

EL ORIGEN DEL CONCEPTO DE TEXTURA EN LA CRÍTICA MUSICAL INGLESA HACIA COMIENZOS DEL SIGLO XX

PABLO FESSEL

Resumen

El presente trabajo reconstruye el origen del concepto de textura en la crítica musical inglesa de las primeras décadas del siglo XX. Uno de los desarrollos de la música de la modernidad en el paso del siglo XIX al siglo XX estuvo dado por nuevas conformaciones texturales. La representación teórica de la simultaneidad había estado caracterizada hasta entonces por una orientación tipológica, basada en un reducido conjunto de 'categorías estilísticas' tales como polifonía, homofonía, entre otras. Estas 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.

La musicología europea produjo variadas estrategias orientadas a tratar este problema. Una de ellas estuvo dada por el desarrollo de un nuevo concepto de la simultaneidad, estableciendo para el término 'textura' un sentido preciso y nuevo. La elaboración del concepto de textura por parte de compositores y críticos ingleses como Hubert Parry, George Dyson y Donald Tovey está históricamente ligada a la recepción en Inglaterra de la música alemana. En particular, la crítica se vio interpelada por nuevas conformaciones de la simultaneidad en algunos pasajes de obras como *Ein Heldenleben* (1898) y *Elektra* (1908) de Richard Strauss, pasajes que se resistían al análisis de acuerdo con las categorías entonces disponibles. El trabajo reconstruye un momento de articulación en el desarrollo de la reflexión teórica sobre la textura.

Abstract

The paper identifies the origin of the concept of texture in the English music criticism from early 20th century. Musical modernity during the transition from the 19th to the 20th century

1. Este trabajo fue presentado en la XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIII Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, la AAM y el Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi" de la ciudad de La Plata (17 al 20 de agosto de 2006). Una versión previa del mismo se encuentra incluida en Fessel, 2005). Las citas fueron traducidas expresamente.

developed new textural configurations. The theoretical representation of simultaneity rested up to that moment on a typological approach, based on a small collection of 'stylistic categories', such as polyphony, homophony, among others. The new textures revealed not only the inadequacy of the existing categories, but also the insufficiency of the whole collection for their theoretical representation.

European musicology devised different strategies to deal with this problem. One of them was the development of a new concept of simultaneity, which gave to the term texture a precise and new sense. The elaboration of texture's concept by English composers and critics like Hubert Parry, George Dyson and Donald Tovey is historically bound to the reception in England of German contemporary music. Particularly, the critic was astounded by new conformations of musical simultaneity in sections from works like Richard Strauss' *Ein Heldenleben* (1898) and *Elektra* (1908), sections that resisted the analysis through the available categories up to then. The paper examines this historical articulation in the development of the theory of texture.

* * *

Una de las consecuencias más interesantes 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 caso que exponemos en este trabajo, se desarrolla el problema en la crítica inglesa de la primera mitad del siglo XX. Un segundo caso, es el concepto que se introduce en el pensamiento musical alemán, por parte de compositores como György Ligeti y Helmut Lachenmann, en el contexto de una discusión sobre la música postserial.²

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

2. Cfr. Ligeti, 1960, y Lachenmann, 1970; reimpresso en Lachenmann, 1996.

expresiones como ‘textura polifónica’ o ‘textura homofónica’.³ El término ‘*texture*’ carece de una entrada propia en la primera edición del diccionario editado por George Grove⁴ – una situación que no se modificará hasta la edición de 1980 –⁵ 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.⁶ 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, 1911 –tales como polifonía, homofonía, entre otras. La introducción del concepto de textura puede entenderse en ese contexto como resultado de la inadecuación de las categorías tradicionales de escritura musical para dar cuenta de sonoridades nuevas, propias del lenguaje del postromanticismo alemán. Estas 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 entre 1900 y 1908.⁷ El sentido que el 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 entretujan”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* (1898) y *Elektra* (1908) de Richard Strauss.⁹ 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’:

3. Cfr. por ejemplo Parry, 1893: 193 y 295; y Goetschius 1902: 82.

4. Grove, 1900.

5. Sadie, 1980. Cfr. “Texture”, en Vol. 18 : 709.

6. 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.

