

## Introducció

Tenint en consideració que realitzarem una anàlisi històrica de la relació interdisciplinària existent entre el llenguatge, la música i el text, prèviament abordarem alguns aspectes sobre els innegables vincles manifestos entre música i llenguatge. Si alguna cosa caracteritza la **música vocal** respecte a altres manifestacions musicals i artístiques en general, és la convivència de dues disciplines: **música i literatura**. Aquesta condició d'art integrat fa de la música vocal una expressió artística particularment rica, alhora que complexa - i fins i tot problemàtic -. La qüestió de la relació entre música i text ha estat un dels assumptes més difícils i, de vegades, espinosos de la història de la música. Aquesta relació ha estat l'objecte central de discussions i diatribes de posicions estètiques i filosòfiques, de vegades, enfrontades. El quid d'aquesta qüestió rau en com conciliar i harmonitzar dues expressions humanes tan potents, o dit en altres termes: quin art ha de prevaler sobre l'altre, i quina s'ha de sotmetre als principis del seu parell. El pèndol entre un extrem i un altre ha oscil·lat periòdicament al llarg de la història de la música.

Quant a les funcions essencials que comparteixen música i llenguatge són: **la funció comunicativa** i **la funció expressiva**, les quals seran un referent constant al llarg de la història.

Amb relació al possible **origen** comú de música i llenguatge, no podem saber sobre els orígens de la música. La vinculació entre el llenguatge i la música procedeix de la més remota antiguitat, de la qual per desgràcia, ens han arribat poques dades demostrables, sent el nostre únic instrument possible l'elaboració de teories mitjançant l'aplicació de sistemes deductius i especulatius.

Les teories sobre l'origen comú de la música i el llenguatge van experimentar un indubtable auge durant el segle XVIII. Tot i l'íntima i indiscutible relació existent entre la música i el llenguatge, l'origen segueix sent molt difícil de precisar. De moment haurem de continuar a l'espera de la troballa i estudi d'alguna resta arqueològica que doni un nou sentit a les tradicionals especulacions sobre aquesta qüestió.

En primer lloc, intentarem establir i definir els diferents nivells de relació que hi ha entre música i text en una obra. En segon lloc, ens centrarem en l'aspecte prosòdic d'aquesta relació des d'una aproximació històrica.

## Característiques i funcions

És la música un llenguatge? Com podem observar en la següent taula, són moltes les característiques comunes que comparteixen música i llenguatge:

## Llenguatge

## Música

comú a la humanitat

apareix a la infància

millora amb la pràctica

Fonètica

Sons

Sintaxi

estructures

Semàntica

significats

Donada aquesta íntima i innegable relació existent entre música i llenguatge, les teories més esteses intenten definir la naturalesa d'aquesta relació, no entrarem en aquesta temàtica.

En qualsevol cas, el principal nexa que relaciona essencialment a música i llenguatge és sens dubte la seva **funció comunicativa**, capaç de transmetre idees i sentiments.

Alguns consideren que a vegades el poder comunicatiu de la música va més enllà de les mateixes paraules. Wagner afirmava: "que l'essència de la més elevada música instrumental consisteix a expressar amb sons el que és inefable amb les paraules.

En certa manera, podríem dir que els missatges emesos mitjançant el llenguatge són més precisos, però que els emesos mitjançant la música connecten més profundament amb la nostra part emocional o instintiva. La música és un estímul molt eficaç per produir determinades sensacions. Finalment cal destacar que hi ha un gènere o forma musical en què es fonen la música i el llenguatge. Aquest gènere és la música vocal.

## Nivells de relació

Resulta obvi afirmar que la consideració d'un text i el seu tractament no s'ha de reduir, com de vegades passa, a l'aspecte fonètic, sinó que adquireix un abast molt més ampli. A l'hora d'analitzar el vincle entre música i text en una obra és necessari aturar-se, com a pas previ, a estudiar els diferents nivells o estrats en els quals aquesta relació es concreta de facto, entre els quals el fonètic és només un d'ells.

Des d'una intenció pràctica, es poden proposar, tres nivells de relació clarament identificables:

## a) **Nivell sintàctic - estructural**

En primer lloc, un nivell que podem anomenar sintàctic - estructural. **A la majoria dels casos, l'estructura del text determina en gran manera l'estructura de l'obra.** La raó d'aquesta acció condicionant exercida pel text sobre la música la trobem en el fet que gairebé sempre el text és material preexistent. És a dir, en abordar la composició d'una obra el compositor posseeix prèviament el text, que ha pres "en préstec" d'una tercera font, sigui, un escriptor o un poeta, un llibre sagrat, un himne patriòtic, un anònim popular, etc. La tasca del compositor, per tant, es concreta en la **musicalització de l'obra literària**, adoptant l'**ordre estructural del text com a fonament** (impost per representar el punt de partida del procés creatiu) per a l'organització dels elements i relacions musicals.

Hi ha pocs casos en què el compositor és, a més, el creador del text. Sense dubte, un dels més destacats en la història de la música és el cas de R. Wagner. Els motius que empenyien Wagner a escriure els llibrets de les seves pròpies obres eren d'origen filosòfic i ideològic: la concepció del drama musical com *Gesamtkunstwerk*, és a dir, com a obra d'art total.

Tanmateix, encara que és el més comú, aquesta relació, en la qual l'estructura musical se sotmet a la literària, no representa, ni de bon tros, una norma. **En moltes ocasions és la música la que imposa els seus criteris d'organització.** En aquest sentit, podem citar exemples pertanyents a totes les èpoques: en la gran majoria de la música simfònica-coral romàntica, o en moltes de les tendències avantguardistes de la 2a meitat del s. XX, o en les clàusules de discantus dels organa de l'escola de Notre Dame, o en els motets politextuals de G. Machaut, o en la polifonia franco-flamenca anterior a Josquin des Prez., etc.

Dins d'aquest nivell hem de posar especial èmfasi en la **frase** com a **unitat sintàctica - estructural** de particular importància. Encara que en principi es podria pensar que el concepte de frase prové del llenguatge i és adoptat per la música, l'origen de la frase musical el trobem en aquells moments en què encara música i poesia conformaven una unitat d'expressió indissoluble, com en el cas de la poesia lírica grega, o la tradició salmòdica jueva, heretats per occident com els principals pilars de l'evolució musical. La frase ha estat des del cant pla i, posteriorment, la polifonia a partir de Josquin des Prez, l'**element orgànic de comprensió i humanització de la música** per excel·lència, emmarcada per les respiracions, silencis i altres signes de puntuació musical. La frase ha representat a la vegada, el segment expressiu primordial, la unitat discursiva musical bàsica d'ordenació de les tensions musicals. El **fraseig**, la finalitat és desvetllar, comunicar, i explotar totes aquestes potencialitats de la

frase, s'erigeix com el procediment interpretatiu elemental i substancial del treball artístic i expressiu.

### **b) Nivell semàntic - simbòlic**

El segon nivell a distingir és el semàntic -simbòlic. Aquest nivell de relació entre música i text és potser el més difícil d'abordar, ja que exigeix el fet de plantejar la qüestió de **la semanticitat de la música**, tema objecte d'especulació estètica filosòfica de gran importància i que no ens podem aturar aquí a aprofundir. De totes maneres, tot i ser inabordable des d'un punt de vista teòric per la seva complexitat, sí que podem comentar alguna evidència útil: **el compositor gairebé sempre ha intentat representar musicalment el contingut del text**. Els procediments i les formes en què s'ha concretat aquesta realitat han estat múltiples i variades, i depenen dels principis estètics i artístics de la seva època, així com dels seus propis criteris i necessitats. A tall d'exemples podríem recollir des de la utilització de figures musicals i altres procediments per expressar el significat de determinades paraules o representar musicalment (el que els anglesos anomenen **word - painting**), com en el cas de la **música reservata** practicada en els cenacles cultes renaixentistes, passant per la configuració de tota una **teoria dels afectes i una retòrica musical**, fins a la pura abstracció musical del contingut d'un text. En aquests casos ens movem dins del difícil terreny del simbòlic. El coneixement, per tant, dels principis culturals i estètics compartits pel compositor, la immersió en el món simbòlic d'aquest, i l'acceptació dels seus mateixos esquemes de significació i representació simbòlica musical d'idees extramusicals resulta, no només necessari, sinó imprescindible per a l'interpret.

### **c) Nivell fonètic**

El tercer i últim és el fonètic. Des d'un punt de vista sonor, el text està compost per fonemes: vocals i consonants. **Des d'un punt de vista musical, les vocals són colors, timbres, qualitats sonores** que van associades a altres paràmetres definits per la notació musical com la seva durada, altura, intensitat, etc. **Les consonants són articulacions, o bé sordes, o bé sonores**, i de diferents característiques.

**De la claredat en la dicció i emissió** dels diferents fonemes del text **depèn la seva intel·ligibilitat i correcta percepció per part de l'oient**. D'altra banda, **del seu tractament purament com sons**, és a dir, com a elements físics per a la construcció musical, **depèn la qualitat del so** del cant o cor, així com de la interpretació en tots els seus aspectes. Aquestes dues perspectives van associades a exigències de diferent signe, encara que en principi no tenen per què ser conflictives, sinó més aviat complementàries, i ambdues convergeixen en l'essencial: aconseguir la més alta qualitat en la interpretació artística. No

obstant això, hi ha casos en què es fa difícil la total harmonització per igual de les dues parts, havent-hi prioritzat unes exigències sobre altres, o prendre determinades decisions que ens fan inclinar a un sentit o un altre. Alguns exemples, entre molts possibles, que recollim a manera de mostra de casos en què no queda més remei que sacrificar, en cert sentit, un aspecte en benefici de l'altre serien els següents:

- 1) ambients en els quals la música imposa un so més aviat fosc, mentre que al text predominen vocals brillants (i) o obertes (a), o el cas contrari.
- 2) Atacs o inicis de frase en pianissimo, legat, sobre consonants contundents (k).
- 3) Frases en legato o legatissimo mentre al text predominen les consonants, consonants dobles i consonants explosives (especialment freqüent en obres amb textos alemanys).
- 4) Passatges incòmodes tècnicament o en registre agut, que obliguen a deformar una mica les vocals per facilitar l'emissió i evitar que pateixin l'afinació, qualitat del so, o altres aspectes.

