

## Introducció i conceptes

Habitualment, i per molt que ens hagi agradat, no és comú presenciar un film o una obra de teatre més enllà de dues vegades. Anàlogament, i tret d'aquells llibres que s'estimen amb passió – que no acostumen a ser més de mitja dotzena-, poques vegades tornem a visitar amb assiduitat un text que ja hem llegit.

Sense necessitat de referir-nos a la música - no sempre del nostre grat- que repetida, i de vegades obsessivament, ens imposen els mitjans de masses de comunicació, és evident que, en la música, el fenomen de la relectura posseeix un caràcter dispar a l'assenyalat en altres arts: escoltem aquelles peces musicals que ens commouen – el número de les quals pot arribar a ser molt extens-una vegada i una altra les taral·legem i procurem recordar-les quan no ens és possible escoltar-les. Hi ha altres músiques que ens acompanyen tota la nostra vida, l'audició de les quals hem recreat cents – i inclús milers- de vegades, fins a l'extrem tal que, per la seva amplitud, no guarda cap similitud amb la relació que establim amb la resta dels objectes estètics. Aquest fet tan familiar no deixar de resultar xocant. Per què sentim la necessitat d'escoltar certes obres sense cansar-nos mai d'elles?

Independentment d'altres consideracions de tipus psicològic, la mateixa estructura de la música ens ofereix una raó de considerable pes. Podríem formular-la dient que **en cada música hi ha moltes músiques**. I afirmem això no com una expressió metafòrica, sinó com l'enunciat d'una propietat característica del discurs musical no presentada per cap altre art: ens referim a *la simultaneïtat* del text musical.

En efecte, la música més simple que podem concebre està constituïda, almenys per una línia melòdica que s'escolta de forma simultània a un determinat esquema rítmic desenvolupat sota ella. Aquest conjunt – **melodia i ritme**– és el primer pas de la complexa simultaneïtat musical.

Un segon grau s'estableix si considerem certes agregacions de notes simultànies que acompanyen la melodia amplificant, per així dir la densitat sonora de certs moments. Cada un d'aquests grups de notes que s'escoltés conjuntament com si fossin un sol so compacte constitueixen el que anomenarem l'**acord** i la seva totalitat estableix un segon discurs paral·lel amb la línia melòdica(al que anomenem **harmonia**), que apareix subordinat amb ella, com és el cas d'una cançó acompanyada. Habitualment la successió d'acords es troba estretament lligada a l'esquema rítmic, del que és difícil separar-la.

Existeixen més nivells de simultaneïtat dintre del teixit sonor, inclòs en les músiques més simples, paral·lelament amb una melodia solen aparèixer no sols

conjunts d'acords i pulsacions rítmiques sinó a més a més **altres melodies diferents** que es desenvolupen acompanyant o responent a la melodia principal, com si diverses veus parlessin alhora o s'establiran diversos diàlegs superposats. Això és el que anomenem **contrapunt**.

És a dir que en el discurs musical, articulat de la mateixa forma que el llenguatge, trobem almenys dues lleis que li són específiques i no existeixen en les altres arts discursives: la repetició i l'existència de discursos paral·lels. Aquest caràcter de simultaneïtat que la música posseeix és una de les raons que permeten que la seva escolta sigui potencialment inesgotable; en efecte, sempre hi ha presents majors quantitat d'elements sonors dels quals l'oïda pot simultàniament abastar. Tal superposició d'elements defineix un **espai sonor** que és una mena de **segona dimensió de la música**.

Al llarg de la història de la música, hi ha hagut moltes formes de combinar els sons entre si, des de la primitiva única melodia fins a les intricades mescles de sonoritats del segle XX. Tot l'entramat que formen els sons d'una obra, ja com a melodia o com a base harmònica, acompanyament ... Origina el que s'ha denominat textura musical, és a dir, la textura tracta de la **disposició estructural de les idees temàtiques i no temàtiques organitzades en la dimensió simultània**, ben vertical o horitzontalment.

Podem dir que la textura és el caràcter d'una composició musical en matèria de la seva densitat, timbres i nivells relatius d'activitat en les diferents veus. A propòsit d'això, trobem altres tipus de concepcions quant a la textura que poden ser interessants, qualificant des de diverses perspectives:

- De manera general: simple / complexa, suau / aspra, prima / densa ...
- Dinàmicament: intensa, brillant, per plans, amb relleu ...
- Rítmicament: arrítmica, isorítmica, polirítmica ...
- Melòdicament: dialogant, seqüència, escalística ...
- Tímbricament: orquestral, tutti, sol, concertística, cambrística ...
- Estructuralment: plana, ondulant, amb centre melòdic ...

