y GOETSCHUIS, P. *Counterpoint applied in the invention, fugue, canon and other polyphonic forms* (New York: Schirmer, 1902), p. 82.

² *A dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 1900.

³ *The New Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie org. Londres: Macmillan, 1980. Cf. 'Texture', v. 18, p. 709.

⁴ Cf. DEACON, H. C. *Tessitura. A dictionary of music and musicians*, v. 4, p. 94. El término no aparece tampoco en diccionarios como los de CARMICHAEL, S. (*A new dictionary of musical terms. With a short prefatory explanation of the elementary rules of music*. Londres, Augener, 1878) o BAKER, T. (*A dictionary of musical terms*, 9. ed. New York: Schirmer, 1905). Como en el caso del Grove, se lo identifica con la tesitura en diccionarios como los de WOTTON, T. (*A dictionary of foreign musical terms and handbook of orchestral instruments*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907, p. 199) y DUNSTAN, R. (*A cyclopaedic dictionary of music*. Londres: J. Curwen, 1908, p. 429).

⁵ ADLER, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Reimpresión de la 2 ed. de 1929: (Walluf: Sändig, 1973).

⁶ La música de Richard Strauss desempeña un papel significativo en este contexto: contaba a comienzos del siglo xx en Inglaterra como representación paradigmática de lo contemporáneo.

⁷ PARRY, C. H. *Texture. Style in musical art* (Londres: Macmillan, 1911), p. 173-206.

término asume entonces es actual en más de un aspecto.

En primer lugar, Parry caracteriza la textura, en coincidencia con la etimología del término, como un entramado, como “el modo en el cual las hebras se entretajan”⁸. Sin embargo, tales “hebras” no se identifican sin más con líneas melódicas, sino que pueden incluir su correspondiente armonización, posibilidad ilustrada con fragmentos de *Ein Heldenleben* y *Elektra* de Richard Strauss. Se presenta así el caso, expresado en términos figurados, de un entramado de armonías.

En segundo lugar, la textura remite a una simultaneidad musical no necesariamente “consistente”:

[L]os desarrollos más extremos de la textura que se presentan ahora con frecuencia son tales que varias melodías o figuras representativas corren simultáneamente sin consideración alguna del hecho de estar en la misma tonalidad, o de representar armonías consistentes. Los compositores alemanes han arribado a la más extrema extravagancia en lo que podría denominarse verdaderamente un libertinaje positivo en la aplicación de los principios de la textura, los cuales han evolucionado hasta nuestro tiempo. Ellos seguramente no lo consideran como un problema de textura; sin embargo, su posición es fundamentalmente explicable sobre esa base. Las varias partes que componen la textura están tratadas con tal independencia que parecen ir por su cuenta sin consideración alguna de lo que las otras están haciendo. [...] la tendencia parece ser no sólo hacer que las varias líneas individuales prosigan sus cursos independientes, sino adjuntarse las armonías que les corresponden, y emplear sucesiones de acordes como ingredientes de la textura, sin poner la menor consideración en las falsas relaciones y choques de notas subordinadas que resultan [de este modo]⁹

Pueden reconocerse dos elementos de actualidad en el concepto de textura de Parry. Por un lado, el valor agregado que el concepto representa con respecto a las categorías estilísticas tradicionales (categorías como polifonía, homofonía, etc., definidas siempre con presupuestos lineales), valor dado por la posibilidad de representar un entramado compuesto de elementos no lineales. Por otro lado, la legitimación de la simultaneidad en cuanto tal, independientemente de la consistencia mutua entre sus elementos componentes.¹⁰ La caracterización de Parry destaca, de este modo, el elemento de multiplicidad del concepto.

Una década más tarde, en un artículo denominado “La textura de la música moderna”, George Dyson identifica el concepto con las propiedades armónicas de las sonoridades de la música moderna.¹¹ La textura ocupa el lugar asignado tradicionalmente a la armonía en la caracterización de las propiedades de la música.¹²

⁸ PARRY, *op. cit.*, p. 185. Las citas fueron traducidas expresamente. Agradezco a Gerardo Sachs su revisión de mis traducciones del alemán.

⁹ *Ibid.*, p. 204-205.