## Evolució de la relació música- llenguatge

Per tenir una visió global cal fer una retrospectiva històrica que mostri la relació entre música i text (prosòdia musical) a través de les diferents èpoques fins a arribar als nostres dies per mostrar els diferents nivells d'interacció entre música i llenguatge.

Repassar l'evolució de la **prosòdia musical** resulta especialment interessant i revelador, ja que es posa en evidència, com potser no passa en el cas d'altres àmbits, la intimitat, així com la complexitat i en no poques ocasions la conflictivitat, que ha caracteritzat la relació música - poesia, música- text al llarg de la història. Aquest deambular històric ha de començar en l'època grecollatina que, per descomptat, ha alimentat i inspirat, almenys amb els seus postulats teòrics, estètics i filosòfics, la història de la música occidental en tot temps. Al costat d'aquest, l'altre gran pilar en què es fonamenta la nostra música és la tradició judeocristiana.

Aquestes influències es fan especialment patents en el cas de la prosòdia.

### Els fonaments

El concepte de musiké grec i la tradició salmòdica judeocristiana

El paper social de la música en l'Antiguitat grec-romana no es limitava al nivell estètic com succeeix predominantment avui en dia en la nostra societat. **La música desenvolupava un paper essencial en la cultura i la societat de l'antiga Grècia.** Les seves funcions eren molt diverses i arribaven pràcticament tots els àmbits de la vida grega fos pública o privada. **S'interpretava música en molts esdeveniments del cycle vital,** per celebrar naixements, per lamentar morts, existien cants de noces, cançons de treball destinades principalment a alleujar les fatigues de l'agricultura, guerrers i atletes s'entrenaven al so de la flauta i per descomptat, la música exercia una important funció religiosa, acompanyant les pregàries als diferents déus, els ritus místèrics o iniciàtics, les celebracions processionals, però també s'utilitzava en festivals teatrals, en tractaments terapèutics i era una part fonamental de l'educació i fins i tot de la política.

A l'antiga Grècia el terme **música incloïa també a la poesia i la dansa.** De fet, la paraula "música" es deriva del terme grec "**Musiké**" que significa "**art de les Muses**" i el que entenen per "art de les Muses" era precisament aquesta **fusió entre melodia, text i moviment** que es donava en la unió de la música, la poesia i el gest. La musiké englobava diverses disciplines artístiques que avui considerem de manera diferenciada: fonamentalment música i poesia, encara que també dansa i dramaturgia. No es tractava de la suma de diverses arts, sinó d'una **única expressió artística.** La gran tradició de pensament grega no concebia la música sense text. La música exclusivament instrumental, que de fet es desenvoluparia tardanament i gaudiria d'una consideració molt menor que la vocal, estava despullada del factor racional que portava la paraula, per tant, resultava menys controlable i en conseqüència perillosa en la seva poderosa influència sobre l'home i la societat a tots els nivells. (Aquestes idees són al fons de la doctrina sobre música que coneixem com la teoria de l'ethos)

A Grècia, realment es produeix una íntima unió entre música i poesia que formen una unitat. El **ritme del vers és flexible** i no coneix els accents d'intensitat, sinó que es regeix per la **longitud de les síl·labes** (llargues o curtes). Per tant, aquest vincle indissoluble entre música i poesia com una sola unitat artística va fer que des d'un punt de vista discursiu i prosòdic compartissin els mateixos principis, i s'enriquessin mútuament. La **música va adoptar l'organització mètrica de durades** (síl·labes llargues i curtes) i de suports o accents de la poesia lírica, així com l'estructura en versos definir l'estructura fraseològica musical. (En sentit etimològicament estricte, poesia lírica és poesia acompanyada per la lira, és a dir, cantada)

El ritme musical és lliure i ajustat a la prosòdia del text, de manera que vers i música van units. En l'època de la seva decadència el vers grec es va sistematitzar didàcticament originant els peus mètrics basats en la durada llarga

o curta de les síl·labes i s'usaven tant en la composició del text com de la música.

### Els **peus mètrics fonamentals**

Troqueo: \_\_ O

Iambe: U\_\_

Tríbraco: UUU

Dàctil: \_\_ UU

Espondeu: \_\_\_\_

Anapest: UU\_\_

Crético: \_\_ U\_\_

Baquio: U\_\_ \_\_

Jònic gran: \_\_\_\_ Units

Jònic menor: UU\_\_ \_\_

Coriambo: \_\_ UU\_\_

Moloso: \_\_\_\_

(sí·l·laba curta: O; sí·l·laba llarga: \_\_)

En l'entonació del vers hi ha un moviment d'elevació de l'alçada del so que abasta aproximadament una cinquena, amb la qual cosa la llengua esdevé en melodia i el poeta és alhora músic. Aquesta unitat conceptual que expressa el terme "Mousiké" es va desintegrar al final del període clàssic en establir una divisió entre llengua (prosa) i música (principalment música instrumental).

Les fonts que ens informen sobre la música a l'antiga Grècia són diverses:

- La mitologia grega.
- Els documents musicals trobats.
- Les obres literàries.
- Els tractats musicals, científics o filosòfics.

## - Altres restes arqueològiques

Cadascuna d'aquestes fonts s'expressa mitjançant un llenguatge diferent (llenguatge simbòlic, matemàtic, musical, lògic, metafísic, artístic ... etc.) o fins i tot mitjançant la combinació simultània de diversos d'ells. Això complica considerablement la interpretació de la informació que ens aporta, ja que la fiabilitat de les dades obtingudes dependrà en gran manera de la nostra capacitat per identificar i interpretar correctament el llenguatge en què s'expressa la informació.

Tot sembla indicar que la música a les èpoques arcaica i clàssica mai va ser escrita, sinó que es transmetia a través de l'audició i memorització fins a almenys el s. IV aC. Així que els documents musicals que ens han arribat són tardans, escassos, en un estat deplorable de conservació i en una notació alfabètica complexa i una mica ambigua. La veritat és que no sabem exactament com sonava la música grega, però afortunadament coneixem prou sobre els fonaments de la seva teoria musical a través d'altres fonts.

D'altra banda, des de temps immemorial s'havia consolidat en la **litúrgia jueva la tradició de la recitació entonada** dels **textos sagrats**, especialment dels salms. Si bé en un primer moment la recitació es feia sobre una única nota o corda de recitació, a poc a poc s'anirà enriquint donant lloc a un art de la recitació certament interessant, que heretarà el cristianisme. Posteriorment es definiran, a més de la corda de recitació, altres elements com la *intonatio* o salt inicial, la **flexa** (flexió melòdica), la **cadència** (final o intermèdia). L'estructura dels salms en versicles i hemistiquis determinarà l'estructura general del cant salmòdic, és a dir, la musical, així com l'arc fraseològic i l'ordenació de les tensions dins del discurs. Es desenvoluparan, a més, els estils pneumàtic i melismàtic, el que portarà amb si una cosa molt important: la **necessitat d'organitzar els suports o accents (o tactus)** des de principis purament musicals, com que no tenir en compte l'accentuació sil·làbica com a element rector, desenvolupant-se els grups de sons binari i ternari.

## Edat Mitjana

Aquesta època és molt interessant pel que fa al nivell sintàctic de la combinació entre música i llenguatge. Amb això no volem afirmar que el nivell sintàctic sigui l'únic nivell de combinació visible en la música medieval, sinó que és el més evident.

Al llarg de l'Edat Mitjana es van desenvolupar dos corrents musicals de gran importància: un corrent musical religiosa des de la qual es difondria el cant gregorià i un corrent musical profana, ambdues profundament lligades a l'estructura i contingut del text literari.



## Cant Pla

Desenvolupament del recitat litúrgic i primeres notacions musicals

La **doctrina musical de l'Església medieval** és, sens dubte, deutora de la **tradició jueva** d'una banda, i del **pensament musical grec**, transmès fonamentalment per autors de transició com Boeci o Casiodor. L'**aspecte melòdic en el cant pla cristià**, hereu entre altres, de la **salmòdia jueva**, va conèixer un gran desenvolupament, apartant-se cada vegada més de la seva originària funció de suport del recitat d'un text. Es van desenvolupar així els gèneres lliures, i els estils molt melismàtics i adornats, el que denota un interès cada vegada més creixent pel aspecte purament musical, i una devaluació de la importància del text. No obstant això, com en la salmòdia, l'organització del discurs musical va seguir sotmès a principis prosòdics derivats d'aquell, llevat dels grans melismes, que constitueixen els moments d'independència de la música. En conseqüència, la conformació d'una rítmica i mètrica exclusivament musical es va fer cada vegada més necessària. Les característiques de la **notació pneumàtica** que sorgiria paral·lelament a aquests canvis reflecteixen a la perfecció ambdós extrems. D'una banda, es va desenvolupar a partir de signes prosòdics: l'**accent agut donar lloc a la virga, el greu al punctum** els dos **neumes bàsics** dels que componen la resta de neumes plurisònics. Per altre, si bé, des d'un punt de vista melòdic és una notació vaga i rudimentària encara, des d'un punt de vista rítmic és extremadament complexa, rica i precisa, el que revela, com die, aquest procés ja imparable que portarà a la música a conquerir cotes d'autonomia sense precedents.

