

EL DINAMISMO TEXTURAL EN EL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE DÚO DE GUITARRAS.

Juan Pablo Gascón.

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes,
Carrera de Licenciatura en Música Popular.

Resumen

En este trabajo se realiza una reflexión crítica en torno a un elemento particular de la práctica compositiva, el cual parece haber sido desoído hasta el momento por las investigaciones provenientes de los espacios de formación académico-universitaria en música popular: el tratamiento de la textura en el conjunto instrumental de dúo de guitarras.

Esta formación ha tenido un gran desarrollo en los últimos veinte años en nuestro país, hecho que permitió la apertura a nuevas sonoridades a partir del tratamiento de las posibilidades texturales. En este sentido, y considerando la ausencia de un campo disciplinar orientado a la sistematización y enseñanza de herramientas vinculadas al tratamiento de la textura en la música popular (y en el conjunto instrumental de dúo de guitarras en particular), creo que los avances que pudiesen obtenerse al respecto, serán de gran importancia para quienes la estudian.

Por último, considerando que en la música popular las reflexiones en torno a la producción musical son generalmente consecuencia de una traducción del proceso generativo del hecho artístico al proceso conceptual (con la finalidad de conocer el modo en que los materiales sonoros son utilizados), me propongo en este trabajo analizar una obra propia, la cual explora el dinamismo textural como herramienta compositiva orientada a la renovación del discurso musical, a través del desarrollo de diferentes configuraciones texturales y la “reubicación espacial” de los diferentes estratos en ambas guitarras.

La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular.

A partir de la búsqueda de bibliografía asociada a diseños texturales en el armado de composiciones originales o arreglos para dúo de guitarras, pude observar que su existencia es nula. Si bien nuestra música popular argentina cuenta con innumerables materiales bibliográficos orientados a la enseñanza de recursos compositivos o de arreglo que podrían aplicarse a este conjunto instrumental, se destaca en ellos una fuerte predominancia por el tratamiento del *parámetro de las alturas*, lo cual se traduce en desarrollos orientados hacia el enriquecimiento armónico y la exploración interválica en la construcción de melodías. En segundo lugar, y con un creciente desarrollo en los últimos años, encontramos el tratamiento del *parámetro de las duraciones*, desarrollado casi siempre a través de patrones rítmicos de acompañamiento y fraseos rítmicos a nivel melódico. Pude observar que ambos parámetros (alturas y duraciones) suelen abordarse generalmente al interior de un género musical. Este dato se entiende si consideramos que los géneros musicales construyen un “lenguaje” a partir de su praxis histórica, acotando de esta manera las

infinitas posibles combinaciones de los materiales sonoros a un número finito, el cual a su vez, permite al intérprete (sea el propio músico o el oyente) “construir sentido”.

De esta manera, considero que un campo disciplinar orientado a la sistematización y enseñanza de herramientas vinculadas al tratamiento de la textura en la música popular (y en el conjunto instrumental de dúo de guitarras en particular), representa un área vacante de conocimiento en el universo de las investigaciones académicas de nuestro país. Por ello, creo que los avances que pudiesen obtenerse al respecto, serían de gran importancia para los estudiantes de las carreras de música popular. A su vez, sería un gran deseo que, conjuntamente con otros desarrollos teóricos, contribuya en el largo plazo a la formación de músicos capaces de trabajar en torno a la construcción de nuevas músicas y nuevos sentidos asociados a ellas; desarrollando así una actitud reflexiva capaz de elaborar re-conceptualizaciones sobre la música mediante el diseño de nuevas metodologías para abordar la praxis. Si el saber artístico y musical se produce a partir de procesos interactivos que conducen al músico a la elaboración de interpretaciones sobre cierto material musical, entonces debemos pensar que este último podría orientarse hacia una progresiva emancipación estética, logrando relativizar ciertos imperativos dominantes.

Estudios teóricos sobre la textura musical

Al considerar los estudios teóricos sobre la textura musical, debemos mencionar en primer lugar los aportes realizados por el investigador argentino Pablo Fessel. En su artículo *Hacia una caracterización formal del concepto de textura* (escrito en el año 1994), se destaca su desacreditación de la “clasificación tradicional”¹ del término proveniente de la teoría musical hegemónica; en tanto no se sustenta en principios clasificatorios explícitos, hecho que conlleva el uso de una categorización incompleta que no alcanza a dar cuenta de lo que efectivamente suena. Frente a las ambigüedades teóricas planteadas, el principal aporte de aquel artículo reside en pensar a la *textura* como un componente específico de la gramática musical, al cual se accede a partir del conocimiento de ciertos rasgos texturales que permitirían la identificación de diferentes *Configuraciones Texturales*². Esta conceptualización será aquí de gran utilidad, ya que refleja la formación de *unidades superiores*³ capaces

¹ Las categorías utilizadas generalmente son las de Monodía, Homofonía, Polifonía y Melodía con acompañamiento. Generalmente suele asociarse a cada una de ellas con diferentes períodos en la Historia de la Música.