La paraula textura ve de la paraula llatina *textura-ae*, el significat és el de teixit, que al seu torn prové del verb *tego*, que significa cobrir. El concepte de textura està íntimament unit al de simultaneïtat en música. Aquest principi de simultaneïtat és el substrat sobre el qual definim el concepte de textura, que no és sinó l'efecte de relleu o profunditat que sembla dibuixar la música.

Per tant, podem definir la textura com la manera en què es distribueixen,

ordenen o combinen les diferents línies, ja siguin melòdiques, rítmiques, harmòniques, contrapuntístiques i tímbriques en una obra musical. Podem distingir diversos tipus de textura musical: la monofònica, homofònica, polifònica, melodia acompanyada i diverses textures que han sorgit en el segle XX.

Hem de tenir en compte que el terme textura és relativament nou i no són molts els tractats on el podem trobar. Hem de tenir precaució pel que fa a la terminologia utilitzada en aquest tema, ja que no està del tot unificada.

A continuació passarem a veure les textures més estables i acceptades de l'actualitat.

## Monofònica / monòdica

És la textura més simple de totes. És la música que consisteix en una sola línia melòdica desproveïda de tot acompanyament. Monofònic vol dir, un sol so, en contraposició d'homofònic i polifònic. La textura **homofònica** pot ser formada des d'un sol instrument fins a tota una orquestra simfònica de grans dimensions, en la qual un o diversos instruments interpreten a l'uníson la mateixa línia melòdica.

Aquest tipus de textura és el primer que va sorgir en la història de la música i encara avui s'utilitza en moltes de les músiques extraeuropees com l'africana o la hindú. Cal dir que en moltes ocasions és acompanyada per algun instrument rítmic. El fruit més important que ha donat la monodia ha estat el **cant gregorià**, consistent en una melodia unilineal cantada per veus masculines, sense acompanyament.

Dins de la textura monofònica hi ha alguns autors que assenyalen una modalitat dins d'ella, com ve a ser l'**heterofonia**, que és un tipus de textura monofònica en què una melodia sona simultàniament en una forma senzilla i una altra ornamentada, la primera cantada i la segona, interpretada per un instrument.

El fruit més bonic que la monofonia ha donat en la nostra música és el **cant gregorià**. Després d'uns començaments foscos dintre de la música eclesiàstica primitiva, el seu poder expressiu va créixer de forma grandiosa per les generacions de compositors que van treballar i treballar sobre el mateix material. És el millor exemple que tenim de música occidental d'una línia melòdica mancada d'acompanyament.

En temps més recents, l'ús de la monofonia ha tingut, regularment, caràcter incidental. La música sembla fer una pausa momentània en concentrar l'atenció en una sola línia, pel que produeix un efecte similar a un buit en un paisatge. Hi ha, per descomptat, exemples d'escriptura monofònica en sonates per a instruments a sol, com la flauta o el violoncel, de compositors dels segles XVIII i XX. A causa de cents d'anys d'emprar harmonies acompanyants, aquestes obres d'una sola línia suggereixen sovint una harmonia implícita, encara que no soni cap harmonia en realitat.

## Homofònica

És la textura que ens presenta més problemes, tant a l'hora de nomenar com a l'hora de descriure-la. Està basada en l'ús harmònic de les veus i totes les parts es mouen en el mateix o gairebé el mateix ritme. És la textura més important per nosaltres com auditors, donat que s'utilitza constantment en la música. Consisteix en una línia melòdica principal i un acompanyament d'acords. Mentre la música es va concebre vocalment i contrapuntísticament –és a dir, fins a finals del segle XVI- la textura homofònica en el sentit que té per a nosaltres era desconeguda. L'homofonia va ser un "invent" dels primers compositors d'òpera italians, els quals cercaven una manera més directa de comunicar l'emoció dramàtica i una major claredat pel text literari cantat que les que permetien els mètodes contrapuntístics.

L'homofonia va sorgir com a contraposició a l'excés de la tècnica contrapuntística - imitativa del Renaixement. Aquest tipus de textura ja es coneixia anteriorment amb el *conductus* medieval.