(Aquestes primeres notacions pneumàtiques es caracteritzen per ser **adiastemàtiques, in campo aperto**, és a dir, **només aporten informació sobre la direcció melòdica** sense precisar els intervals, i els seus signes o neumes no estan escrits sobre pautes).

En el **cant gregorià el text és el més important**, tant és així, que la música no es compon simplement per adaptar-se al text, sinó que la música s'extreu de les pròpies paraules adaptant-se als seus accents cadències i la direcció aproximada de la seva pronunciació fonètica.

A més el gregorià és una música lligada a un text, sense el qual no té sentit. Els **músics procuraven que la disposició d'intervals descrivissin en la mesura del possible el contingut del text**, fent coincidir el clímax melòdic amb la paraula més important del text, dissenyant una **línia melòdica ascendent quan s'esmentava el cel o la glòria de déu** i una **línia melòdica descendent quan s'al·ludia al pecat o la mort**. Tot això configurarà una certa retòrica musical incipient que culminarà en el Barroc.

Hi ha altres factors que ens donen una idea de la importància de la relació entre la música i el llenguatge per al desenvolupament del cant gregorià, un d'ells és la **classificació formal dels diferents estils gregorians**, que es basa precisament en la relació sil·làbica existent entre el text i les notes musicals, a això ens referim quan al·ludim a la funció sintàctica en la combinació de música i llenguatge.

Podem classificar el cant gregorià en quatre grups o estils segons el nombre de notes que coincideixin amb cada síl·laba del text, aquests estils poden aparèixer en estat pur o barrejats entre si.

- **Estil sil·làbic:** quan cada síl·laba coincideix amb una nota, cada nota de la melodia es correspon amb una síl·laba del text. És habitual en els Himnes.
- **Estil salmòdic:** sobre una mateixa nota recitativa apareixen moltes síl·labes del text. És un estil profusament utilitzat en la salmòdia i en les lectures recitatives de l'epístola i l'evangeli.
- **Estil pneumàtic:** quan cada síl·laba del text correspon a dos o tres notes musicals.
- **Estil melismàtic:** quan cada síl·laba del text coincideix amb més de tres notes musicals. Això és freqüent en les al·leluies, en les síl·labes finals del Kyrie, o en el *Ite Missa est*, ja que es realitzava amb la intenció d'ornamentar i embellir especialment aquests textos per donar més solemnitat.

Dins del corrent musical religiosa també existia un tipus de peces **fruit d'un procés d'elaboració musical**, conegudes amb el nom de "**Trops**".

Els trops apareixen entorn del segle IX (cap a l'any 860) i consisteixen en la ampliació d'un cant litúrgic per mitjà **d'addicions i substitucions**, és a dir, afegixen paraules als melismes convertint la melodia en sil·làbica. Un altre procediment consisteix a inserir un text amb la seva pròpia música en un cant ja existent, o simplement canviar el text d'una peça preexistent.

Els trops es classifiquen en els següents tipus:

- **Trop d'adaptació:** forma essencial del trop en la qual s'adapta un text a la melodia litúrgica ja existent sense modificar-la.
- **Trop de desenvolupament:** un antifonari de Jumièges va caure en mans d'un monjo de Sant Gall, Notker, que va voler perfeccionar el procediment. En lloc de col·locar simplement les síl·labes sota les notes, Notker desenvolupa les cèl·lules melòdiques dotant-los de noves cadències i estructures. Aquest va ser el trop de desenvolupament o seqüència primitiva adaptat exclusivament al

Al·leluia. La seqüència va evolucionar ràpidament i va acabar per perdre tota relació amb el Al·leluia inicial ,convertint-se en un gènere a part.

- **Trop d'interpolació:** s'interpolen paraules i música noves enmig del cant antic.

- **Trop d'enquadrament:** el trop d'interpolació va donar origen al trop d'enquadrament, ja que la interpolació podia col·locar al principi, al final o al mig.

- **Trop de substitució:** els trops van prendre en alguns casos tals proporcions que van venir a reemplaçar completament al text primitiu, del qual no queda ni la música ni les paraules literals.

### Música profana

Quant a la corrent musical profana , també estava fortament lligada al text literari. La **relació text - música era de caràcter sil·làbic i els gèneres musicals**, així com **tipus de cançons, coincideixen plenament amb els gèneres literaris i tipus de poemes estròfics**, la mètrica i temàtica era similar, el que suggereix que el mateix tipus de expressions literàries podien ser declamades, cantades o interpretades amb acompanyament instrumental.

Clar exemple d'això són els **cantars de gesta**, poemes èpics que van començar a produir en el segle X i que solien cantar amb acompanyament d'arpa o viella. Aquests cantars eren normalment estròfic, a cada estrofa se li deia **laisse** i eren de longitud irregular. Els laisses estaven generalment constituïts per versos de deu síl·labes amb rima assonant, la música d'aquesta manera exigia un material musical senzill i capaç d'adaptar-se a les repeticions, la part musical sembla haver resultat tan senzilla i fàcil de memoritzar que no es conserva cap testimoni gràfic musical de cap chanson de gesta. Tot i així, aquestes no van ser les úniques peces poètico- musicals que es van desenvolupar a l'Edat Mitjana.

Entre els **tipus de cançó trobadoresca** destaquen: la **cançó** o **chanson**, que és el tipus més important. Era exclusivament una cançó d'amor, en la qual els trobadors van establir els convencionalismes de l'amor cortès, que bevia de les fonts platòniques encara reelaborades pel pensament de l'època, el sirventès és una cançó de servei per al noble en la cort en que el trobador era un servent, eren de temàtica satírica, política, etc ., la **tensó** era un tipus de cançons de disputa, la **pastorel·la** era, un tipus de poesia en què un cavaller intentava seduir una pastora, les **cançons d'alba** narraven líricament els comiats dels amants a l'alba, i les **balades** o danses són cançons de dansa que conviden a gaudir la vida i a vilipendiar als marits gelosos.

Entre elles hi ha una de les cançons provençals més conegudes, la cançó Kalenda maia (el primer de maig), que té forma de **Estampie**.

### Cap a l'emancipació de la música amb l'inici de la polifonia

Finalment cal esmentar una fita sense precedents en la música de la cultura occidental. Entre els **segles IX i X es produeix el naixement de la polifonia**. La polifonia és un procediment musical que consisteix en l'**execució simultània de diverses veus o parts musicals** que sonen alhora. Segons alguns autors el naixement de la polifonia es deu al desig d'efectuar un embelliment musical de la litúrgia. Va començar sent un acompanyament no escrit del cant pla. **Podem afirmar que la seva invenció és l'esdeveniment més significatiu de la història de la música occidental**, ja que és precisament l'organització dels sons verticals el que la distingeix de totes les altres.

Aquesta polifonia s'anirà complicant de mica en mica, donant lloc a una menor comprensió del text, que anirà perdent importància davant l'elaboració musical.

La coordinació temporal de diverses parts simultànies va imposar la **necessitat d'una cada vegada més estricta ordenació dels valors de les notes**. Aquesta nova organització rítmica implicar al seu torn una inevitable limitació de la llibertat declamatòria i una racionalització del discurs musical. L'**estil recitatiu** en què la música se sotmetia exclusivament als principis prosòdics i d'expressió d'un text estava condemnat a la seva extinció amb l'aparició de la polifonia. La música va començar a organitzar-se d'acord a principis propis. Paradoxalment, el primer sistema d'organització de les durades i suport, és a dir, d'organització rítmica purament musical va ser pres en préstec de la prosòdia de la poesia llatina: **els patrons o modes rítmics utilitzats en les clàusules de discantus de l'escola de Notre Dame estan basats en els peus mètrics llatins**: troqueu, espondeu, iambe, dàctil, anapest, tribaquio. (A la poesia llatina, a diferència de la castellana, existien síl·labes llargues i curtes).

Aquesta **gradual emancipació de la música respecte de les normes discursives i prosòdiques del text** arriba al seu cim en l'**Ars Nova, amb la consolidació definitiva de la notació mensural** i la consecució de **principis estructurals exclusivament musicals com la isorritmia**. D'aquesta manera, els elements prosòdics fonamentals com són les durades i accents derivats de les síl·labes, la frase i el seu arc de tensions definida fins ara pel vers poètic i articulada mitjançant signes de puntuació, passen a dependre de criteris purament musicals o es difuminen sotmesos a un discurs musical continu. La **prevalença de la música sobre el text**, contra la qual clamarà Joan XXII en la seva encíclica *Docta sanctorum*, es demostra d'una banda, en els **motets politextuals** (i fins poliglotes) de l'època, en què és difícil encertar a entendre

el missatge literar, i l'altra, en l'especulació purament musical que traslladen les obres de G. de Machaut o Ph de Vitry.

## Renaixement

Si alguna cosa caracteritza l'època renaixentista en el que a música es refereix, és sens dubte el **triomf de la polifonia**, proliferant les **composicions a diverses veus amb independència melòdica i textual**. Aquesta independència porta a una relació entre música i llenguatge en què la funció és en aquesta època de **redundància**.

Podem dir a grans trets que els dos procediments compositius fonamentals que caracteritzen l'estil polifònic són: l'**homofonia i el contrapunt imitatiu**. Encara que cadascuna d'aquestes tècniques podia resultar predominant en diferents composicions, el més freqüent era la **combinació d'ambdues** en seccions successives d'una mateixa obra polifònica.