² Las variables que toma en consideración el autor para conocer las características de una *Configuración Textural* (perteneciente a un determinado fragmento musical) son:

- la presencia o no de planos texturales *autónomos* en la simultaneidad,
- la presencia o ausencia de *homogeneidad* entre dichos planos,
- la constitución o no de dichos planos como voces (*linealidad*),
- la presencia o no de *coincidencia acentual* entre los planos,
- y por último, la *divergencia* o no entre los puntos de ataque de los sonidos pertenecientes a cada uno de los planos.

³ Me parece relevante la distinción que hace el autor al sugerir que, frente a un fragmento musical, podemos identificar una *Configuración Textural Global*, la cual a su vez contiene en su seno *Configuraciones Texturales Parciales*. Esta diferenciación permite identificar diferentes niveles de agregación para el análisis de la textura, permitiendo así observar no sólo el tratamiento textural general que resulta de la sumatoria de planos en el dúo de guitarras, sino también lo que sucede separadamente en cada una de las guitarras al concebirlas como *Configuraciones Texturales Parciales*.

evidenciar las relaciones que se establecen entre los materiales sonoros que se utilizan en la composición musical.

Otro de los textos de Pablo Fessel es *Condiciones de linealidad en la música tonal*, publicado en el año 1998. En este hay una sustitución del término *plano textural* por el de *estrato textural*. Un nuevo aporte en relación a sus anteriores escritos reside en observar las cualidades de las diferentes *Configuraciones Texturales* a partir de tres aspectos: la *cantidad de estratos texturales*, la *caracterización de tales estratos* (de acuerdo con nociones como la de línea, ostinato, pedal, etc) y por último, el *tipo de relaciones texturalmente relevantes que se establecen entre los estratos* (nivel de coincidencia acentual, nivel de coincidencia de ataques, nivel de homogeneidad tonal, etc.)⁴

El tercer trabajo que considero relevante para el estudio de la textura es *Apuntes sobre Apreciación Musical* (2006), escrito por Daniel Belinche y María Elena Larregle. Si bien el mismo legitima los avances teóricos producidos por Pablo Fessel años antes, este último amplía las consideraciones sobre la textura al definirla como un “espacio ficcional” que surge de la observación de los materiales sonoros y su disposición en la simultaneidad.

El dinamismo textural

En las conclusiones finales de mi trabajo final de Licenciatura en Música Popular (cuyo nombre es “*El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*”) he afirmado que uno de los aspectos más relevante al manipular los materiales sonoros en vistas a un enriquecimiento de la textura es el potencial *dinamismo* orientado al desarrollo de diferentes *Configuraciones Texturales* a lo largo de una obra musical, permitiendo así la “reubicación espacial” de los diferentes estratos en ambas guitarras.

Al caracterizar los estratos o planos texturales me interesa en primer término poder determinar qué *funciones o roles* están representando al interior de un fragmento musical: *melodía, contramelodía (o contracanto melódico) o acompañamiento*. En segundo lugar, es necesario obtener una clasificación más específica que permita progresivamente conocer los rasgos identitarios de una determinada melodía, contramelodía o acompañamiento. Dicho esto, se detallan a continuación las categorías y subcategorías construidas para llevar a cabo el análisis⁵.

Formas de presentación del acompañamiento: 1) acompañamiento rasgueado, 2) acompañamiento de bajo, 3) acompañamiento de bajo pedal, 4) acompañamiento de bajo (sincrónico con la melodía), 5) acompañamiento de arpeggio y bajo,

⁴ Fessel define un conjunto de variables que permitirían a un estrato textural de carácter lineal (línea melódica) diferenciarse de otros estratos componentes de la textura global. Ellas son la *independencia rítmica*, la *separación registral*, la *divergencia direccional*, la *disimilitud tímbrica* y las *diferencias de intensidad*. Es importante aquí no confundir el carácter lineal de un estrato textural con la función que este cumple al interior de un fragmento musical. Es decir, su linealidad puede estar orientada tanto a la ejecución de una melodía principal, de una contramelodía o de un contracanto pasivo con características de acompañamiento.