7. Parry , 1911: 173-206. Sobre el contexto de la publicación, cfr. Benoiel; 1997: 202-03.

8. Parry, 1911: 185

9. 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. En 1903, por ejemplo, se realizó un Festival dedicado exclusivamente a su música en el St. James’s Hall de Londres. Cfr. Colles, 1968: 27.

“[...] los 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]”¹⁰

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 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, con independencia de la consistencia entre los elementos que la componen.¹¹ La caracterización de Parry destaca, de este modo, el elemento de multiplicidad del concepto de textura.

Una década más tarde, en un artículo denominado “The Texture of Modern Music” [La textura de la música moderna], George Dyson identifica el concepto con las propiedades armónicas de las sonoridades de la música moderna.¹² La textura

10. Parry 1911: 204-05

11. 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, 1909. Véase asimismo las consideraciones de E. J. Dent sobre la autosuficiencia de las sonoridades ‘modernas’, ‘consideradas por sí mismas’. Cfr. Dent, 1924:215. Un mismo problema marca el origen de dos términos, el de heterofonía y el de textura, cuyo destino intelectual terminará por confluir. Cfr. P. Fessel, 2005: 25-53.

12. Cfr. Dyson, 1923. Dyson emplea indistintamente los términos ‘moderno’, ‘nuevo’ y ‘contemporáneo’, los cuales asumen de este modo un valor estrictamente cronológico, desprovisto de significación estética.

ocupa el lugar asignado tradicionalmente a la armonía en la caracterización de las propiedades de la música.¹³

Al igual que en Parry, y como aparecerá en Tovey,¹⁴ la música moderna se caracteriza como un desarrollo de la textura,¹⁵ 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 de salpicaduras de sonido [*a fabric of splashes of sound*]. 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 [*tapestry*]. Y la efectividad del discurso de un compositor contemporáneo puede depender casi exclusivamente de la delicadeza u osadía de sus métodos armónicos.”¹⁶

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.¹⁷ El énfasis en el enfoque de Dyson está

13. 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. Cfr. Dyson, 1924: 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*. Cfr. Dyson, 1927.

14. Véase más adelante.

15. Cfr. Dyson, 1923:108. 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.

16. Dyson, 1923: 109. El subrayado es nuestro.

17. Ese elemento de ilusionismo ligado a la textura reaparece en enfoques posteriores como los de Dunsby 1989, y Monjeau, 2004.

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 hicieran los primeros pioneros del contrapunto.”¹⁸

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*.”¹⁹

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”.²⁰

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 inglesa.²¹ 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 de Dyson, de su contenido de altura.²²

18. Dyson 1923: 215

19. Dyson 1923: 213

20. Dyson 1923: 213

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

22. Estas dos orientaciones, no obstante ocasionales coincidencias, se van a presentar en adelante, sobre todo en la musicología y la teoría de la música norteamericanas, como orientaciones inconciliables entre sí. Este carácter se manifiesta incluso en trabajos en los que ambas orientaciones se encuentran representadas en una forma u otra, aunque como momentos inarticulados entre sí. Cfr. Fessel, 2006.

En 1941 se publicó un conjunto de cuatro conferencias pronunciadas por Donald Tovey en la Universidad de Liverpool en 1938, publicación titulada con el nombre de una de ellas, "Musical Textures"²³ Tovey elabora allí un esquema de filosofía de la historia, uno de cuyos estadios está representado por la textura. Este esquema desarrolla una escala que se extiende desde lo que podría caracterizarse como los 'materiales' (la conferencia sobre textura, que se ocupa de la polifonía del siglo XVI) a la 'idea' (la conferencia sobre música absoluta) pasando por dos instancias intermedias, la regulación del tratamiento del material (la conferencia sobre retórica musical, que se ocupa de la fuga) y la construcción de la forma musical, entendida como una noción esencialmente temporal.

Tovey contrapone los conceptos de textura y de forma musical, contraposición de la cual resultan dos observaciones destacables. La primera es histórica, y concierne al desarrollo desigual de ambos conceptos en la historia de la música:

"La textura general de un arte – es decir, el poder general de expresión fluente en su medio – se vuelve madura mucho antes de que las formas artísticas externas puedan alcanzar cualquier cosa más allá de una organización obviamente mecánica."²⁴

La observación se aclara por la identificación de Tovey, en coincidencia con Parry, del estadio más desarrollado de la textura con la polifonía de Bach.