**La influència que tenia cadascuna d'aquestes tècniques compositives era determinant per a la comprensió del text literari.**

L'**homofonia facilitava la comprensió del text**, ja que consistia en la superposició de veus (entre quatre i vuit) que transcorrien amb un disseny melòdic més o menys paral·lel freqüentment associat a un únic text per a totes les veus, mentre que **el contrapunt ampliava la independència de les línies melòdiques dificultant la comprensió del text**, ja que cadascuna de les veus tenia el seu propi desenvolupament musical generalment de caràcter imitatiu, i podia tenir el seu propi text que era cantat simultàniament als diferents textos de les altres veus.

Durant el s. XV, **La prevalença de la música sobre el text com a tendència s'anirà esmoreint**. En els motets no isorítmics (amb l'aparició de les noves formes d'expressió i procediment de composició els motets isorítmics van passar a representar una forma arcaica, reduint la seva presència a grans ocasions i cerimònies) i chansons de l'escola Borgonya, especialment de G. Dufay, s'adverteix, per influència anglesa, un **cert interès per recuperar la claredat del discurs d'acord amb la frase com a unitat estructural i d'expressió**. No obstant això, el fet que la majoria dels compositors del s. XV es despreocuparan de la distribució del text en totes les veus revela la depreciació que seguia patint.

D'altra banda, **les diferents escoles de composició, tot i conrear tots dos procediments polifònics, es decantaran pel predomini d'un o altre** donant lloc a dos estils compositius molt diferents:

- L'**escola franco-flamenca**, que dominarà el panorama musical fins ben entrat al segle XVI, es desenvoluparà en dues fases:

a) una **primera fase borgonyona** en què es produeix el trànsit cap al nou estil del Renaixement, i

b) una **segona fase franco-flamenca** (també coneguda com a "neerlandesa") que s'inicia cap 1440 amb Dufay i que es desenvoluparà al llarg de successives generacions. Aquesta escola posarà **èmfasi en l'ús del contrapunt**, les textures denses, subordinant la claredat de l'estructura a l'exuberància i complexitat de la polifonia.

- L'**escola italiana**, que experimentarà un auge a partir del segle XVI amb l'elaboració del **madrigal** i el triomf de les **escoles romana i veneciana** que comptaran amb els grans compositors Grabieli (a Venècia primer Andrea i posteriorment el seu nebot Giovanni) i Palestrina (a Roma), s'inclinarà per **textures clares i homofòniques**, imposant la **supremacia de la claredat de l'estructura** davant l'ús del contrapunt.

**Josquin des Prez**, màxim representant de l'escola franco-flamenca **i la seva generació representen un punt d'inflexió**. En el seu nou estil trobem una **nova relació música - text**, fruit d'una reconsideració i recuperació de les idees clàssiques sobre l'art i l'home. En els cercles humanistes, l'home, com a centre de l'univers, és la mesura de totes les coses. **La música vocal s'humanitza, és a dir, arriba a una nova claredat, senzillesa, un nou equilibri i una nova expressivitat**. El **tempo musical es vincula amb el pols (batecs del cor)**, la forma musical torna a recuperar la frase com a unitat principal, articulada per la respiració humana, etc. El text recobra la importància que tenia en el pensament platònic, per tant, adquireix un tracte extremadament curós amb els seus elements prosòdics. El sentit fraseològic musical en íntima relació amb el text va ser recuperat i revalorat. Les noves tècniques de la imitació contínua que associen un motiu melòdic - rítmic a una unitat de significat del text afavorir i potenciar aquesta nova relació entre música i text, constituint un recurs metodològic molt eficaç per a la seva consecució, així com per a la clarificació i humanització del discurs musical. **La representació musical del contingut semàntic i expressiu del text, mitjançant figures i símbols**, constitueix una de les preocupacions principals dels compositors, arribant a la seva màxima expressió en la **Musica Reservata**. Aquest renovat interès pel text es reflecteix també en els tractats de teòrics com G. Zarlino o l'andalús J. Bermudo, que dediquen com mai atenció a la seva bona aplicació i musicalització. (Juan Bermudo, Declaració d'instruments musicals (1555); Gioseffo Zarlino, Istituzioni harmoniche (1558))

D'especial transcendència va ser, també en aquest sentit, la **posició del Concili de Trent** (1545-1563) respecte a la música, corregint la tendència que l'havia portat a erigir-se per sobre del text sagrat i assolir la seva autonomia formal, prosòdica, semàntica i expressiva. *El stile alla Palestrina* (escola italiana) autèntic assoliment en la salvaguarda de la claredat i intel·ligibilitat del text en el context d'un discurs musical polifònic imitatiu, va ser proposat com el model per a la música polifònica sacra. La importància d'aquesta elecció va transcendir la mateixa època històrica - estilística.

L'estil Palestrina, rebatejat posteriorment com **stile antico, stylus gravis o estil eclesiàstic**, i actualitzat segons les convencions estètiques i tècniques de cada època, representa el paradigma de la música polifònica catòlica i el gran exponent i símbol de la seva tradició musical juntament amb el cant gregorià.

Una referència a part per la seva importància en la relació música - text i per la seva influència en el desenvolupament de tendències posteriors, mereix **el madrigal**.

El **madrigal renaixentista**, que és una composició musical constituïda per **seccions d'imitació lliure**, desenvolupa un **estil contrapuntístic** i es considera la composició més audaç del moment, a causa de la llibertat que ofereix al compositor, l'audàcia harmònica que el caracteritza i principalment per la seva preocupació per la relació entre música i text. El madrigal es basa en un **text purament poètic**, i per primera vegada es mostra un especial **interès a il·lustrar musicalment el sentit de les paraules**, originant els coneguts "**madrigalismes**" que consisteixen en una sèrie de recursos musicals emprats per produir **efectes descriptius i expressius del text literari**.

En la seva **època d'esplendor (1550-1580) l'estil del madrigal és plenament polifònic**, la seva composició sol realitzar a **cinc veus i els "madrigalismes"** proliferen imitant escataineigs de gallines, tocs de campanes, fragor de batalles, igual que s'estenen els efectes visuals que relacionen la música amb el text, com l'ennegriments de la partitura mitjançant la notació corresponent per representar la nit, o l'ús de cinc semibreus buides per indicar "cinc perles"

Els textos utilitzats pels madrigals són obres poètiques de Petrarca, Boccaccio, Pietro Bembo, Ariosto i altres petrarquistes, la qual cosa mostra l'íntima relació que existia entre poesia i música.

El desenvolupament del madrigal es produeix paral·lelament al fenomen de la "**música reservata**" i emmarcat en el mateix corrent d'empremta músic - textual. Un principi estètic essencial en l'art de Renaixement és l'admiració i imitació de la natura. La música, responent a aquest principi, ha d'**imitar**

**referencialment la naturalesa del text reproduït el seu contingut emocional i expressiu amb mitjans musicals** facilitant la comprensió dels textos a través de la redundància.

Això originarà infinitat de recursos musicals com els "madrigalisms" o els "**figuralismes**", juntament amb la música reservata.

Arran d'això, alguns especialistes han parlat de l'existència d'una "teoria dels afectes" renaixentista, molt diferent de la pròpia de l'estètica barroca (a la qual ens referirem en profunditat en el proper apartat), ja que el Renaixement pretén l'expressió dels textos des d'un ideal estètic de mesura i equilibri, mentre que el Barroc buscarà els afectes extrems i contrastants.

En qualsevol cas, és innegable la importància que va adoptant gradualment la recerca artística d'una combinació íntima entre els sentiments i idees del text literari i la seva plasmació mitjançant l'expressió musical. Aquest fet arribarà al seu clímax durant el Barroc, convertint-se aquesta recerca en l'eix central de la creació musical i evidenciant un nivell de combinació entre música i llenguatge no només semàntic – pseudoreferencial sinó que basant-se en aquest nivell també mimètic - retòric, la funció no és senzillament redundant sinó de desenvolupament expressiu.

## Barroc

### Cap una retòrica musical

Els factors essencials que durant el Barroc transformaran la relació música text són tres: l'**aparició i gradual expansió de la teoria dels afectes** generant una autèntica retòrica musical, el **desenvolupament de la monodia acompanyada**, i el **sorgiment de l'òpera**.

La **retòrica musical** que emergeix de la **teoria dels afectes** cristal·litzarà en la **Música poètica**. Segons la divisió que estableix Bukofzer sobre els tractats de música al Barroc, "**Música poètica**" **al·ludeix a aquells tractats que s'ocupen de l'art de la composició**. Entre aquests tractats destaca el tractat *Musica poètica* de Joachim Burmeister (1606) en el qual es desenvolupa tota una **analogia entre les figures retòriques i els elements i tècniques musicals**.

La principal diferència pel que fa a la relació música- text que existeix entre la perspectiva renaixentista i barroca és que mentre al Renaixement es desenvolupa una "representació limitada de les paraules", música reservata i madrigalisme, en el **Barroc es produeix una "representació expressiva de les paraules, el text és el rei"**. Aquesta afirmació ens dona una idea del paper



capital que ara més que mai exercirà el text en l'obra musical , donant lloc a l'elaboració de tota una teoria musical basada en la relació entre música i poesia , així com en la teoria dels afectes aristotèlica , i fins i tot propiciarà el naixement d'un gènere de singular importància quant a l'**expressivitat musical del text: l'òper** .