Dins d'aquest tipus de textura podem trobar des de la purament acórdiques, en què l'equilibri és total, fins aquelles en què sembla distingir cadascuna de les veus, com si es tractés d'una textura polifònica. Aquesta textura pot estar configurada per un predomini d'acords oberts o tancats, amb un nombre determinat d'instruments tocant cada nota (volum i equilibri) amb una intensitat afegida amb major o menor nombre de dissonàncies. Cal tornar a insistir que hi ha autors que nomenen l'homofonia com un tipus de melodia acompanyada.

Per diversos autors, el terme més apropiat és el d'**homorítmia**, que significa sons diferents amb el mateix ritme.

El que va succeir és fàcil d'explicar. Hi ha dues maneres de considerar una simple successió d'acords. O la considerem **contrapuntísticament**, això és, que **cada una de les veus d'un acord va a la seva nota immediata en l'acord següent**, o la considerem **harmònicament**, en aquest cas **no es conserva cap idea de veus separades**. La qüestió és que els antecessors dels innovadors italians del segle XVII mai van imaginar les harmonies més que de la primera

d'aquestes maneres, com a resultat de la combinació de veus melòdiques separades. El pas revolucionari es va donar en posar tot l'èmfasi en una sola línia i reduir tots els altres elements a la condició de simples acords d'acompanyament.

Aquí teniu un exemple primerenc de música homofònica pres de Caccini, i que mostra la "nova", més senzilla classe d'acompanyament amb acords. Cal tenir bastant perspectiva històrica per a comprendre quan original hauria de semblar això als seus primers oients.

No va passar molt de temps sense que aquests acords fossin partits o "figurats", que és com es diu. Res es canvia essencialment en figurar o convertir aquests acords en arpegis. Un cop descobert, aviat s'elaborà aquest recurs, i des de llavors ha vingut exercint una extraordinària fascinació sobre els compositors. L'exemple anterior, si es figuren els seus acords, tindrà l'aspecte següent.

## Textura polifònica

En contraposició a l'homofonia, la paraula polifonia vol dir diverses melodies. Es basa en l'abundància de melodies superposades i independents cadascuna d'elles, mitjançant de la tècnica del contrapunt. La notació escrita va fer possible aquesta textura, ja que permet controlar i calcular la marxa de cada melodia.

**Contrapunt imitatiu.** La imitació és un mètode de desenvolupament compositiu que s'ha practicat des del naixement de la polifonia fins al segle XX. Consisteix que un tema que és exposat al principi de la composició, aparegui reproduït de diverses maneres en altres veus, o en la inicial, al llarg de tota la peça. De vegades, és més un desenvolupament tècnic per part del compositor que una imitació amb la seva autèntica intenció musical. Aquest tipus de tècniques han contribuït a desenvolupar la tècnica compositiva, amb la qual tant s'ha enriquit la història de la música.

A l'hora de parlar d'imitació, hem de tenir en compte que la part que exposa el tema s'anomena antecedent i la que ho imita és el conseqüent. Els procediments imitatius més importants són:

- **Imitació natural o progressiva.** El conseqüent imita a l'antecedent d'esquerra a dreta sense altres mutacions.
- **Imitació per moviment directe.** Els intervals melòdics del conseqüent conserven la mateixa direcció que els de l'antecedent. S'engloba dins a les imitacions a la vuitena, a la quarta, cinquena ....

- **Imitació per moviment contrari.** Els intervals melòdics de l'antecedent són reproduïts pel conseqüent, però en sentit contrari.
- **Imitació retrògrada, de cran , mirall o regressiva.** L'antecedent és imitat pel conseqüent, però llegit de dreta a esquerra. Cal una gran tècnica per aconseguir un resultat encertat.
- **Imitació per augmentació.** És aquella en què el conseqüent presenta els valors proporcionalment més grans que els de l'antecedent.
- **Imitació per disminució.** És aquella en què el conseqüent presenta els valors proporcionalment menors que els de l'antecedent.

Altres tipus d'imitacions que s'han fet servir en menor mesura al llarg de la història de la música , i no per això deixen de ser menys interessants , són els següents:

- **Imitació rítmica.** Només s'imiten els valors de les notes , deixant lliure els altres.**Imitació de línia de sons.** S'imita a aquests, però no als seus valors , de manera que canvia el ritme .
- **Imitació a contratemps.** Les notes dels temps forts de l'antecedent són desplaçades als temps febles del conseqüent **Imitació interrompuda.** Les notes de l'antecedent s'alternen amb pauses, unes i altres del mateix valor.**Imitació periòdica.** Es fa per fragments o modes, i el antecedent i el conseqüent intercanviar alternativament les seves condicions respectives.