¹⁰ La presentación simultánea de materiales cuya relación aparece como no consistente en música de la primera década del siglo XX está tematizada por Guido Adler en el contexto de una universalización del término ‘heterofonía’. Cf. ADLER, G. Über Heterophonie. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (1909), p. 17-27. Véase asimismo las consideraciones de E. J. Dent sobre la autosuficiencia de las sonoridades ‘modernas’, ‘consideradas por sí mismas’. Cf. DENT, E. Harmony. *A dictionary of modern music and musicians* (Arthur Eaglefield-Hull [org.] Londres: J. M. Dent, 1924), p. 215.

¹¹ Cf. DYSON, G. The texture of modern music. *Music & Letters*, v. 4, n. 2, 1923, p. 107-18; n. 3 (1923), p. 203-18; y n. 4 (1923), p. 293-312. Dyson emplea indistintamente los términos ‘moderno’, ‘nuevo’ y ‘contemporáneo’, los cuales asumen de este modo un valor estrictamente cronológico, desprovisto de significación estética.

¹² Esto se pone en evidencia todavía más claramente en la reedición del artículo, al año siguiente, en el contexto de un libro dedicado a la música moderna. Cf. DYSON, G. *The new music* (Londres: Oxford University Press, 1924), p. 55-116. Allí, el capítulo sobre textura aparece a continuación de un capítulo sobre “Melodía y ritmo”, y en forma inmediatamente anterior a un capítulo sobre forma, denominado “Problemas de arquitectura”. El capítulo está dividido por su parte en tres fragmentos, tal como había aparecido en *Music & Letters*, fragmentos que serán ahora denominados “La expansión de la tradición”, “Múltiple tonalidad” y “Cromatismo”, respectivamente. Dyson volverá a publicar partes completas del trabajo, así como algunos de los ejemplos musicales, en el artículo “Harmony” en la tercera edición del *Grove*. Cf. DYSON, G. Harmony. *Grove's dictionary of music and musicians*, 3. ed., (H. C. Colles [org.], Londres: Macmillan, 1927), v. 2, p. 527-39.

Al igual que en Parry la música moderna se caracteriza como un desarrollo de la textura,¹³ desarrollo cuyo antecedente se retrotrae a la música de Johann S. Bach. Ambos momentos históricos se distinguen, no obstante, en el carácter en última instancia horizontal de la textura bachiana, contrapuesto al carácter esencialmente vertical de las texturas contemporáneas.

La textura moderna es normalmente vertical, armónica, una *trama* [*fabric*] de salpicaduras de sonido. Las partes orquestales parecen ahora secciones horizontales cortadas a través de un paisaje. Son como las líneas de contorno de un mapa de artillería. Aparecen cuando la trama alcanza un grado particular de elevación. Desaparecen cuando la textura es delgada. Su función en la técnica es ocasional, casi casual. Incluso cuando el aparato orquestal es relativamente constante, como en las partes de cuerda de una orquesta, o, verdaderamente, en aquellas de un cuarteto, puede no haber reales partes en el sentido contrapuntístico del término. Todo está sujeto a exigencias verticales y armónicas. [...] Explotamos masas y contrastes, y el medio es el color más que la línea; *la trama es empapelado más que tapicería*. Y la efectividad del discurso de un compositor contemporáneo puede depender casi exclusivamente de la delicadeza u osadía de sus métodos armónicos.¹⁴

La metáfora que sustituye la *tapicería* por el *empapelado* pone en evidencia un elemento de ilusionismo en la textura, en la cual la sonoridad desempeña un papel más importante que el entramado.¹⁵ El énfasis en el enfoque de Dyson está dado por las nuevas sonoridades de la música contemporánea. Esta concentración en el contenido de altura de los materiales conduce, significativamente, al problema de la consistencia entre los elementos componentes de la textura. Mientras que Parry formulaba el problema de la consistencia a partir de una concepción de la textura entendida como entramado, Dyson llega al mismo como resultado de su tratamiento de la múltiple tonalidad.

Strauss podía hacer a menudo modificaciones detalladas en sus sucesiones de acordes a efectos de producir el efecto total dentro de una distancia comparativamente respetable de lo que solía llamarse armonía. Nuestros contemporáneos no tienen esas reservas. Las columnas armónicas siguen atrevidamente su propio curso, e ignoran o desafían las buenas maneras tradicionales del mismo modo como lo hicieron los primeros pioneros del contrapunto.¹⁶

La remisión a los orígenes del contrapunto se sigue de la analogía que establece Dyson entre el desarrollo de este "contrapunto armónico" moderno y "los experimentos tentativos que elaboraron el *organum* a partir del canto llano, y el contrapunto a partir del *organum*."¹⁷

El contrapunto armónico, ejemplificado con pasajes de *Salome* de Strauss, está definido como una textura en la cual "las fibras melódicas de los contrapuntistas han devenido corrientes armónicas compuestas, las cuales pueden aproximarse y retirarse, combinarse o chocar, tal como lo hacían las partes individuales de la polifonía".¹⁸

En síntesis, los enfoques de Parry y de Dyson establecen las líneas generales sobre las cuales será caracterizado ulteriormente el concepto de textura en la musicología de habla

¹³ Cf. DYSON, G. *The Texture of Modern Music*, p. 108. La caracterización de la música moderna por su desarrollo de la textura se corresponde con una caracterización del 'período sinfónico' por su ocupación con los problemas de arquitectura musical, y del 'período del drama musical' con los del tematismo. Cf. *ibid.*, p. 108.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109. Los subrayados son nuestros.

¹⁵ Ese elemento de ilusionismo ligado a la textura reaparece en enfoques posteriores como los de de Jonathan DUNSBY (Cf. *Considerations of Texture. Music & Letters*, v. 70, n. 1, 1989, p. 46-57.) y Federico MONJEAU (Cf. *Forma. La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 69-127.).

¹⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹⁷ *Ibid.*, p. 213.

¹⁸ *Ibid.*, p. 213.

inglesa.¹⁹ Se trata, en el caso de Parry, de una caracterización de tipo formal, centrada en la representación de la constitución en sí de la simultaneidad musical, y en el otro, de una caracterización del contenido de los materiales; en el caso particular de Dyson, de su contenido de altura.

La "segunda génesis" del concepto: El pensamiento musical alemán

La "segunda génesis" del concepto de textura se produce en el ámbito de la teoría de la música en lengua alemana, en el marco de las discusiones del círculo de Darmstadt sobre la música post-serial.²⁰

Se reiteran aquí los dos rasgos característicos de la introducción del término en el ámbito de la musicología anglosajona: la vinculación del concepto con la problemática de la música contemporánea, así como la doble perspectiva de que el concepto es objeto. Esta dualidad de perspectivas obtiene aquí una correspondencia inmediata en la terminología.²¹ La representación de la simultaneidad musical será interpretada mediante los conceptos de *Struktur* y *Textur*.²²

György Ligeti, en un ensayo escrito en 1959 y titulado "Metamorfosis de la forma musical",²³ introduce estos conceptos en el contexto de una reflexión crítica del estado de la composición serial y de sus consecuencias formales. En ese marco, y con una consideración relativamente marginal,²⁴ la "estructura" queda caracterizada como un entramado [*Gefüge*] cuyos elementos constitutivos son distinguibles, y que se conforma como producto de las interrelaciones entre aquellos. El concepto de "textura" designa en cambio un complejo más

¹⁹ Más allá de las recurrencias de un empleo del concepto simplemente como denominación comprensiva del conjunto de categorías estilísticas.