⁵ Las mismas son resultado de una síntesis y reordenamiento de las conceptualizaciones implementadas por diferentes autores que han problematizado acerca de las funciones o roles de los diferentes estratos texturales (Chlopecki, Piscitelli, Ian Guest, Alchourrón, Schoenberg). Creo que su utilidad práctica es muy valiosa en tanto permite identificar y distinguir fenómenos de estudio en un espacio fuertemente desoído por las investigaciones musicales.

6) acompañamiento de ostinato, 7) acompañamiento de ostinato y bajo, 8) acompañamiento en plaquet, 9) acompañamiento en plaquet (con bajo dissociado), 9) acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía), 10) acompañamiento en plaquet (sin bajo).

Formas de presentación de la melodía: 1) Melodía simple, 2) Melodía simple (en el registro grave), 3) Melodía simple (armónicos), 4) Melodía a dos voces homorrítmicas, 5) Melodía a dos voces homorrítmicas (en registro grave), 6) Melodía a tres voces homorrítmicas, 6) Melodía a cuatro voces homorrítmicas.

Formas de presentación de la contramelodía: 1) Contramelodía simple, 2) Contramelodía simple (en registro grave), 3) Contramelodía a dos voces homorrítmicas, 4) Contramelodía a dos voces homorrítmicas (en registro grave).

Análisis del dinamismo textural en una composición musical propia.

En este apartado se analizarán fragmentos de “Descansa Luis”, una obra para dúo de guitarras que compuse en el año 2013. A partir del marco teórico relevado, se identificará en los fragmentos seleccionados la *cantidad de estratos o planos texturales*, la *caracterización* de cada uno de ellos y sus *relaciones*⁶.

Sabiendo que la clasificación de los estratos o planos texturales con un criterio excluyente al interior de las funciones o roles de acompañamiento, melodía o contramelodía puede no ser tan fácil de implementar en ciertos pasajes musicales puntuales, creo que como propuesta metodológica orientada a fines didácticos presenta más ventajas que desventajas. En este sentido, se hará una descripción de las características de la melodía (si es simple o a voces), contramelodía (si es simple o a voces) o acompañamiento (si es rasgueado, si está tocado en plaquet, si presenta las características de un ostinato, si es sólo un bajo, si se presenta como un arpeggio, etc). Una aclaración que debo hacer aquí es que la caracterización de un estrato o plano textural no siempre da cuenta de las funciones o roles que cumple íntegramente una de las guitarras. Esto se debe a que muchas veces ésta ejecuta en simultáneo dos o más estratos texturales, cumpliendo de esa manera varias funciones o roles.

⁶ En las figuras que aparecerán a continuación se podrá observar la presencia de siglas. El significado de éstas se vincula con las conceptualizaciones realizadas por Pablo Fessel, aunque aquí se encuentran levemente reinterpretadas con el propósito de servir al análisis textural en la formación instrumental de dúo de guitarras. Así, “CTP1” significa Configuración textural parcial de la Guitarra 1, y su utilización se orienta a poder describir la cantidad y características de los estratos texturales que la misma ejecuta. En el caso de “CTP2”, el significado es el mismo pero se vincula a la Guitarra 2. Es importante aquí aclarar que la denominación de las guitarras utilizando los números 1 y 2 no da cuenta de ningún tipo de jerarquización entre ambas. Las “Observaciones de la CTG (configuración textural global)” describen ciertas relaciones texturales resultantes de la ejecución simultánea de ambas guitarras (tales como engrosamientos melódicos, contramelódicos o de acompañamiento; o la convivencias de diferentes tipos de acompañamientos).

En la presentación de la ponencia se reproducirán dos tracks de audio (correspondientes con la figuras), con la finalidad de que puedan escucharse los fragmentos seleccionados de la obra “Descansa Luis”(J. Gascón). Los intérpretes de la misma son Federico Beilinson (canal izquierdo) y Juan Gascón (canal derecho).

Figura 1. Fragmento de "Descansa Luis" (Gascón)

CTP1 Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

$\text{♩} = 90$

G 1 *mf* Observaciones en la CTG

G 2 *mf*

CTP2 Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

5 Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

pp ⑤

Conciencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional).

Contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Contramelodía engrosada + acompañamiento de bajo engrosado (por contigüidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).

⑤

④

③

②

①

0

4

3

2

1

0

Melodía a 3 y 4 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet.

Melodía a 3 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía a 3 voces + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

9 Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contramelodía a 2 voces.

Contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Conciencia de dos acompañamientos diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

Conciencia de dos contramelodías diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

③

②

①

0

3

4

3

2

1

0

Melodía a 2, 3 y 4 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento de arpeggio y bajo.

CTP1

13

Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Observaciones en la CTG

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional).