Quan s'imita tot un fragment melòdic, tenim un tipus estricte de composició anomenat **Cànon**. La forma de cànon més popular és la ronda, en la qual cada veu entra en successió a la mateixa distància amb la mateixa melodia. Tipus de cànon:

- **Simple o per moviment directe.** Consisteix en reproduir l'antecedent a un interval determinat , ja sigui inferior o superior.
- **Circular, perpetu o infinit.** Imitar la veu principal, la disposició ha de permetre la volta al principi amb absoluta normalitat .
- **Per moviment contrari.** Compondre el conseqüent amb base d'invertir els intervals de l'antecedent.
- **Per moviment retrògrad o cancrizant.** El conseqüent comença per l'última nota de l'antecedent i acaba per la primera.
- **Moviment contrari retrògrad .** Barreja dels dos anteriors : el conseqüent comença per l'última nota de l' antecedent a partir d'aquesta inverteix tots els intervals d'aquest.
- **Per augmentació.** El conseqüent ha de ser en valors més llargs que l'antecedent.



- **Per disminució.** El conseqüent ha de ser en valors més curts que l'antecedent.

La tècnica del contrapunt imitatiu va donar lloc a una de les formes més excitants i interessants de la música: la **fuga**, on diverses veus independents fan torns en la presentació d'un anomenat tema o subjecte (antecedent). El subjecte s'exposa al començament en una de les veus, sense acompanyament. Després se li imita en una altra veu, mentre que la primera prossegueix amb un contrasubjecte. Després apareix una tercera veu que obtindrà la seva resposta en la quarta, mentre que les primeres formen un teixit contrapuntístic lliure sobre aquelles. Quan el tema hagi aparegut una vegada en cada veu, haurà conclòs la primera secció de la fuga anomenada exposició. A partir d'aquí, comença el desenvolupament amb els divertiments, que tenen la funció de divagar amb interès i modular amb naturalitat, tot això, basat en el subjecte, resposta, contrasubjecte, contraresposta ... Més tard apareixen els estrets, en els quals el tema s'imita a distàncies cada vegada més curtes del que ho havien fet anteriorment. A això li segueix una reexposició amb un clima triomfal, acabant amb una nota pedal, ja sigui tònica o dominant.

La textura polifònica és l'única textura musical que presenta vertaders problemes per a l'oïent. La música escrita polifònicament exigeix molta atenció de l'oïent, perquè es mou segons línies melòdiques separades e independents que, juntes, formen les harmonies. La dificultat neix de que els nostres hàbits auditius es van formar en la música concebuda harmònicament, i la música polifònica exigeix que escoltem d'una forma més lineal, sense fer cas fins a cert punt, d'aquelles harmonies resultants.

Cap oïent pot permetre's ignorar aquest punt, doncs fonamental per arribar a escoltar música d'una forma més intel·ligent. Hem de recordar que tota la música escrita abans de l'any 1600 i molta de la que es va escriure després, era música de textura polifònica, de sort que quan escoltem música de Palestrina o Orlando di Lasso hem d'escoltar de manera diferent a quan escoltem Schubert o Chopin. Això és cert no solament des del punt de vista del significat emocional, sinó també tècnicament, perquè la música fou concebuda d'un mode en tot diferent. La textura polifònica implica un oïdor que pugui escoltar diferents línies de melodia cantades per diferents veus, en lloc d'escoltar solament el so de totes les veus, tal com passen d'un moment al següent, que és escoltar verticalment.

Preludi Coral de Bach [Ich ruf' zu Dir Herr Jesu Christ](#)

Partitura sencera de l'obra, pots seguir-la mentre escoltes la peça.