²⁰ Al igual que en el caso de la crítica musical inglesa, se registra al menos una mención anterior del término en la literatura musical alemana. En 1832, en el contexto de un debate sobre la logicidad armónica de la introducción del Cuarteto en do, K. 465 de W. Mozart, Gottfried Weber introduce el término *Textur* para designar un entrelazado completo de melodía y armonía: "Un comprehensiv *análisis* de toda la *textura armónica* y *melódica* del pasaje en cuestión nos permitirá identificar todas esas causas, tanto individuales como en sus relaciones, y asimismo dar cuenta de *qué* es esto, que con esas resonancias tanto nos extraña y llama la atención tan rudamente a nuestro oído." WEBER, G. Über eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C. *Caecilia* v. 14, n. 53-54, 1832, p. 10. (Los subrayados son de Weber.) Sobre los protagonistas y las vicisitudes del debate, cf. VERTREES, J. Mozart's String Quartet K.465: the History of a Controversy. *Current Musicology*, v. 17, 1974, p. 96-114. El empleo no parece haber tenido precedentes ni continuidad inmediata en la tradición crítica alemana. De hecho, el término aparece en el contexto de un uso pronunciado de expresiones latinas, lo que Ian Bent asocia a una remisión por parte de Weber al paradigma retórico como instancia explicativa del pasaje. (Weber habla de la 'significación retórica del pasaje'.) Cf. BENT, I. *Music analysis in the nineteenth century*, v. 1: Fugue, Form and Style (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 157-60. Es sugestiva, no obstante, la recurrencia de un patrón: la introducción del término parece asociada en todos los casos (tanto en éste, como en el caso de Parry y el de Ligeti, que se trata a continuación) al problema de representar simultaneidades musicales impropias con relación a las categorías analíticas vigentes en cada momento histórico y para cada tradición.

²¹ Hasta entonces, la terminología musical alemana presentaba como equivalente aproximado de *texture* un término cargado de la misma duplicidad. Tal es el caso del término *Satz*, considerado en algunas de sus acepciones, aquellas homologables a las del término *texture*, y con exclusión de aquellas otras, en las cuales es entendido como categoría formal. El término remite por una parte a problemas de contenido, cuando alude a aspectos ligados a diferentes figuraciones instrumentales (como en *Klaviersatz*), o, en un sentido general, a la disposición del material musical. (*Satz* como *musical setting*. Cf. LEUCHTMANN, H. *Dictionary of Terms in Music = Wörterbuch Musik* [5ta. ed. Stuttgart, 1998], p. 263.) Remite por otra parte a elementos ligados al número de partes involucradas en la textura (como en *Zweistimmigensatz*) así como a la relación entre éstas en términos fundamentalmente rítmicos (en los casos de *Homophonensatz*, o *Polyphonensatz*). Cf. DRABKIN, W. e I. PFINGSTEN. *Satz*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. ed. Stanley Sadie org., Londres: Macmillan, 2001), v. 22, p. 322-23.

²² El término *Struktur* asume en la terminología musical alemana múltiples sentidos, entre ellos uno vinculado a la lógica compositiva, sentido que, si bien no es completamente independiente del que se relaciona con el problema de la simultaneidad musical, no es tampoco homologable con éste. Sobre la multiplicidad de sentidos del término *Struktur*, cf. E. Was heißt strukturell? *Melos*, v. 31, n. 6-7, 1964, p. 220-26; y Zum Terminus 'Strukturell'. *Terminologie der neuen Musik* (Berlin: Merseburger, 1965); y KROPFINGER, K. Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes 'Struktur' in der Musik. *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (H. Eggebrecht, org. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1974), p. 188-204.

²³ LIGETI, G. Wandlungen der musikalischen Form. *die Reihe* 7, 1960, p. 5-17.

²⁴ La distinción se formula en una nota al pie de página. Cf. *ibid.*, p. 13.

homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos constitutivos.²⁵ Mientras que la estructura se analiza en términos de sus componentes, la textura se describe en términos de rasgos estadísticos generales.²⁶

Con Helmut Lachenmann la contraposición entre los conceptos de *Textur* y *Struktur* adquiere valores adicionales. En su ensayo "Tipos sonoros de la nueva música", escrito en 1966,²⁷ estos conceptos se integran como los grados superiores de una tipología jerárquica de materiales. A los parámetros tradicionales de descripción tales como la altura, el timbre, la duración y la intensidad, Lachenmann agrega una distinción entre los conceptos de sonoridad como "estado" y de sonoridad como "proceso". Caracteriza a la "sonoridad-textura" [*Texturklang*] el hecho de que puede cambiar continuamente desde el punto de vista de sus particularidades acústicas sin recurrencias de ninguna clase, lo que la distingue de la "sonoridad-fluctuación" [*Fluktuationklang*], emplazada un escalón más abajo en la jerarquía de materiales, cuyas modificaciones son, de una u otra forma, recurrentes. La textura, si bien prolongable discrecionalmente, se constituye no obstante como un material estático, en la medida en que esas modificaciones operan en el plano de los elementos componentes y no de su resultante global. Esa distinción entre propiedades parciales y globales de la textura da lugar a una especificación ulterior del material. Las propiedades globales derivan de una combinación estadística de las propiedades parciales de la sonoridad. La resultante global de la textura es, en consecuencia, más pobre que los elementos particulares que la componen.