Una segunda observación destaca otra desigualdad entre textura y forma, esta vez en el plano de la percepción. Tovey distingue entre música que atrae la atención del oyente por su textura, y música que "se expresa principalmente por su diseño [shape]".²⁵

En estos tres enfoques, los de Parry, Dyson y Tovey, surgidos en el ámbito de la crítica musical inglesa como fenómeno de recepción de la música alemana de las primeras décadas del siglo XX, se plasma una conjunción de problemas a los cuales el concepto de textura terminará asociado en forma perdurable.

El primero de ellos está dado por la incorporación de la textura al conjunto de elementos constitutivos de la 'estructura de la música',²⁶ junto a propiedades como la melodía, el ritmo, y eventualmente en sustitución de la armonía.²⁷

El segundo problema se puede caracterizar como una contraposición entre los

23. Tovey, 1941.

24. Tovey 1941: 13

25. Tovey 1941: 52

26. La expresión está tomada del título de un libro de R. O. Morris, surgido del mismo entorno intelectual. Cf. Morris, 1935.

27. Véase la nota 10.

conceptos de textura y de forma musical. Esa contraposición, tematizada en Tovey como una desigualdad histórica y ontológica²⁸, se presentará en el pensamiento musical alemán como un dualismo.²⁹ Existe un paralelismo velado, no obstante, entre los conceptos de textura y de forma musical. Ese paralelismo radica en el hecho de que en ambos casos se trata de cierta diversidad en los planos de la simultaneidad y del tiempo musical respectivamente. La textura puede entenderse, de hecho, como la 'forma' de la simultaneidad musical.³⁰

En tercer lugar se plantea de modo incipiente el problema de la estratificación, esto es, la constitución de la simultaneidad musical como un objeto potencialmente heterogéneo. Ese elemento de heterogeneidad se desplazó históricamente de su inserción original en la categoría de polifonía³¹ a la categoría de textura en el siglo xx, una vez que la primera quedó emplazada bajo cierta forma de homogeneidad, tanto estructural como relacional. En el primer caso, la polifonía se constituyó idealmente como una superposición de líneas equivalentes tanto desde el punto de vista de su constitución como desde el punto de vista de su jerarquía relativa. En el segundo caso, la polifonía suponía relaciones temáticas y tonales entre las diferentes partes que aseguraban una cierta homogeneidad de la textura resultante. (La ausencia de esos elementos en la polifonía anterior al siglo XVI, para el caso, fue entendida por las representaciones evolucionistas del desarrollo

28. La textura, completo su desarrollo con anterioridad a la forma y ubicada un escalón más abajo que ésta en la jerarquía de elementos de la música .

29. Cf. Lachenmann, 1970.

30. Una posible analogía entre los conceptos de textura y de forma musical se revela indirectamente en la acción integradora de la tonalidad y el tematismo. Las configuraciones tradicionales de la textura, ya sea que se considere la polifonía barroca, o la monodía acompañada del clasicismo o el romanticismo, establecen una relación de complementación, armónica y estructural, entre los elementos que las conforman. Esa complementación es análoga, en el plano de la simultaneidad, a la relación vinculante que establecen esas mismas músicas en el plano de la forma sobre la base de relaciones tonales o temáticas, cuando éstas operan auténticamente como principio regulativo formal. La misma dialéctica de un concepto como el de forma musical, dada por la distinción de momentos musicales en el tiempo y la identificación de relaciones que los articulan en una totalidad, se presenta en el plano de la textura entre la discriminación de elementos que integran la simultaneidad con su identidad propia y la determinación de sus relaciones en la textura. La textura resulta, de acuerdo con esta analogía, de una proyección del plano de la forma, basado en el concepto de sucesión, al plano de la simultaneidad musical. Una lógica análoga a la que vincula los momentos en la forma musical vincula los estratos o elementos que conforman la textura. La desintegración textural se corresponde así con la forma inorgánica, en la que la significación de los momentos individuales excede la de su contribución a la totalidad. Sobre este punto Cf. Fessel , 2001.

31. Hay que recordar que las primeras caracterizaciones de la polifonía destacan el elemento de multiplicidad y la definen como una pluralidad de melodías diferentes, como la que se conserva en el tratado *Summa Musicae* (¿c.1200?), de Johannes. Cf. Gerbert (1784), III, 239a; y Huglo (1993).

histórico de la textura musical como un estadio previo a la integración más efectiva dada por el contrapunto desarrollado y la constitución triádica tonal.)