Aquest és un **exemple de polifonia a tres veus**. Amb una mica de treball de laboratori, cal escoltar la peça escoltant **primer** la part que és sempre més fàcil d'escoltar: la part superior o soprano. Ara **tornar a escoltar**, però aquest cop **la part del baix**, que es belluga amb aplom, a base de notes repetides. **Després** escolta la part del **contralt o veu intermèdia**. Aquesta veu és una espècie de melodia figurada i es diferencia de les demés pel seu moviment (més ràpid) a base de semicorxeres. Després escolta les tres veus juntes, però mantenint-les separades mentalment: la veu de soprano amb la seva melodia sostinguda, el contralt amb la melodia interior més moguda, i el baix amb la seva línia plena d'aplom. Es pot fer un experiment suplementari consistent en escoltar dues veus cada cop: soprano i baix, contralt i soprano, baix i contralt, abans d'escoltar les tres veus juntes.

La textura polifònica porta amb si mateixa la qüestió de quantes veus pot percebre simultàniament l'oïda humana. En això les opinions difereixen. Fins els mateixos compositors han atac de vegades la polifonia, sostenint que es tracta d'una idea intel·lectual – no natural que se'ns ha imposat. Sigui com sigui, es pot sostenir amb seguretat que si es té experiència com a oïent, es pot escoltar música a dos i tres veus sense massa esforç mental. La verdadera dificultat sorgeix quan la polifonia consisteix en quatre, cinc, sis o vuit veus diferents i independents. Però, per regla general, el compositor ens ajuda a escoltar polifònicament, doncs poques vegades fa que cantin totes les veus al mateix temps. Encara en la polifonia a quatre veus, els compositors se les arreglen de manera que en general calli una veu mentre les altres estan en activitat. Això fa considerablement més lleuger l'audició.

També cal dir de la música polifònica: que **les repetides audicions mantenen millor el nostre interès** que quan es tracta de música i textura homofònica. Encara suposant que no s'escoltin igualment bé totes les diferents veus, és molt probable que quan es torni sobre ella hi haurà alguna cosa nova a escoltar. Sempre es pot escoltar des d'un punt de vista diferent.

Però que es puguin escoltar o no varies veus al mateix temps, això és ara simplement una qüestió acadèmica, donat que gran part de la gran música universal es va escriure basant-se en el principi de l'audició polifònica.

A més a més, **els compositors contemporanis** han mostrat una marcada inclinació per renovar l'interès de l'escriptura polifònica. Això es va produir com a part de la reacció general contra la música del segle XIX, que és bàsicament de



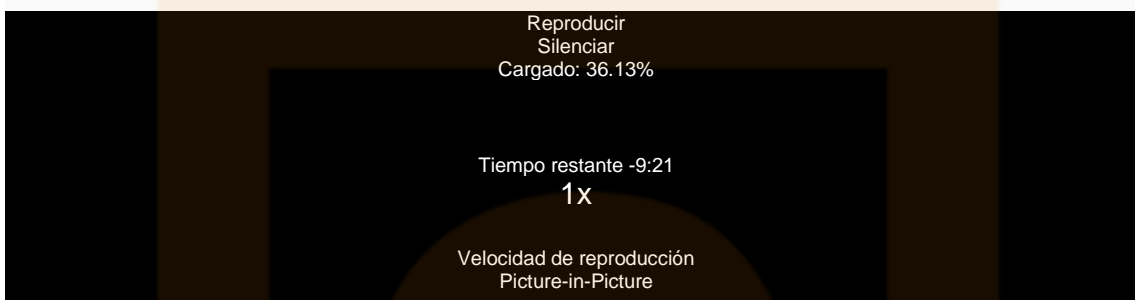
textura homofònica. Els compositors del segle XX han tingut més simpatia pels ideals estètics del segle XVIII, els compositors del segle XX es van apoderar de la textura contrapuntística d'aquella època, tot i que amb una diferència: que la seva escriptura independent a vàries veus produeix harmonies que ja no són convencionals. Aquesta nova classe d'escriptura contrapuntística es va anomenar de vegades **contrapunt lineal o "dissonant"**. Des del punt de vista de l'oient, en el contrapunt modern hi ha menys perill de perdre el sentit de la separació de cada veu, ja que no hi ha cap trama harmònica afectada a que agafar-se. En la recent escriptura contrapuntística les veus "sobresurten", com si diguérem perquè el que s'accentua és la seva independència en lloc de la seva unió.

He aquí un exemple del nou contrapunt de **Hindemith**, un dels compositors que millor ha practicat la moderna textura polifònica.

La música de textura polifònica, ja sigui de Bach o de Hindemith, s'escolta de la mateixa manera. Per descomptat que no totes les peces de música corresponen a una sola d'aquestes tres diferents classes de textura. En una peça qualsevol el compositor pot passar sense transició d'una classe a l'altra. I un, en quant que oient, ha d'estar en disposició de seguir l'espècie de textura que el compositor hagi escollit per a cada moment. La seva elecció no manca en si mateixa de significat emocional. És evident que una línia melòdica sense acompanyament produeix una major impressió de llibertat i expressió personal directa que una complicada trama de sons. La música homofònica, l'efecte de la qual depèn tant del fons harmònic, té en general, més atractiu immediat per l'oient que la música polifònica. Però la música polifònica porta en si mateixa una major participació intel·lectual. El mer fet de que tinguem que escoltar d'un mode més actiu per sentir el que està succeint, provoca un major esforç intel·lectual. També els compositors, per regla general, fan major esforç mental al escriure música polifònica. Amb la utilització en una sola peça de les tres classes de textura, s'obté una major varietat d'expressió.

L'**Allegretto de la Séptima Simfonia de Beethoven** proporciona un exemple, tant bo com a qualsevol altre, de la utilització d'una textura variada en una obra mestra de la música. El començament consisteix quasi únicament en acords, amb solament una suggestió de frase melòdica en la veu superior. En tot cas, és de textura francament homofònica. Després s'afegeix en les violes i la meitat dels violoncels una nova melodia. L'efecte és sols en part contrapuntístic però les veus acompanyants superior e inferior no són quasi un altre cosa que un suggestiu record de l'estructura per acords del començament. Però molt després cap el final s'arriba una part purament contrapuntística, amb el seu moviment de semicorxeres, arriba de mica en mica a imposar-se a un fortíssim dels acords que havíem escoltat al començament, ens haurem acostat a la idea que realment va tenir Beethoven quan va concebre el clímax d'aquest temps.

Aquí, com sempre, el escoltar atenta e intel·ligentment es recompensarà amb un contacte més íntim amb el pensament del compositor, i no solament en el sentit tècnic, doncs és segur que quant més sensibles siguem a la textura musical, tant més completament percebrem el sentit expressiu de la música. És indubtable que s'arribarà a una comprensió més plena de la textura contrapuntística i de la seva relació amb la homofònica quan es tractin les formes fonamentals. La discussió de les formes fugades facilitarà particularment l'audició de la textura polifònica.



[Partitura completa del Allegretto de la Sèptima Simfonia de Beethoven](#)

## Melodia acompanyada

És una de les textures més habituals en la història de la música. Va ser un invent dels primers compositors d'òpera italians a principis del segle XVII, que buscaven una manera més directa de comunicar l'emoció dramàtica i una major claredat del text literari cantat que les que permetien els intricats mètodes contrapuntístics. Es basa en una barreja de melodia i harmonia. La seva presentació més habitual és la d'un instrument melòdic monofònic acompanyat per un polifònic, que realitza la base harmònica. Es poden formar infinites combinacions.

L'acompanyament de la melodia no suposa fer una freda successió d'acords, sinó que revela tot el seu art a l'hora de compondre i d'interpretar. Podem trobar dos tipus d'acompanyament:

- **Acompanyament improvisat.** Es fa d'oïda mentre es desenvolupa la partitura.
- **Acompanyament escrit.** És l'exacte de la partitura.

L'acompanyament pot fer des d'un instrument fins a diversos, i fins i tot per una secció orquestral. Això engrandeix la sonoritat.

## Textures segle XX i XXI

El segle XX ha estat denominat per diversos autors com el segle de les textures. Això és per la varietat d'estils musicals que s'han anat succeint al llarg d'aquest segle.

Cada compositor busca el seu propi llenguatge, el seu propi sistema i la seva pròpia identitat. Es poden distingir dos grans tipus de textura:

1. la volta del contrapunt a través de la **música dodecafònica**, el **neoclassicisme** i el **serialisme integral**.
2. tenim el tipus de textura basat en la **superposició de textures** com en G. Ligeti i Pendercki.

Amb la música electrònica, les textures aconseguen un grau infinit de possibilitats de superposició, com vénen a ser el **collage** i el **minimalisme**.

## Evolució de la textura en la història

### Edat Mitjana

La primera textura en la història va ser la **monofònica** i es pensa que es va donar a l'Extrem Orient, Egipte, Índia i Àfrica. La música es basava en una línia melòdica més o menys sinuosa cantada a l'uníson, on la improvisació era primordial. Aquesta textura es va conèixer a Grècia, on es va seguir la melodia nua de tot acompanyament. De vegades, els músics es feien acompanyar per instruments rítmics o realitzaven ornamentacions per embellir la melodia.