la característica general de una textura no es ya en ninguna parte necesariamente idéntica a las características de los detalles audibles en ese momento, excepto en el sentido negativo de que el carácter general, calificado como resultado estadístico, se sigue del nivel de los detalles - así como precisamente la masa es más primitiva que sus miembros individuales.²⁸

Se trata, como en el caso de Ligeti, de un material complejo, pero en última instancia homogéneo.²⁹ En la "estructura", en cambio, las propiedades parciales adquieren una función en el resultado global del material.

Esa originalidad se debe más bien precisamente al hecho de que en tales estructuras de sonido [*Klang-Struktur*] no son las puras cualidades de los sonidos detallados las que vuelven a su efecto heredado, sino que esos detalles son funciones de un orden y miembros de disposiciones precisas, y como tales despliegan entre ellas una diversidad inmediatamente efectiva de parentescos y relaciones de contraste de diferentes niveles, y a partir de tal interdependencia se comprenden y comunican en forma totalmente nueva. De la interacción intencional de tales relaciones de sonidos resulta ese carácter global único e inconfundible de una estructura [*Struktur-klang*].³⁰

La diferenciación entre textura y estructura se manifiesta asimismo en lo relativo a sus respectivas propiedades temporales. La temporalidad propia ["*Eigenzeit*"] de la textura, como la de la sonoridad-timbre [*Farbklang*] y de la sonoridad-fluctuación, es todavía

²⁵ La distinción de Ligeti refigura para los materiales contemporáneos esa antigua distinción, establecida por la musicología histórica en el marco de las categorías lineales, entre las *einstimmige* y las *mehrstimmige Kategorien*.

²⁶ La textura se va a constituir en el pensamiento compositivo alemán como designación de cierto tipo de materiales musicales. Karlheinz Stockhausen emplea el término por esos mismos años para caracterizar los materiales que componen su obra *Gesang der Jünglinge*, materiales entendidos como unidades formales. Cf. STOCKHAUSEN, K. Musik und Sprache III. In: *Texte*, v. 2: *Aufsätze 1952-1962* (Köln: DuMont, 1964), p. 58-68.

²⁷ Cf. LACHENMANN, H. Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie*, v. 1, n. 1, 1970, p. 21-30. Reimpreso en LACHENMANN, H. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (J. Häusler org. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996), p. 1-20.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ Lachenmann menciona como ejemplo de una textura el final de *Sonant*, de Mauricio Kagel.

³⁰ *Ibid.* Lachenmann menciona como ejemplo de estructura la pieza completa *Structure la* para dos pianos de Pierre Boulez.

independiente de la duración efectiva de que los materiales son objeto. Estos tres materiales se ordenan en una escala en la cual su duración efectiva ocupa un lugar de relevancia creciente. En la sonoridad-estructura [*Strukturklang*] la ensambladura temporal interna del material se vuelve tan diferenciada, que éste adquiere implicancias no sólo sonoras sino formales. La sonoridad-estructura se constituye como proceso, y su duración efectiva se vuelve una propiedad esencial de su constitución en tanto que material. Su temporalidad propia se vuelve idéntica de su duración efectiva. En virtud de estas dos propiedades, la funcionalización de sus momentos parciales, así como la incidencia efectiva del tiempo, la estructura se presenta como síntesis posible del dualismo entre sonoridad (material) y forma.

La distinción de Lachenmann entre los conceptos de textura y estructura pone en juego de este modo un conjunto complejo de elementos. Por un lado, mantiene la oposición formulada por Ligeti entre materiales homogéneos (la textura) y materiales estratificados (la estructura). Esa oposición adquiere en Lachenmann determinaciones ulteriores, con la oposición entre la constitución puramente estadística de la textura y la constitución funcional de la estructura. Una tercera determinación está dada por el grado de evolución interna genuina de los materiales, esto es, su carácter estático o dinámico (procesivo). La determinación más precisa de que estos conceptos son objeto por parte de Lachenmann deriva en una reducción en el alcance descriptivo de la distinción misma. Lo que en Ligeti tenía la forma de una contraposición entre dos clases de materiales, cuya distinción estaba fundada sobre la presencia o ausencia de estratificación, se transfigura en Lachenmann en una contraposición que identifica, en el caso de la estructura, dicha estratificación con una funcionalización de las relaciones entre los elementos componentes del material.