En cuarto lugar se presenta el problema de la caracterización de tales estratos en sí mismos.³² La idea de que los elementos que componen la trama no son ya simplemente líneas sino que pueden incorporar su acompañamiento armónico implica que la condición lineal se volverá en adelante tan sólo una de las posibilidades de constitución de los estratos que conforman la textura.

Por último, debe incluirse el problema de la caracterización de las relaciones entre éstos, problema que toma en Parry la forma de una pregunta por la 'consistencia' mutua entre los estratos y que introducirá en el pensamiento alemán el problema de su funcionalidad.³³

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 moderna. Se trata de una reconceptualización, 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 en sí 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.

32. La caracterización de las nuevas sonoridades por parte de Dyson no representa sino una de sus posibilidades.

33. Lachenmann, por ejemplo, a partir de una distinción formulada Ligeti (1960), instituye una diferencia categórica entre las nociones de *Struktur* y de *Textur*, a partir de la relación funcional o estadística, respectivamente, entre los elementos que conforman el material. Cfr. Lachenmann (1970).

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Guido

1909 “Über Heterophonie”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908*, p. 17-27.

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

BAKER, Thomas

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

BENOLIEL, Bernard

1997 *Parry before Jerusalem. Studies of his Life and Music with Excerpts from his Published Writings*. Aldershot: Ashgate.

CARMICHAEL, S.

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

COLLES, Henry C.

1968 “A Survey (1893-1929)”. C. H. Parry, *The evolution of the art of music*, 3ra. ed. New York: Greenwood Press.

DENT, Edward J.

1924 “Harmony”. *A Dictionary of modern music and musicians*, Arthur Eaglefield-Hull (ed.) London: J. M. Dent.

DUNSBY, Jonathan

1989 “Considerations of Texture”. *Music & Letters* n° 70 (1), p. 46-57.

DUNSTAN, Raphael

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

DYSON, George

1923 “The Texture of Modern Music”. *Music & Letters* n° 4 (2), p. 107-18; n° 4 (3), p. 203-18; y n° 4 (4), p. 293-312.

1924 *The New Music*. London: Oxford University Press.

1927 "Harmony", en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 3ra. ed., H. C. Colles (ed.), London: Macmillan, Vol. II, p. 527-39.

FESSEL, Pablo

2001 "Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven", *Revista del Instituto Superior de Música* n° 8, p. 97-106.

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

2006 "El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana", *Revista Argentina de Musicología* n° 7, p. 117-44.

GERBERT

1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*.

GOETSCHUIS, Peter

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

GROVE, George (ed.)

1900 *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

HUGLO, Michel

1993 "Organum décrit, organum prescrit, organum proscrit, organum écrit". *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes: Actes du colloque de Royaumont, 1990*, Paris, Creaphis, 14-21.

LACHENMANN, Helmut

1970 "Klangtypen der neuen Musik". *Zeitschrift für Musiktheorie* n° 1 (1), p. 20-30.

1996 *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. J. Häusler (ed.) Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

LIGETI, György

1960 "Wandlungen der musikalischen Form". *Die Reihe* n° 7, p. 5-17.

MONJEAU, Federico

2004 "Forma". *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 69-127.

MORRIS, R. O.

1935 *The Structure of Music*. London: Oxford University Press.

PARRY, C. Hubert

1893 *The Art of Music*. London: Kegan Paul.

1911 *Style in musical art*. London: Macmillan.

SADIE, Stanley (ed.)

1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

TOVEY, Donald

1941 "Musical Textures", en *A Musician Talks*. London: Oxford University Press.

WOTTON, Tom

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

* * *

Pablo Fessel. Realizó estudios de composición en la Universidad Nacional de La Plata y de musicología en la Universidad Humboldt de Berlín. Obtuvo su Doctorado en Artes por la Universidad de Buenos Aires con su tesis sobre el concepto de textura musical. Ha sido becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Ha dictado clases de grado y postgrado en las universidades de La Plata, Buenos Aires, Córdoba, República (Uruguay) y Litoral. Actualmente se desempeña como Profesor de Musicología y Teoría y Crítica de la Música en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y como Director editorial de la *Revista del Instituto Superior de Música* de la misma Universidad.