## La teoria dels afectes

La **teoria dels afectes** que serà el **centre de l'estètica musical barroca** té el seu origen en Aristòtil, qui en la seva obra Retòrica sosté per primera vegada l'existència de diferents estats d'ànim identificats amb els noms d'amor, odi, por, còlera, etc. Aquesta teoria va ser recollida i reelaborada en 1597 per Lorenzo Giacomini definint els afectes com un moviment espiritual o operació de la ment en la qual ella és atreta o repel·lida per un objecte que ha conegut. Alhora afirmava una fe subjacent en el poder de la música, o en el deure de la mateixa de mobilitzar els afectes. L'expressió de les passions , afectes o moviments de l'ànim , serà una preocupació comuna de filòsofs, músics i artistes en general. De fet és una codificació objectiva, molt en la línia de la filosofia racionalista barroca, dels diferents estats anímics.

Seria Kircher en el seu tractat *Musurgia Universalis* (1650) qui establiria les bases de la teoria dels afectes, establint vuit: amor, dolor - plor, alegria - exaltació, furor, indignació, compassió - llàgrima, por - aflicció, presumció - audàcia, i admiració estupor, els quals formaven part de tres aspectes essencials: alegria, quietud i tristesa.

La qüestió essencial en la teoria musical del segle XVII consistia en relacionar els diferents afectes amb diferents elements i tècniques musicals per aconseguir una expressivitat total dels mateixos, per a això es serviran finalment dels fonaments i recursos de la retòrica.

La **retòrica és l'art de controlar l'expressió dels conceptes**, la seva funció és donar al llenguatge eficàcia per delectar, persuadir o commoure. Aquests principis així, com els seus recursos estilístics propis, van ser adaptats al camp de la música mitjançant l'**elaboració d'una retòrica musical** Joachim Burmeister (1564-1629) desenvoluparia en el seu tractat *Musica poetica* (1606) una analogia entre figures retòriques i motius musicals. A continuació citem alguns exemples:

- **Anàbasi:** melodia ascendent traduint la idea d'elevació.
- **Antítesi:** contrast o oposició de tessitura, matís o efecte.
- **El·lipse:** omissió d'un element essencial en la línia melòdica.

- **Exclamatio**: salt de sisena ascendent.
- **Interrogatio**: fi sobre un grau no conclusiu.
- **Metábasis**: creixement de les veus segons la imatge de la creu.
- **Suspiratio**: silencis repetits que fraccionen la línia melòdica a la imatge del sanglot.
- **Sinonímia**: repetició d'un mateix motiu sobre diferents graus.

L'ús d'aquesta retòrica musical va ser comú fins aproximadament 1750.

### La monodia acompanyada

Un altre esdeveniment musical que incidirà determinantment en la relació entre text i música al Barroc serà el **cultiu de la monodia acompanyada** com a estil preferent enfront dels estils contrapuntístic i homofònic cultivats profusament durant el Renaixement.

Es va establir, per tant, **de nou la preponderància del text sobre la música**, que es va traduir en la pràctica en la consolidació d'un nou estil de **recitat monòdic**, el **recitatiu**, obligant de nou a la música a actuar com a suport de luxe, amb tota la seva enorme potencialitat, de la declamació poètica, i sotmetre el seu discurs als principis prosòdics del text. (Amb el nou **stile recitativo barroc** va aparèixer una nova textura, la monodia acompanyada, en la qual les veus del teixit polifònic van perdre la seva equivalència. la veu superior portava tota la càrrega expressiva i discursiva, mentre sobre el baix descansava l'estructura que per primera vegada es va organitzar verticalment en acords. La funció de les veus interiors es va reduir a mer farcit harmònic).

La monodia acompanyada consisteix en una **línia melòdica principal amb un acompanyament d'acords i una veu extrema inferior que serà el fonament harmònic conegut com a baix continu**. Aquest estil compositiu s'allunya de la polifonia pròpia de l'època anterior en què hi ha diverses veus superposades d'igual importància, el que dificultava considerablement la comprensió del text. De fet, l'objectiu principal de la monodia acompanyada va ser la major claredat del text que permetia una comprensió òptima del mateix a través del predomini d'una sola veu.

L'origen d'aquesta pràctica sembla remuntar-se a la **Camerata Florentina** que aproximadament cap a l'any **1600** va començar a plantejar la qüestió de la melodia acompanyada en el seu intent de **recuperar i revitalitzar la tragèdia**

**grega** en la qual es combinava música i vers mitjançant unes lleis de retòrica, sense que la música predominés sobre el text.

El canvi de les relacions música-llenguatge vindrà marcat per dos tractats: *Diàleg della música antica i della musica moderna* de **Vincenzo Galilei** i *Nuove musiche* de **Caccini**-

La **Camerata florentina o Camerata Bardi**, estava formada per **un grup d'erudits, músics, poetes i teòrics** ( Bardi pare i fill, Peri, Caccini, Rinuccini, Galilei, Gagliano , Artusi i Doni) **liderats per els comtes Bardi i Corsi**, que **rebutjaven la pràctica polifònica per la seva ineficàcia per expressar els contingut dels textos**.

La primera referència teòrica a aquest nou estil apareix en l'obra *Diàleg della música antica i della musica moderna* (1581) de Vincenzo Galilei (**En el naixement de la monodia l'especulació teòrica va precedir la implantació pràctica, un succés poc freqüent en la història de la música**). En aquest tractat, la denotació de la tècnica del contrapunt, així com l'exaltació de la música grega (pràcticament desconeguda en aquesta època) preconitzaven una transformació de les relacions entre paraula i música.

El pas definitiu en l'establiment de la nova teoria el va donar un altre membre de la Camerata, Caccini, qui en la seva obra *Nuove musiche* critica el sistema polifònic i defensa l'emergent monodia acompanyada.

Per descomptat, el canvi del predomini de l'estil polifònic de la monodia acompanyada no va ser un canvi abrupte, ja que existien **en el Renaixement certs precedents, com ara el cant del solista amb acompanyament de llaüt o viola de mà**.

A més, tant en el Renaixement com en el Barroc es practicava la representació de les paraules del text a la música, la principal diferència consistia que mentre al Renaixement la música reservada pretenia una descripció de passions mesurades, elegants i equilibrades, la **música barroca preferirà una expressió de les passions extremes, mostrar l'agitació profunda dels estats emocionals amb gran intensitat afectant als estats afectius i emotius de l'oient mitjançant forts contrastos**. Per tant, necessitarà d'uns recursos musicals més rics i elaborats que cristal·litzaran en la retòrica musical a la qual ens hem referit anteriorment.

Finalment, no podem parlar de la importància de la relació entre paraula i música al Barroc sense al·ludir al gènere vocal per excel·lència que sorgirà en aquesta època: l'**òpera**.

## L'òpera

L'òpera, igual que la monodia acompanyada, va tenir el seu origen en el si de la Camerata Florentina voltant de l'any 1600. Per descomptat existien manifestacions musicals anteriors que combinaven text, música i dramatització, com el drama litúrgic medieval, el drama pastoral o l'intermezzo, però en estil i intencionalitat estan encara molt allunyades del gènere operístic.

El tret fonamental que caracteritza l'òpera i la distingeix d'altres gèneres musicals anteriors és que **en l'òpera la música participa de manera activa i essencial en el drama**, així com en la descripció de les emocions i sentiments dels personatges, convertint-se en un vehicle expressiu insubstituïble on els sentiments dels personatges correspondrien a referents semàntics.

**La música en els albors de l'òpera era, per tant, fidel servidora de la paraula**, encara que al voltant de 1630-1640 va néixer un nou estil conegut com **Bel canto** (El bel cant és un estil de cant tradicionalment italià, les característiques fonamentals són la agilitat en la veu, el fraseig legato, la puresa del so i el virtuosisme tècnic. No obstant, **el bel cant barroc és un estil profusament ornamentat i recarregat molt diferent del bel cant del segle XIX**) que rebel·lava davant els dictats de la poesia, establint una nova relació música-text en la qual melodia i harmonia no subordinaven a la paraula sinó que buscaven una coordinació íntima entre ambdues.

Durant l'època barroca el pèndol de la història va tornar una altra vegada a canviar de direcció. **Al barroc tardà ens trobem amb estils, procediments i formes que constitueixen l'imperi de l'especulació purament musical, deixant en segon pla la importància del text**. Aquesta altra línia està representada pel contrapunt exuberant i les noves formes musicals dialèctiques barroques.

## Classicisme

Al Classicisme assistim a una **renovació total dels cànons estètics**, produint-se una recuperació dels ideals renaixentistes d'**equilibri i mesura** davant al gust barroc pel contrast, la tensió i l'agitació. El **gènere vocal més rellevant seguirà sent l'òpera**, però el seu objectiu serà **aconseguir una major versemblança expressiva** el que produirà una simplificació de l'estil darrere de la naturalitat i expressivitat senzilla dels sentiments, sense artificis.

L'òpera clàssica es conrea en dues vessants antagòniques: **la seriosa i la còmica** (coneguda també com a **òpera bufa**) i entre aquestes s'estableix una diversitat estilística que culminarà en un enfrontament entre els partidaris de les dues tendències en l'anomenada "**Querella dels bufons**" a 1752. L'incident va

succeir a París arran de la reposició en 1752 de *La serva padrona* de Pergolesi, que havia estat anteriorment representada sense cap reacció.

No obstant això, en aquesta segona ocasió l'ambient burgès estava tan preparat i definit en els seus gustos, que només va necessitar un pretext per decantar-se per l'òpera bufa (de la qual *La serva padrona* era un clar exponent). Es va desencadenar així una forta polèmica que va enfrontar als partidaris de l'òpera francesa aristocràtica, tradicionalista i afí a Rameau, amb els partidaris de l'òpera bufa italiana abanderada pels progressistes liderats per Rousseau. **Jean Jacques Rousseau** (1712-1778) és una figura essencial en el panorama musical del Classicisme i va desenvolupar diverses teories sobre la relació entre la música i el llenguatge durant la Il·lustració. Col·laborant amb Diderot en l'elaboració de l'Enciclopèdia va escriure diversos articles sobre música, aquests articles serien el punt de partida de la seva obra posterior *Diccionari de música* de 1768. Segons Rousseau la llengua francesa és inadequada per al cant, i la música francesa, artificiosa i seriosa segons afirma en les seves Cartes sobre la música francesa de 1753.