Esta reducción se pone particularmente de manifiesto en la crítica de Gianmario Borio a la contraposición de Lachenmann, crítica que se plantea en el marco de una historización de la discusión.³¹ Borio ubica la contraposición entre textura y estructura en el marco de la renovación de materiales y procedimientos compositivos desarrollada hacia fines de la década del '50, en el contexto de lo que, adoptando la caracterización de Adorno, denomina música *informal*.³²

Borio identifica un trasfondo organicista en la jerarquización de Lachenmann de la estructura por sobre la textura, así como en la asignación de propiedades funcionales a la primera. Dicho enfoque, señala Borio, presupone en última instancia que la inclusión de los elementos individuales en un complejo entramado funcional, en el cual quedan relegadas a un plano secundario sus cualidades materiales, garantiza por sí misma el sentido y valor estético de la obra musical. Pero es precisamente tal primacía de la estructura, esto es, el valor abstracto de las relaciones funcionales sobre las propiedades materiales de la sonoridad, lo que la obra musical informal pone en cuestión.

Esa preeminencia de las relaciones sobre la materialidad de las sonoridades se extiende asimismo a la relación entre los estratos identificables en la simultaneidad sonora. El carácter funcional de la estructura representa una negación del momento de genuina multiplicidad contenido en el concepto. Hace de tal multiplicidad una forma mediata de la unicidad. Requiere de las sonoridades concurrentes cierta forma de complementación.

Así, pueden identificarse dos elementos de organicidad en el concepto de *Struktur* de Lachenmann. El primado de las relaciones por sobre la materialidad misma de las sonoridades, identificado por Borio, y la negación del momento de multiplicidad.

La creciente autosuficiencia estética del material *en tanto que* material en la música informal termina por disolver la dicotomía entre estructura y textura. Borio toma en consideración dos pasajes correspondientes a obras separadas por algo más de una década:

³¹ Cf. BORIO, G. Überlegungen zu Struktur und Textur. *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik* (Laaber: Laaber, 1993), p. 92-101.

³² Cf. ADORNO, Th. W. *Vers une musique informelle. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 4 (1961), p. 73 ss. Trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth. *Vers une musique informelle. Escritos musicales I-III*. (Obra completa, v. 16. Madrid: Akal, 2006), p. 503-549.

Kreuzspiel (1951), de Karlheinz Stockhausen y *Fluktuationen* (1964) de Isang Yun. El primer pasaje³³ es caracterizado como una *textura* compleja compuesta de múltiples estratos de diferente timbre y movimiento. Esos elementos, sin embargo, remiten en *Kreuzspiel* a una meta-estructura, dentro de la cual no representan simplemente componentes de una sonoridad compleja, sino que asumen una función en una totalidad coherente.³⁴ En *Fluktuationen*³⁵ en cambio, las relaciones funcionales no dan cuenta de la totalidad de los materiales. Un análisis detenido de la obra, concluye Borio, no puede separar los elementos funcionales del complejo sonoro mismo que compone la textura.³⁶

El concepto de textura asume de este modo el elemento de multiplicidad del concepto de estructura, y pone entre paréntesis el aspecto relativo a la funcionalidad de los elementos que la componen. *Textura* se constituye así como concepto general de los materiales musicales.