Dins de la música cristiana primitiva, la monodia i el seu poder expressiu es va veure augmentat enormement per les generacions de compositors que van treballar sobre el mateix material. Hem de destacar el **cant gregorià**, que consisteix en una melodia unilineal cantada per veus masculines, sense acompanyament.

En temps més recents, l'ús de la monotonia ha tingut, en general, un caràcter incidental. A causa de centenars d'anys usant harmonies acompanyants, aquestes obres d'una sola línia suggereixen sovint una gran harmonia implícita. La monotonia és la textura més clara de totes i la que menys problemes presenta a l'audició.

La textura **polifònica** té per primer cop una descripció clara cap a finals del segle IX. En el tractat *De música enchiriadis* es descriuen dues formes de cantar junts, designant-ambdues amb el nom d'**organum**. En el primer d'aquests organum, una melodia de cant pla en una veu està duplicada a una 5a o una 4a

superior al seu torn, cadascuna d'elles duplicada a la 8a o altres intervals. A l'altre tipus d'organum, les dues veus parteixen a l'uníson i una d'elles comença a ascendir fins a formar un interval de 4a, a partir del qual, ambdues continuen en quarts paral·leles, fins que tornen a reunir-se a l'uníson.

Cap a finals del segle XI, els compositors comencen a combinar dues línies melòdicament independents mitjançant l'ús dels moviments oblic i contrari. Al començament del segle XII apareix un nou tipus d'**organum anomenat florit**, consistent a prolongar cada nota de la melodia original, que sempre apareix en la veu inferior, de manera que la veu superior canta frases de variada longitud contra la primera. Alhora pràcticament, apareix el **discant** (discantus) en què les veus van rítmicament independents, podent trobar dues, tres o quatre notes contra una, tres contra dos ...

L'escola de Nôtre Dame de París es va posar al capdavant de totes aquestes noves formes i estils musicals. Per a aquesta escola va ser molt important el **conductus**, escrit a dues, tres o quatre veus, basat en la divisió ternària del compàs, on les veus es movien al mateix temps produint una textura acòrdica. Es distingien dos tipus de conductus: el conductus simple i el conductus amb caudae o embellit. El conductus de començaments del segle XIII es distingeix perquè les seves paraules estaven musicades en forma sil·làbica i perquè el cantus firmus era una melodia de composició nova, totalment original.

Leonín introduir en els seus organum diferents seccions en estil de discant, idea que va continuar Perotin. Amb el temps, aquestes clàusules es van desprendre dels organum de major extensió, servint com a base a noves composicions.

Els diferents tipus d'organum i els de conductus van anar desapareixent gradualment de les preferències musicals de l'època per donar pas durant la segona meitat del segle XIII al **motet**, del francès mot (paraula). El **motet conductus** sorgirà quan totes les veus, excepte el tenor, cantin el mateix text. En canvi, quan cadascuna d'elles canta un text diferent, tenim el **motet politextual**. En barrejar una melodia per mitjà del contrapunt amb una altra diferent, es produïen relacions de tipus vertical, encara que no eren aquestes el principal objecte d'interès de la textura contrapuntística, encara que en una bona lectura contrapuntística, l'organització vertical dels sons ha de ser tan acuradament establerta com els moviments melòdics.

## **Renaixement**

En el Renaixement va ser on la textura polifònica va començar a desenvolupar-se de manera plena a través del contrapunt imitatiu, destacant el cànon com a tipus estricte de composició i els diversos tipus d'imitació, com la fuga, que van

arribar a tenir tanta importància en la composició musical que encara avui se segueixen utilitzant aquests recursos compositius.

Aquesta gran transformació estilística i tècnica va ser començada per l'escola Franco-Flamenca, iniciada per Dufay. Més tard, i ja en el Barroc tardà, J. S. Bach va recollir la tècnica dels seus antecessors, assimilant i sintetitzant els diferents estils i tècniques contrapuntístiques, arribant a la més absoluta perfecció. Bach tenia l'ideal d'utilitzar el contrapunt dirigit per l'harmonia i l'harmonia animada pel contrapunt. Els seus corals presenten un magnífic equilibri d'homofonia i polifonia. La textura està formada bàsicament per acords, amb un ritme harmònic regular i una nova síl·laba del text sobre cada canvi d'acord.