Aquesta nova generació va trobar en l'òpera bufa la desitjada naturalitat i l'expressivitat dels sentiments en oposició a la rígida tradició.

Després de la querella dels bufons es van fer patents diverses coses: una, que **la naturalesa del drama havia canviat a tota Europa** i ja no calia acudir exclusivament a arguments històrics o mitològic, dos, que **els personatges humans en situacions no forçades també eren capaços de generar situacions dramàtiques** i aconseguir no només la compassió humana, sinó també generar situacions de crítica social, d'acord amb els corrents socials de l'època. El paper de la música en aquest nou context operístic estava clarament subordinat al drama, deixant de ser important en si mateixa per estar al servei de la descripció psicològica o anímica dels personatges o per a expressar situacions de l'argument. Si hi ha algú capaç de treure l'òptim **rendiment descriptiu a la relació música- text en l'òpera, aquest és indiscutiblement Mozart**.

Mozart en primer lloc va ser capaç de resoldre en les seves obres la imbricació entre veu i orquestra de manera que s'entengués perfectament el text, gràcies a la claredat de les seves textures i sense que l'orquestra quedés reduïda a un mer suport redundant de la veu. En les òperes de Mozart música i text cooperen de manera indissoluble. Potser un dels millors exemples d'aquest aspecte sigui la seva obra *La flauta màgica*.

A **La flauta màgica** Mozart utilitza **diferents estils musicals per descriure als diferents personatges** dotant l'obra d'una profunditat i una riquesa expressiva incomparable. L'obra amb llibret de Schikaneder va ser estrenada a Viena el

1791 i en ella els personatges són descrits mitjançant dos mitjans: el llenguatge i la música que utilitzen per expressar-se. Analitzarem breument aquesta descripció dels personatges:

- La Reina de la nit: usa la tècnica vocal típica de les àries de l'òpera seriosa, cosa pretensiosa i molt efectista, combinada amb un llenguatge culte i retòric. La barreja aconsegueix una perfecta definició del personatge.

- Sarastro: utilitza la cançó estròfica amb caràcter d'himne, estil molt apropiat per a un erudit que difon el seu saber, ja que aquesta era la funció original dels himnes i s'adequa perfectament al personatge de Sarastro que és un líder espiritual. El seu llenguatge és clar i directe encara que no exempt d'un cert misticisme.

- Pamina i Tamino: canten en el llenguatge del Singspiel, un gènere de gran expressivitat i emotivitat pròpies dels amants, el seu text traspuia poesia i lirisme, com podria esperar de dos enamorats.

Papageno: s'expressa mitjançant la cançó popular, simple, alegre i una mica múrria, com el mateix personatge.

D'aquesta manera observem el mestratge de Mozart en desenvolupar una sorprenent caracterització textual i musical dels personatges, fent gala en tot moment de la naturalitat i versemblança que destacàvem com els trets més buscats i valorats en l'òpera durant el Classicisme.

## Romanticisme

### Simfonisme i miniatura musical

### El llenguatge artístic per excel·lència

**Els segles XVIII i XIX van representar la gradual conquesta de la música instrumental com a preeminent sobre la vocal.** Aquesta condició privilegiada va ser una realitat evident des de llavors. Els filòsofs idealistes romàntics amb Schopenhauer al capdavant van situar, a més, la música instrumental en el centre de la seva atenció i la van elevar a rang de música absoluta, concebant el llenguatge musical com el llenguatge més perfecte, el que més a prop està de la transcendència, per sobre del llenguatge poètic. És més, la música era el llenguatge poètic per excel·lència, ja que tenia accés a un àmbit d'expressió i inspiració a qui no tenia la paraula.

És clar que la paraula Romanticisme va sorgir per designar un fenomen literari que s'expandiria i s'aplicaria més tard a la resta de les arts, inclosa la música. El

terme es va aplicar en primer lloc a un grup d'escriptors alemanys com Goethe o Schiller que van desenvolupar la seva tasca literària al voltant de 1795-1816. Aquest vocable passaria a França al segle XIX, aproximadament en 1824 per designar un altre grup de escriptors la figura més representativa era Víctor Hugo. Els historiadors de la literatura inclourien més tard en el Romanticisme a assenyalats autors anglesos com Lord Byron, Keats o Shelley per l'afinitat de trets estilístics que presentaven. No obstant això, el Romanticisme va mostrar diferents particularitats segons el país on es desenvolupés.

No obstant això, també hi ha uns trets comuns que permeten definir el Romanticisme, com "la revenja de l'irracional, de la sensibilitat, dels sentiments sobre la raó, de la hipèrbole sobre el mesurat, del moviment sobre l'equilibri, l'individu sobre la societat"

Sota aquestes premisses és fàcil comprendre la **revaloració que experimentarà la música com a art durant el segle XIX**. De fet durant el Romanticisme, la música serà objecte d'estudi i especulació teòrica, filosòfica i estètica, per part de grans pensadors, filòsofs, literats i compositors que la encimbellaran com a art absolut, segons s'extreu de les afirmacions:

- Beethoven: "A la música viu una substància eterna, infinita, que no és del tot aprehensible".
- E.T.A. Hoffmann: "La música és la més romàntica de totes les arts, ja que té per objecte l'infinit".
- Wagner: "La música té un accés directe a l'essència de les coses".
- Hegel: "La música és revelació de l'Absolut sota la forma del sentiment".
- Schopenhauer: "El compositor revela l'essència íntima del món mitjançant un llenguatge que la seva raó no entén".

Per tant, **la música per primera vegada en la història conquesta la seva autonomia i es dissipa la idea que ha d'estar subordinada al text**. D'una banda la música comença a considerar-se com un art asemàntic, que no expressa continguts conceptuals (com el llenguatge) sinó pseudo-referencialment emocionals. D'altra banda, la **relació música-text** s'aglutina en dues tendències: una, la pròpia de les **formes vocals (Lied i òpera)** en que literatura i música es converteixen en una realitat indissociable, els textos escollits són de gran qualitat literària (obres de Goethe, Schiller, Heine, Shakespeare, Puschkin, Víctor Hugo, Walter Scott ...) i s'adapten a la música en una relació d'interdependència profunda i íntima sense precedents. L'altra tendència serà la pròpia de les **formes instrumentals**, al voltant de les quals

sorgeix la **teoria de la música absoluta** o pura que prescindeix completament del suport textual. No obstant això trobarem el **singular cas de la música programàtica**, que servirà d'un programa extra - musical com veurem en l'obra de Berlioz o Liszt.

El discurs musical de les **les grans formes simfònic-corals** va estar, en general, més condicionat pels **criteris de desenvolupament temàtic i formal romàntics** que per principis prosòdics, més enllà dels ja conquistats fins ara. La **frase va ser substituïda per un discurs melòdic continu, infinit, ple d'expressivitat**. Això passava fins i tot en aquelles obres que seguien el programa d'un text literari (música programàtica).

No obstant això, el romanticisme no va ser només l'època de la gran simfonia. L'altre pol el destinat a una veu solista com el coral, música i poesia van tornar a trobar-se en una simbiosi perfecta, donant lloc a una expressió artística en la qual, com en la poesia lírica grega, música i text mantenien una íntima relació d'enriquiment mutu. Es pot dir, salvant les distàncies, que el lied romàntic constitueix una nova forma de poesia lírica clàssica, reflex d'una nova època. Música i poesia van tornar a fondre en un únic discurs al servei de l'expressió interior.

Com dèiem, les principals formes vocals del Romanticisme són el Lied i l'òpera. En elles va triomfar l'ideal romàntic de la fusió entre les arts combinant música, literatura i drama de manera indissociable i essencial en la seva recerca de l'expressió d'aquesta cosa intangible que anava més enllà de les paraules.

El terme **Lied** en alemany significa cançó i al·ludia a múltiples manifestacions artístiques: a les cançons medievals dels trobadors, a un estil de poemes estròfics i al segle XIX comença a utilitzar-se per designar un tipus de peça **musical culta composta sobre un poema literari el sentit és il·lustrat musicalment pel compositor**. El Lied es caracteritzava per una melodia propera a la cançó popular capaç d'expressar el significat del text, dotada al seu torn d'un acompanyament amb freqüència descriptiu. Probablement l'auge del Lied va venir precedit per un auge de la poesia lírica en el context del Romanticisme, proporcionant als compositors excel·lents textos d'una gran qualitat literària i una singular naturalesa musical que els feia molt proclius a ser musicats.

Van existir grans compositors de Lieder: Hiller, Grau, Schulz, Reichard, Schumann, però entre tots destaca la figura de **Schubert**, qui va escriure uns sis-cents Lieder entre 1814 i 1828. Schubert va musicalitzar poemes de Goethe, Schiller i Müller, mostrant una inigualable habilitat per aprofundir en les sensacions i sentiments, per recrear les impressions generades pel poema, així



com un talent admirable per entreteixir acompanyaments descriptius mitjançant motius musicals recurrents.

Pel que fa a l'**òpera en el Romanticisme**, es converteix en un **gènere extens i molt demandat**, potser a causa de que els seus temes i protagonistes són un producte de la societat del seu temps i un reflex de la mateixa. Hi ha certs **temes característics** com la **rebel·lia de l'heroi** davant el poder polític, l'**alliberament d'un amor desesperat** i la tensió que experimenta l'**home sotmès** al poder combinat de la naturalesa, la superstició i la religió, i la **dona i la seva dualitat de caràcter**. Igualment destaca la **unió íntima entre literatura i música que es produeix al segle XIX**, a la qual ens referíem anteriorment, assenyalant que la interdependència entre text i música tant pel que prosòdic com en el semàntic serà condició indispensable de la nova òpera.

Finalment, pel que fa a la tendència pròpia de les formes instrumentals, esmentàvem que l'**emancipació de la música instrumental respecte als dictats del text tindrà el seu clímax al segle XIX**, degut en part al fet que la subjectivitat romàntica trobar en la música instrumental un vehicle d'expressió més enllà dels límits del fet lingüístic, declarant-se art autònom, reivindicant el seu poder sobre l'irracional i constituint-se en expressió suprema de l'inefable. Així expressava E.T.A. Hoffmann la seva idea de que el llenguatge era en certa manera un "afegit exterior" del qual la música s'havia emancipar: "Quan es parla de la música com un art autònom, hem de referir-nos sempre només a la música instrumental, la qual, menyspreant tota ajuda, tota barreja amb un altre art, expressa amb puresa i només en si mateixa el propi de l'art i dilucida el seu ésser".

La història del terme "**música absoluta**" referint-se a una **música pura, allunyada de significats o continguts conceptuals** i per tant superior i absolutament aliena al factor lingüístic o semàntic, no procedeix com s'ha afirmat tantes vegades d'Eduard Hanslik, sinó de **Richard Wagner**, qui assegurava: "que l'essència de la més elevada música instrumental consisteix a expressar amb sons el que és inefable amb les paraules" motiu pel qual podia ser considerada un art superior al literari. Aquesta idea seria posteriorment recollida i popularitzada per Hanslick, que va arribar a afirmar: "El que la música instrumental no pot, no pot dir-ho mai la música: així doncs, només ella representa l'art musical pur, absolut".

Per contra, dins de la música instrumental es va desenvolupar paral·lelament una corrent conegut com "**música programàtica**" que contradient els principis de la música absoluta, **es va servir de programes extra-musicals, preferentment literaris**. És el cas de la Simfonia Fantàstica de Berlioz (1830) i dels poemes simfònics de Liszt.

Héctor Berlioz gran amant de la música i la literatura, admirador fervent de Beethoven i Shakespeare, va conjugar en la seva producció musical la fusió entre la música i la literatura que es va materialitzar en la seva obra programàtica més cèlebre: la Simfonia Fantàstica.

La seva simfonia estava basada en un programa extra-musical literari que va ser facilitat al públic a l'entrada del concert en una octavet, el qual narrava la delirant història d'un jove artista enamorat que pateix una sèrie de visions produïdes per l'opi, en les que sempre està present la seva estimada.

L'existència del programa serveix per donar cohesió a l'obra, alhora que el seu contingut és font de múltiples referències i descripcions musicals, per exemple: el segon moviment és un vals i l'acció transcorre en un ball, o quan l'artista somia amb la seva pròpia mort hi ha una al·lusió musical a l' Dies ira, seqüència pròpia de la Missa de difunts.

Quant a Liszt, va aplicar a les seves obres instrumentals les teories exposades per Hegel, el qual en la seva Estètica afirmava que totes les arts eren semblants en el seu contingut, animant als compositors a incloure elements literaris dins de la seva música. Liszt va compondre sota aquestes premisses algunes obres excepcionals originant un nou gènere musical: el poema simfònic.

Els elements literaris podien ser diversos per a la producció de poemes simfònics: podia tractar-se d' un guió, podia tractar-se d' un text usat a manera d'inspiració, podia descriure musicalment un paisatge, una idea, una llegenda, podia usar-se una narració, etc .

Liszt va compondre un total de dotze poemes simfònics d'allò més diversos, entre ells destaquen: Els Preludis, Hamlet, Anys de pelegrinatge i Mazzepa.

Així doncs, podem destacar com a tret fonamental del Romanticisme la **forta interdependència música-text present en les formes musicals vocals com el Lied i l'òpera**, així com en **la música instrumental programàtica**, davant la negació d'aquesta relació mantinguda per la música absoluta, o música instrumental aliena al factor lingüístic.

## Segle XX i XXI

Per completar aquest breu repàs històric és obligat arribar al segle XX. Sent realistes cal reconèixer que resulta impossible abordar en unes poques línies la calidoscòpica realitat musical d'aquest segle. Els diferents autors han contemplat la qüestió de la prosòdia des dels seus diferents posicionaments estètics, les seves necessitats expressives i les seves particulars personalitats creatives. Dues de les propostes més importants i representatives són les presentades pels dos grans innovadors de la primera meitat del segle. **A.**

**Schoenberg i I. Stravinsky** representen en molts aspectes dues opcions antagòniques o, almenys, radicalment divergents.

Durant els segles XX i XXI la relació entre música i llenguatge ve marcada per les **múltiples tendències estètiques** que es desenvolupen donant lloc a una **diversificació total dels estils**. En primer lloc es produeix una profunda **divisió entre música culta i música popular** (aquesta última experimentarà un auge com a conseqüència de l'impuls que rebrà per part dels nacionalismes musicals que revaloritzaran els materials folklòrics i els recursos de les cançons populars a partir de finals del segle XIX).

Encara que, com diem, al segle XX conviuen multitud d'opcions, en termes generals podem afirmar que en l'àmbit de la música vocal es produeix una **recuperació de la fluïdesa en el discurs musical**, una volta al recitat continu, al mateix temps que un alliberament de la rigidesa de la mètrica tradicional, conquerint de nou una gran llibertat declamàtoria. Així mateix, es va constatar un **interès sense precedents pels aspectes purament sonors i fonètics del text**. Una visió que el despallava de tot contingut semàntic, simbòlic o retòric, i el reduïa a **pur material sonor**. D'alguna manera, es va produir el procés invers al barroc.

Mentre que els teòrics del segle XVII van convertir la música en un llenguatge retòric ala manera del literari, al **segle XX el llenguatge literari es va contemplar com una mera successió de sons amb potencialitats musicals**. La Sequenza III per veu femenina (1965) de L. Berio és potser l'obra més representativa.

En la **música culta, la música i el llenguatge es compliquen gradualment** donant lloc a interessants i innovadores tècniques vocals com el **Sprechgesang, un nou recitat, a mig camí entre el cant i la parla, representa una de les grans novetats pel que fa a mitjans d'expressió dins de la seva estètica expressionista de principis de segle**. ideat per Arnold Schönberg al qual ens referirem més endavant.

Stravinsky, per la seva banda, va concebre **el llatí de les seves obres** religioses com una **llengua monumental, atemporal, "estàtica", i en certa manera inexpressiva**. Idees que cal entendre com a exponents de la seva proposta formalista neoclàssica.

Finalment, **en la música popular, la música i el llenguatge es simplifiquen a mesura que avança el segle XX**, produint- no obstant una enorme diversificació dels estils com pop, rock, punk, rap, reaggy, etc.

A continuació, farem una breu panoràmica de l'evolució que experimenta la música des de finals del XIX, perquè considerem que és impossible comprendre la situació actual de la música i el llenguatge, sense tenir en compte fenòmens tan transcendents com el sorgiment dels **nacionalismes musicals** o **l'expressionisme que donaria lloc a la ruptura amb la tonalitat**, que era fins ara el sistema que regia la composició en tota la música occidental.

El Romanticisme del segle XIX va experimentar una evolució estilística profundament lligada a la situació històric-política que vivia el vell continent. Així, van sorgir els estils nacionalistes com a resultat de la intensa recerca d'identitat nacional i de l'exaltació patriòtica d'alguns països considerats tradicionalment perifèrics pel que fa a cultura i música es refereix: Rússia, Hongria, Txecoslovàquia, Finlàndia, Noruega, Espanya, Anglaterra i els Estats Units assistiran a un floridament del seu folklore, les seves tradicions i les seves llegendes que configuraran les seves particulars estils nacionals, plasmats magistralment en les obres de Balakirev, Cui, Borodin, Mussorgski i Rimski-Korsakov a Rússia; Bartók i Kodály a Hongria; Smetana, Dvorák i Janáček a Txecoslovàquia, Sibelius a Finlàndia; Grieg a Noruega; Albéniz, Granados i Falla a Espanya; Elgar, Vaughan Williams i Holst a Anglaterra; Ives, Gershwin i Copland als Estats Units.

Aquests estils nacionalistes es van perllongar fins a començaments del segle XX, convergint amb multitud d'estils musicals diversos que van coexistir durant les dues primeres dècades del segle. Aquesta diversitat estilística posava de manifest la recerca d'una nova sensibilitat artística, la necessitat de nous vehicles d'expressió en una època convulsa, decadent i canviant que desembocaria en la Primera Guerra Mundial.

En aquest context, neix un corrent estètic que deixarà una empremta indeleble en la història de la música: l'expressionisme.

## L'expressionisme

El moviment artístic conegut com expressionisme serà un fenomen multidisciplinari que es desenvoluparà en l'àmbit de les arts plàstiques, la literatura i la música, l'**objectiu essencial serà expressar l'angoixa vital de l'ésser humà, els seus impulsos inconscients, les seves passions més violentes i els seus instints més primitius**, amb una clara influència de les teories psicoanalítiques freudianes que estaven en voga. El seu origen apareix lligat a dos grups alemanys: *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*. Entre les files d'aquest últim s'aglutinen al voltant de 1911 artistes com els pintors Kandinsky, Kokoschka i Franz Marc, els poetes Stefan George o Richard Dehmel i els músics Schönberg, Alban Berg i Anton Webern. Tots ells presenten un tret comú en les seves respectives disciplines: **els llenguatges artístics distorsionen la realitat**

**mitjançant diferents recursos** que pretenen expressar emocions exacerbades, la constant recerca d'una hiperexpressivitat que incideixi especialment en la tensió, el dolor, el macabre i el grotesc, en una deformació sistemàtica de la lògica, el que exclou tota funció referencial.