Conclusiones

La genealogía del concepto de textura revela significativas particularidades. Una de ellas está dada por su doble génesis. El concepto surgió en forma independiente en dos contextos teóricos distintos. El primero es el contexto de la crítica musical inglesa de comienzos del siglo xx, en autores como Parry y Dyson. El segundo está dado por la discusión en el pensamiento musical alemán alrededor de la música post-serial, en autores tales como Ligeti, Lachenmann y Borio. En los dos casos el concepto se revela en su naturaleza antinómica. La contraposición entre una concepción de la textura entendida como entramado, en el caso de Parry, con una concepción de la textura como nueva categoría de la verticalidad en sustitución de la armonía, en el caso de Dyson, puede ser caracterizada como una contraposición entre una concepción formal (formal en tanto centrada en la constitución en sí del entramado más que en las hebras que lo componen) y una concepción material, concreta, de la textura. Una contraposición análoga se establece entre los conceptos de *Struktur* y de *Textur* de Ligeti; el primero asociado a una idea de multiplicidad, el segundo a una particular conformación del material musical.³⁷

Cada una de estas orientaciones cuenta con sus propios antecedentes en la historia de la teoría. Los enfoques que entienden la textura como representación de la constitución de la simultaneidad se inscriben en la tradición de las categorías estilísticas. Estas categorías conforman una tipología, elaborada de acuerdo con principios relativos al número de partes, así como a las relaciones melódicas, armónicas o rítmicas entre las mismas. Una característica tan general como inexpressada de esta tradición está dada por la presuposición de linealidad como atributo fundamental de los componentes últimos de la textura,³⁸ así como por una identificación acrítica de éstos con las partes vocales o instrumentales implicadas. La segunda orientación, la representación de la textura entendida como caracterización de los materiales, encuentra su antecedente en tratados de composición o de instrumentación, donde algunas configuraciones texturales son consideradas bajo la forma de "efectos de disposición" de los materiales. Tal es el caso del tratado de instrumentación de

³³ La referencia es a los cc. 46-53.

³⁴ Cf. BORIO, G. *Op. cit.*, p. 95-97.

³⁵ Borio analiza los cc. 1-21.

³⁶ Cf. BORIO, G. *Op. cit.*, p. 97-99.

³⁷ La doble génesis descubre asimismo una constante epistemológica. En ambos casos el concepto resulta de una inadecuación de las categorías existentes para dar cuenta de una nueva concepción de la simultaneidad y los materiales musicales. Incluso el caso aislado de Gottfried Weber, considerado en la nota 20, se ajusta a esta constante.

³⁸ Cf. la crítica de esta presuposición en FICKER, R. Primäre Klangformen. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1929, v. 36, 1930, p. 21-34.

Carl Czerny de 1848.³⁹

Se presenta así en la historia del pensamiento musical en el siglo xx una dualidad de perspectivas en lo que respecta a la representación de la textura musical. Esta dualidad distingue y mantiene como antagonicos los elementos de multiplicidad y de concreción contenidos en el concepto. La introducción del término "textura" en la terminología musical supone una articulación teórica significativa. No es accidental que esa articulación haya tenido lugar con relación a la caracterización de la música contemporánea. Se trata de una nueva conceptualización, a partir de una perspectiva más amplia que la que brindaban las antiguas categorías, de un problema teórico que se hizo visible una vez que su premisa - la constitución de la simultaneidad musical - se volvió objeto de una pronunciada diversificación en el plano de la composición musical. Es en dicho marco, el de la renovación de los materiales musicales y sus ordenamientos formales, en el cual el concepto de textura asume plena entidad.

Referências

BORIO, G. Überlegungen zu Struktur und Textur. In: *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber: Laaber, 1993, p. 92-101.

DYSON, G. The Texture of Modern Music. *Music & Letters* v. 4, n. 2, 1923, p. 107-18; v. 4, n. 3, 1923, p. 203-18; v. 2, n. 4, 1923, p. 293-312.

LACHENMANN, H. Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie* v. 1, n. 1, 1970, p. 21-30.

LIGETI, G. Wandlungen der musikalischen Form. *Die Reihe* v. 7, 1960, p. 5-17.

PARRY, C. H. Texture. In: *Style in musical art*. Londres: Macmillan, 1911, p. 173-206.

³⁹ CZERNY, Carl. *School of Practical Composition*. Trad. de J. Bishop. (Londres: R. Cooks, c1848) 3 Vols. op. 600. Cf. la reseña del parágrafo "Of Unusual Combinations of Different Instruments" en TODD, R. *Orchestral texture and the art of orchestration. The orchestra: Origins and transformations* (Joan Peyser, org. New York: Scribner, 1986), p. 191-226; y RATNER, L. *New Sounds. Romantic Music. Sound and Syntax* (New York: Schirmer, 1992), p. 1-129.