La textura **homofònica** com a tal va aparèixer en el Renaixement com a contraposició a les complicades composicions contrapuntístiques que feien que el text no s'entengués i que fos en moltes ocasions, un simple pretext perquè el compositor edificqués les seves complicades estructures.

Després del Concili de Trento, va sorgir un nou estil que tendia cap a una línia melòdica suaument corbada, per graus conjunts de ritme regular, ús freqüent de l'homofonia, donant un major protagonisme a la línia de dalt, així com al baix, on cada vegada més progressava cap a l'harmonia.

## **Barroc**

Al començament del **Barroc**, neix la **melodia acompanyada a conseqüència** de l'intent de posar en música amb eficàcia, textos dramàtics o lírics, prenent com a model la monodia de l'antiga Grècia sense conèixer directament. Monteverdi va ser el veritable mestre de principis del Barroc que fa a aquesta textura. Cal dir que durant tot el Barroc i fins als nostres dies, les textures han conviscut en les diverses èpoques de la història de la música. Al començament del Barroc, es distingien els compositors que utilitzaven una tècnica o l'altra, de manera que tenim dos tipus d'estils: **stile antico**, amb el qual es denominava la polifonia contrapuntística i el **stile novo**, modern amb el que es deia a la nova melodia.

Durant el Rococó (**preclassicisme**), els compositors van ser en contra de la magnificència del Barroc, tornant a una textura molt més suau a través d'una simple melodia amb un acompanyament d'acords.

## **Classicisme**

Amb el **Classicisme**, la textura es va tornar més complicada a causa de la música instrumental, però al mateix temps era clara i neta. Els fils horitzontals i els verticals s'entreteixien en un perfecte equilibri. Per tant, la textura en el Classicisme guarda una gran relació pel que fa a l'**harmonia**.

## Romanticisme

Al Segle XIX les textures cada vegada es van tornar molt més denses. Es va accentuar l'harmonia i el color amb preferència a la línia melòdica. Els compositors es van preocupar per alliberar la màgica força de l'acord amb un **cromatisme** cada vegada més gran com a base del desenvolupament lineal. La textura es va tornar gruixuda i opaca. La música del Segle XIX no només trobarà una nova direcció, sinó que per contra, s'obriran innombrables vies de desenvolupament del llenguatge.

## Segle XX

El Segle XX se li coneix com **el segle de les textures**, ja que són moltes i molt diverses. La tendència més generalitzada en el nostre segle és la contrapuntística d'estil imitatiu, no exclouent l'exploració de nous recursos. L'estil *dodecafonista* és essencialment contrapuntístic. L'accent està posat en la línia melòdica abans que en la massa harmònica. Davant d'aquesta atonalitat organitzada es trobava la tonalitat ampliada del contrapunt dissonant representat per P. Hindemith. El compositor s'esforça per fer que les línies melòdiques destaquin unes sobre les altres. Per a això fa ús d'una forta dissonància entre elles.

La textura *impressionista* és contraposició a l'*expressionista*, és una textura totalment acòrdica, basada en els intervals de 4a i de 5a i en una fina orquestració. El *neoclassicisme* torna a la tècnica contrapuntística del Barroc i del Preclassicisme, tornant a una textura lineal, transparent, marcada per un àgil contrapunt dissonant amb una gran claredat.

De l'ampliació de la tècnica dodecafònica neix el serialisme integral, que ofereix una gran racionalització de l'ús del contrapunt. Aquestes textures es coneixen com a **textures puntillistes**. A partir del naixement de la música concreta, l'electrònica i l'electroacústica neix el concepte de **superposició de textures**. Els avenços tecnològics ens han permès de sentir sons mai escoltats fins ara. Això ha permès desenvolupar per primera vegada unes textures de so.

També podem parlar de la música textural de Ligeti i Penderecki, en la qual la filosofia hedonista fa la seva aparició. La seva música es basa en la **superposició de capes sonores**, igualant la textura a qualsevol paràmetre sonor. Aquest recurs textural també s'empra en la música aleatòria.

Altres tipus de textura són el *collage*, basat en la **superposició de músiques sense cap connexió** entre elles o la música *minimalista*, la textura està basada en un **continuum sonor** en què la música dóna la sensació d'estar estàtica.