Considerem que **Arnold Schönberg** mereix un tractament a part dins del expressionisme, no només per ser un innovador transcendental per a la història de la música, sinó pel seu interès en teoritzar sobre diverses qüestions musicals, entre elles **les relacions entre la música i el llenguatge**, tema sobre el qual va escriure interessants articles que val la pena conèixer detalladament i als quals farem referència més endavant.

Com dèiem, el pioner de l'expressionisme musical i pare de l'atonalitat va ser Arnold Schönberg (1874-1951) qui després d'una breu època post-romàntica a la qual pertanyen les seves obres: *Nit transfigurada*, *Pelleas und Melisande* i *Gurrelieder*, de les quals les dues primeres són obres instrumentals programàtiques (inspirades en obres de Richard Dehmel i Maerterlinck respectivament) i la tercera una cantata amb orquestra, en les quals ja observem l'interès de Schönberg per les obres vinculades a un text literari; cap a 1909 comença a experimentar un profund canvi estilístic que donarà lloc a la seva etapa atonal-expressionista (L'**atonalitat o atonalisme** propugnat per Schönberg consisteix en un sistema compositiu que **nega categòricament els principis fonamentals del sistema tonal**: nega l'atracció i supremacia de la tònica, la diferenciació i jerarquia dels graus, la supremacia de la consonància, les lleis cadencials i les relacions funcionals entre els acords. En canvi postula: l'abolició de la polaritat tonal, la equivalència dels dotze semitons de l'escala cromàtica i sobretot l'emancipació de la dissonància).

La seva primera obra d'aquesta etapa serà precisament *El llibre dels jardins penjants* Op 15 (1908) obra constituïda per quinze cançons compostes a partir de poesies expressionistes de Stefan George. D'aquesta mateixa època és el seu monodrama *Erwartung* (La espera, 1909) compost sobre un text de Pappenheim, però la seva obra més interessant, qualificada per molts autors com una fita per a la música del segle XX serà *Pierrot Lunaire* Op 21 (1912) que és la musicalització de vint poemes surrealistes d'Albert Giraud (traduïts a l'alemany) per a recitant femenina i vuit instruments.

Aquesta obra introdueix un **tipus de línia vocal a mig camí entre la declamació i el cant** (Schönberg ho va denominar **Sprechstimme o Sprechgesang** que significa veu parlant o recitat entonat), l'entonació, d'altura aproximada, servirà per il·lustrar els aspectes més introspectius, delirants, macabres i psicoanalítics de l'expressionisme.

La preocupació de Schönberg per la relació entre música i text va quedar palès no només en la seva profusa utilització d'obres literàries com a base per a algunes de les seves més cèlebres composicions musicals, sinó que ell mateix va abordar el tema en alguns dels seus articles que van ser reunits al costat d'altres escrits seus sota el títol de *L'estil i la idea*.

## La música popular

És important tenir en compte que paral·lelament al desenvolupament de la música culta durant els segles XX i XXI, es produeix un enorme **auge i expansió de la música popular, que es manté distant respecte a les complexes tècniques compositives emprades per Schönberg i els seus successors**, així com dels seus profundes elucubracions sobre la naturalesa filosòfica de la relació entre música i text. Podem afirmar que en el vessant moderna de la música dels últims segles, la relació entre música i llenguatge es simplifica considerablement, però aquest fet dependrà en gran mesura del estil o corrent musical a la qual al·ludim, atès que si alguna cosa caracteritza aquesta època és la diversificació dels estils musicals pel que fa a música popular es refereix.

Per tant, considerem oportú fer un breu recorregut pels diferents estils musicals populars per analitzar la relació entre música i text en cada un d'ells, determinant quin d'aquests elements preval en cada corrent musical.

En primer lloc, hem d'assenyalar que **les arrels de la música popular que a partir dels anys cinquanta s'expandirien** per tots els continents tenen el seu **origen i gran part de les seves influències en els estils musicals que es van desenvolupar als Estats Units** a partir de la **fusió musical d'elements de les cultures africana i europea**, especialment del **blues**. Els esclaus africans van portar amb si les seves tradicions musicals que barregen amb els estils musicals europeus propis dels colons, donant lloc a interessants estils i gèneres musicals, com ara les **work songs** (cançons de treball) i els **espirituals**.

Com dèiem una de les primeres manifestacions d'aquesta nova cultura musical negra són les cançons durant el treball, en les quals en principi el text no és el important, sinó el ritme, ja que quan aquest s'accelera, s'accelera també el treball.

Segons Colin Cripps:

"Les cançons de treball es van inventar per ajudar a suportar l'avorriment de feines dures i monòtones. Tenien una pulsació regular que s'adaptava al ritme de les tasques. A les pedreres, o en les quadrilles que construïen carreteres, gran part del treball es realitzava manejant pics, martells i pales que seguien un ritme constant. Els cants de treball s'adaptaven a la velocitat dels martells i eren

liderats per un membre de la quadrilla, al que després s'unien els altres. Aquesta és una forma de cantar cançons típicament africana".

Un altre gènere fruit de la **barreja d'elements musicals africans** (com la **polirítmia, la síncopa i els patrons de pregunta-resposta**) i elements musicals europeus (com les **melodies dels himnes**) van ser els **espirituals**, també coneguts com a **música gospel**. Aquests espirituals eren cants religiosos en què la música servia de vehicle al fervor religiós dels negres que alimentaven la seva esperança d'una vida ultraterrenal millor i potser d'una possible alliberament com la del poble d'Israel.

Evidentment, en aquests cants el text cobrava una importància simbòlica, singular i transcendent, mentre que la part musical era un mer embelliment extern del contingut.

No obstant això, si algun estil musical d'origen afro-america va marcar definitivament el curs dels corrents musicals de la música popular, aquest va ser sens dubte el blues.

Per tant, **en el blues trobem per primera vegada l'intèrpret compositor que canta sobre els seus sentiments i interessos**, de vegades denunciant injustícies socials, cantant a la tristesa, la pobresa o el desamor, temes que seran freqüentment revisitats des de llavors. El cant aprofundeix en la seva essència poètica i guanya en lirisme.

El blues va ser el gènere musical que va obrir la porta a la revolució de la música popular de masses que estava a punt de produir-se, i precisament aquesta revolució la suposaria l'aparició i desenvolupament d'un altre gènere molt deutor i hereu de les estructures del blues: **el rock'n'roll**.

"Per tant, podríem afirmar que el rock'n'roll va ser important per a la història de la música no només com a estil musical (atès que en general aglutinava característiques de estils preexistents i per tant no era especialment innovador en aquest sentit), sinó especialment **com a fenomen de masses**.

En aquest corrent musical van resultar igualment decisives no només la part musical sinó també l'estètica i **els textos de les cançons que van ser essencials per empatitzar amb les preocupacions juvenils i crear una identitat generacional** com no havia existit fins al moment. Quant a l'actualització dels continguts de les lletres de les cançons Chuck Berry va exercir un paper fonamental.

En aquest estil musical el text adquireix novament rellevància encara que no per la seva profunditat ni el seu lirisme, sinó per la seva capacitat de generar un

fenomen d'empatia, admiració i identificació multitudinària, donant lloc a un **incipient negoci discogràfic basat en la popularitat i rendibilitat de l'artista com a producte**, que perdura fins als nostres dies.

No obstant, aquest inèdit fenomen de masses va declinar progressivament a causa de diverses circumstàncies cedint el pas a altres estils que també haurien de perdurar fins a l'actualitat.

A principis dels anys **70, el pop va començar a dividir-se en diferents estils**, cada un amb els seus propis seguidors incondicionals i amb la seva pròpia forma de desenvolupar els temes dels anys 60. Una cosa que van compartir molts dels estils va ser el sentit de l'extravagància, amb els fans idealitzant als seus herois. Els concerts de rock es van convertir en esdeveniments a gran escala, i de gran ostentació, que celebraven en enormes sales de concert, sorres o estadis esportius.

Entre aquests estils espectaculars i amb multitud de seguidors destaquen el **heavy rock**, basat en el virtuosisme instrumental (especialment de la guitarra, els sols es s'expandeixen i acceleren) i en lletres de temàtica mística, mítica o fantàstica amb abundants referències a obres literàries, o el **glitter rock** que va desaparèixer al voltant de 1975 donant pas a altres estils.

Potser l'estil més original i trencador de la segona meitat dels setanta sigui el **punk**. I amb ell, el text va recuperar la seva supremacia sobre el virtuosisme instrumental.

Amb aquest estil conviurien entre d'altres el **new wave** que va ser en certa manera una volta a la música pop especialment pel que als textos es refereix, encara que amb una part musical més elaborada. El **reggae**, la **música disco** i el **funk**, van ser les **branques principals de la música negra als anys setanta**.

La música reggae va adquirir un fort component polític, així com de denúncia i protesta, de manera que el text prevalia sobre la música que en general es basava en **patrons molt senzills**, aquesta senzillesa musical va contribuir a l'enorme difusió d'aquest gènere.

Finalment podem afirmar que aquests estils musicals populars continuen evolucionant i fusionant des del segle XX fins a l'actualitat donant lloc a nombroses tendències com **el rap**, **el house**, la **música indie**, **tecno**, etc. encara perdura igualment el seu caràcter de fenomen de masses, mentre que la música culta contemporània ha anat convertint gradualment en un fenomen minoritari.