Convivencia de dos contramelodías diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional) + acompañamiento de bajo engrosado.

CTP2

Melodía a 3 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet.

Melodía simple + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

17

Acompañamiento de ostinato (en registro grave).

Contramelodía a 2 voces.

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica y divergencia direccional).

Convivencia de dos contramelodías diferentes (por separación registral, independencia rítmica y divergencia direccional).

Melodía engrosada + acompañamiento de bajo engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

mf

21

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

Melodía engrosada + acompañamiento de bajo engrosado (por convergencia direccional y sincronía de ataques)

Melodía simple y a 2 voces + acompañamiento de bajo.

CTP1

CTP2

CTP3

CTP4

CTP5

CTP6

CTP7

CTP8

CTP9

CTP10

CTP11

CTP12

CTP13

CTP14

CTP15

CTP16

CTP17

CTP18

CTP19

CTP20

CTP21

CTP22

CTP23

CTP24

CTP25

CTP26

CTP27

CTP28

CTP29

CTP30

CTP31

CTP32

CTP33

CTP34

CTP35

CTP36

CTP37

CTP38

CTP39

CTP40

CTP41

CTP42

CTP43

CTP44

CTP45

CTP46

CTP47

CTP48

CTP49

CTP50

CTP51

CTP52

CTP53

CTP54

CTP55

CTP56

CTP57

CTP58

CTP59

CTP60

CTP61

CTP62

CTP63

CTP64

CTP65

CTP66

CTP67

CTP68

CTP69

CTP70

CTP71

CTP72

CTP73

CTP74

CTP75

CTP76

CTP77

CTP78

CTP79

CTP80

CTP81

CTP82

CTP83

CTP84

CTP85

CTP86

CTP87

CTP88

CTP89

CTP90

CTP91

CTP92

CTP93

CTP94

CTP95

CTP96

CTP97

CTP98

CTP99

CTP100

La figura 1 muestra la introducción (compases 1 a 4), el tema A (compases 5 a 18) y el primer interludio (compases 19 a 25) de la obra “Descansa Luis”. Si bien el plano melódico nunca es abandonado por la Guitarra 2, este fragmento posee grandes niveles de variación en el tratamiento de la textura. En los primeros cuatro compases (introducción del tema), las dos guitarras generan un engrosamiento tanto en la melodía como en el acompañamiento de bajo. La sincronía de ataques y la convergencia direccional generan un “tutti”. Si bien los materiales que ejecuta la Guitarra 1 fueron compuestos con posterioridad a lo que toca la Guitarra 2, podrá observarse que en estos cuatro compases del comienzo se escucha como línea principal la melodía ejecutada por la Guitarra 1. Ello se debe a una cuestión de registro. Cuando esta última fue construida se pensó en la elaboración de un diseño melódico que generara un “bloque” a dos voces con la Guitarra 2. Su organización en estructura de cuartas, y en un registro más agudo, produce una sonoridad “abierta” que contiene sonidos agregados (novenas, oncenas, treceñas).

Al analizar el tema A (compases 5 a 18) se observa que la Guitarra 2 es la encargada de ejecutar en todo el pasaje la melodía principal. Y lo hace sin dejar de ejecutar en ningún momento algún tipo de acompañamiento simultáneo. Si bien la distribución de roles permanece inalterable, los tipos de acompañamiento sufren una mutación continua, la densidad en que se presenta el plano melódico es continuamente variable (pasando de melodía simple a dos, tres y cuatro voces) y por momentos se introduce una contramelodía. Sin duda, hay una profunda interdependencia entre la variación de estos parámetros cuando son ejecutados en forma simultánea por una sola guitarra: cuando la melodía se presenta a tres o cuatro voces homorrítmicas, por cuestiones vinculadas a una limitación técnico instrumental, no habría muchas más opciones que ejecutar en lo simultáneo un acompañamiento de bajo. En cambio, cuando se presenta una melodía simple (si no tiene una alta densidad cronométrica) se hace posible introducir en lo simultáneo una contramelodía o un acompañamiento en plaquet.

En cuanto a la Guitarra 1, durante el tema A presenta un ostinato de tres notas, el cual se va despezando rítmicamente por su duración irregular (se repite cada tres tiempos sobre un compás de 4/4). Su ubicación en el registro grave tiene que ver con que es la zona que deja “vacante” la Guitarra 2. Por otra parte, se destaca que cuando la melodía principal recae en un descanso o nota larga, la Guitarra 1 abandona el acompañamiento de ostinato e introduce una contramelodía (compases 8, 11, 12, 16 y 18).

La configuración textural que se abre en el interludio (compases 19 a 25) es la misma que en la introducción: ambas guitarras producen un engrosamiento tanto en el plano de la melodía como en el acompañamiento de bajo, generando armonías “coloreadas” con sonidos agregados. La diferencia radica únicamente en el nuevo planteo armónico resultante.

Figura 2. Fragmento de “Descansa Luis” (Gascón)

CTP1

Melodía simple + acompañamiento de arpeggio y bajo.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (con bajo disociado).

Melodía simple + contramelodía simple + acompañamiento de bajo.

G 1

mp

Observaciones en la CTG

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por separación registral, independencia rítmica).

Convivencia de dos acompañamientos diferentes (por independencia rítmica).

G 2

p

CTP2

Acompañamiento en plaquet.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía).

Melodía simple + acompañamiento de bajo.

Melodía a 2 voces homorítmicas.

Melodía a 3 voces homorítmicas

mp

Melodía simple + Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Acompañamiento en plaquet

Melodía simple + Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Melodía simple + acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)

C VII

C II

mf

Melodía a 2 voces homorítmicas + acompañamiento de arpeggio y bajo engrosado (por contigüidad registral, convergencia direccional y sincronía de ataques).

Acompañamiento en plaquet engrosado (por sincronía de ataques)

mf

Melodía simple + Acompañamiento de arpeggio y bajo.

Acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía)

En la figura 2, la ejecución de la melodía se traslada de una guitarra a la otra: los primeros cuatro compases es ejecutada por la Guitarra 1. Como puede verse, los estratos texturales que conviven en la simultaneidad (y que son ejecutados por la guitarra 1) van modificando sus funciones o roles. En el compás 71 y 72 es un acompañamiento de arpegio y bajo, el cual posee la característica de activarse en la división del pulso (corcheas) sobre los eventos que no ataca la melodía. En el compás 73 es un acompañamiento en plaquet (cuya función es acentuar el ataque melódico) con un bajo que esta disociado rítmicamente del cuerpo del acorde; y en el compás 74 se introduce una contramelodía simple en convivencia con un acompañamiento de bajo. Este hecho da cuenta de la *intercambiabilidad de funciones o roles* en los estratos texturales que ejecuta una misma guitarra al interior de una misma sección.

Cuando la melodía pasa a la Guitarra 2 (del compás 76 al 79), la Configuración Textural Global introduce un contraste profundo en relación a lo que venía sonando: la guitarra que no ejecuta la melodía (Guitarra 1) abandona todo tipo de acompañamiento y se aboca exclusivamente a la realización de un engrosamiento melódico.

A partir del compás 80, el engrosamiento se aplica no sólo al plano melódico sino también al acompañamiento: en un primer momento (compases 80 y 81) el acompañamiento engrosado es de arpegio y bajo. Luego (compases 82 y 83), el engrosamiento se desvía hacia un acompañamiento en plaquet (sincrónico con la melodía).

Consideraciones finales

Durante este trabajo se ha intentado realizar una reflexión crítica en torno a un elemento particular de la práctica compositiva, el cual viene siendo desoído hasta el momento por las investigaciones provenientes de los espacios de formación académico-universitaria en música popular: el desarrollo de diferentes Configuraciones Texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras y la intercambiabilidad de funciones o roles entre ambas guitarras. Como se ha dicho antes, esta empresa implica una traducción del proceso generativo del hecho artístico al proceso conceptual, con la finalidad de conocer el modo en que los materiales sonoros han sido utilizados. Por ello, a partir de fragmentos de una obra musical propia, he pretendido ejemplificar los posibles desarrollos de diferentes *configuraciones texturales*, buscando jerarquizar el *dinamismo* que implica la “reubicación espacial” de los diferentes *estratos* en ambas guitarras como herramienta compositiva.

Referencias Bibliográficas

Alchourrón, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.

Chlopecki, O (2010). *Arreglos vocales: técnicas y procedimientos*. La Plata: Dirección de publicaciones y posgrado, FBA, UNLP.

Fessel, P. (1996): "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* (Nº 5), Santa Fe: UNL.

Fessel, P. (1998). "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación* (Nº4), La Plata: FBA.

Guest, I. (2009) *Armonía. Método práctico. (tomo 1, 2 y 3)*. Sao Paulo: Lumiar.

Gascón, J. (2015). *El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*. (en proceso de publicación).

López-Cano, R.; San Cristóbal Opazo, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para las Artes y la Cultura de Méjico.

Piscitelli, J. (2010). "El componente textural en las composiciones de Juan Falú". *Triecaedro. Jóvenes investigadores en Ciencias sociales de la UNLP*. La Plata: EDULP.

Schoenberg, A. (2004): *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical.