

LA ILÍADA: EL CANT DE LA GLÒRIA IMMORTAL

MACARENA DENGRA ROSSELLÓ

Associació Filosòfica de les Illes Balears

Gràcies a les Muses i al fletxador Apol·lo, sobre la terra hi ha poetes i citaristes, i gràcies a Zeus hi ha els reis. Felix aquell que estimen les Muses: de la seva boca brollen paraules dolces. I si algú té el cor afligit per un dolor recent i la seva ànima es marceix de sentiment, quan el poeta, servidor de les Muses, canta les gestes heroiques dels homes d'altre temps i exalta els déus benaurats que posseeixen l'Olimp, tot seguida oblida la seva aflicció i ja no pensa més en la seva pena.

Hesíode, *Teogonia*

L'èpica i la música

La literatura occidental s'inaugura amb dues obres èpiques del segle VIII abans de Crist, la *Illiada* i l'*Odissea*. Històricament, aquests poemes s'han atribuït a Homer, considerat, des del principi, el mestre i educador dels grecs pels coneixements tan nombrosos i variats que trobem a les seves produccions (López Eire, 2008, p. 35). Ara sabem que no hi havia un individu aïllat que compongués tot sol els poemes, sinó una tradició de cant oral transmès i executat per uns especialistes, uns «professionals», que eren els aedes.

Hem de tenir en compte, però, que per als grecs, la poesia, la paraula, anava unida a la música. La música i la poesia són, des del punt de vista de la seva cultura, «germanes inseparables, fins al punt que una sola paraula abraça el dos conceptes» (Jaeger, 2001, p. 617). Eren músics i «s'apreci-

aven, abans que res, com a tals».¹ El terme *mousiké* incloïa la dansa (*orchêsis*), el llenguatge (*léxis*) i la música (*mélós*) pròpiament dita. El lligam entre música i llenguatge va durar al manco fins al segle v abans de Crist (García López *et al.*, 2012, p. 69).

Pel que fa a la relació entre les composicions èpiques i la música, Sext Empíric assenyala que els poetes es deien «compositors de cants» (*melópoioi*) i que els poemes d'Homer es cantaven amb la lira (García López, 2012, p. 69). El gènere èpic es va desenvolupar amb suport musical.² Així, els aedes eren músics, però com diu Woronoff, l'aede no és un músic qualsevol, sinó que és també «l'home del cant».³

La poesia del *kléos*

L'aede és l'encarregat de la poesia del *kléos*, la poesia que celebra les admirables gestes guerres (*kléa andrôn*) dels antics herois (Vernant, 2011, p. 53).

La celebració de la glòria immortal dels campions tan sols pot cobrar forma a través de la paraula de Lloanxa. Són els aedes, els servents de les Muses, els qui, inspirats per elles, concedeixen o neguen la glòria immortal (Detienne, 1981, p. 31-32).⁴

1. Henri-Irénée MARROU, *Historia de la educación en la Antigüedad*. Buenos Aires, 1970, p. 49, citat per José GARCÍA LÓPEZ *et al.* a *La música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum, 2012, p. 34.

2. En el seu origen, les composicions èpiques eren cançons de menor extensió que els poemes d'Homer, versaven sobre les gestes heroiques, s'acompanyaven d'un instrument de corda, i es cantaven principalment als palaus dels reis. En un moment donat, la cançó va passar a ser una espècie de recitatiu (*parakatalogé*) acompanyat d'un instrument (GARCÍA LÓPEZ *et al.*, 2012, p. 71-72).

3. Vegeu l'excel·lent article de WORONOFF (1992) sobre els aedes a l'*Odissea*.

4. Cal distingir dos aspectes de la glòria, *kléos* i *kudos*. El resplendor que irradia del cos dels déus també il·lumina, en ocasions, l'heroi mortal.

Tant la *Illiada* com l'*Odissea* comencen per una invocació a la Musa de tonalitat marcadament ritual.⁵ Amb aquesta invocació, els aedes situen la seva paraula sota l'ègida d'aquestes deesses:⁶

La ira, canta, deessa, la ira funesta d'Aquil·les, fill de Peleu, que als Aqueus va portar dolors sense nombre, un munt d'ànimes fortes d'herois va llançar de cap dins de l'Hades/ i a ells, als herois, els va convertir en pastura de gossos/ i de tota mena d'ocells; el voler de Zeus s'acomplia [...] (I, 1-5).

Musa i memòria són dues nocions complementàries en la paraula poètica, tal com es desenvolupa de fet (Detienne, 1981, p. 22). A la *Teogonia* d'Hesíode, les Muses són filles de Mnemòsine, la personificació de la Memòria, i de Zeus, el déu garant de la justícia. El món es perfila com un ordre gràcies a ambdós (Miralles, 2008, p. 16).⁷

El cant èpic se situa sota el signe de la memòria, però quan parlem de memòria no ens referim a la mera capacitat mental, que és el suport de la tècnica formulària. En aquest context, la memòria és una potència sacralitzada que atorga

És una espècie de «gràcia divina» (*kudos*) instantània que els déus concedeixen a vegades. En canvi, *kléos* és la glòria tal com es transmet de generació en generació mitjançant el cant poètic (DETIEPNE, 1981, p. 31).

5. «Deessa» es refereix a la Musa (Sidy DIOP, 2018).

6. El «jo» del poeta «s'esborra» darrere de l'exhortació dirigida a la Musa. Hegel, que considera que el gènere èpic arriba a la seva màxima perfecció amb les obres d'Homer —de fet, extreu les regles de l'epopeia a partir de la *Illiada*—, explica que l'epopeia es caracteritza perquè el poeta «desapareix», davant els esdeveniments que semblen desenvolupar-se per si mateixos. Sota aquest punt de vista, «el gran estil èpic consisteix en el fet que l'obra sembli cantar-se per a si i es presenti autònoma» (HEGEL, 1989, p. 756).

7. Són les Muses les que inspiren a Hesíode un cant diví «per celebrar la gernació dels benaurats que sempre existeixen i per entonar un himne de lloança en honor seu, a l'inici i al final del meu cant» (HESÍODE, 2012, p. 50).

al verb poètic l'estatus de la paraula màgica-religiosa (Detienne, 1981, p. 27).⁸

Mnemòsine presideix la funció poètica i, per als grecs, aquesta funció exigeix una intervenció sobrenatural. La poesia constitueix una de les formes típiques de la possessió i del deliri divins, l'estat d'*entusiasme*, rapte diví o possessió divina (preposició *en* i substantiu *theós*) en el sentit etimològic del mot. Posseït per les Muses, l'aede és l'interpret de Mnemòsine (Vernant, 2014, p. 111).

La deessa que l'inspira li descobreix, en una espècie de revelació, una realitat que escapa a la mirada humana. Igual com l'endeví, és posseïdor d'un saber màntic i omniscient que abasta «el que és i el que serà i el que ja ha estat» (*Il.*, I, 70).⁹ L'aede, mitjançant la paraula màgica-religiosa, transporta el seu auditori vers el passat. No es tracta, emperò, d'un passat històric o cronològic. Si bé és ben cert que a la *Iliada* i l'*Odissea* trobem elements que corroboren da-

8. Òbviament, la sacralització de Mnemòsine ens indica el valor que s'atorga a la memòria dins una civilització purament oral com ho va ser la Grècia arcaica (segles XII-VIII abans de Crist). Els grecs sacralitzaren altres fenòmens psicològics, a part de la memòria; afegiren al nombre dels seus déus: passions i sentiments: *Érōs* (amor, desig apassionat), *Aïdōs* (vergonya), *Phobos* (fòbia, aversió); actituds mentals: *Pistis* (confiança); qualitats personals: *Mētis* (astúcia); faltes o desencaminaments de l'esperit: *Atē* (folia), *Lyssa* (ràbia, furor). Però el cas de Mnemòsine és particular, ja que la memòria és una funció molt elaborada que concerneix grans categories psicològiques com el temps i el «jo» (VERNANT, 2014, p. 109-110).

9. L'aede i l'endeví tenen en comú un mateix do de vidència (privilegi que han hagut de pagar al preu dels seus ulls). Tots dos són posseïdors d'un saber omniscient que abasta les parts del temps inaccessibles als éssers humans. El que ha tingut lloc en el passat i el que encara no ha succeït. L'endeví se situa sota el signe d'Apol·lo i Mnemòsine sota el signe de la memòria. Però contràriament a l'endeví, que ha de respondre a qüestions de l'avenir, l'activitat del poeta s'orienta vers el passat: l'edat heroica o el temps primordial (VERNANT, 2014, p. 111).

des històriques o arqueològiques,¹⁰ el que interessa des d'un punt de vista literari és que Homer no ubica els seus relats en cap època històrica. Els fets que narra varen succeir en un passat mític, remotíssim, inscrit fora del temps humà, de quan els déus es tractaven amb els mortals i intervenien en els seus assumptes (Miralles, 1988, p. 14). Homer reflecteix la bellesa i el resplendor de l'època heroica, de les portentoses gestes dels magnífics *aristoi*, dels campions, dels millors, dels excel·lents, braus i esplèndids cabdills guerrers, la casta social que es dedica a la guerra, i que destaca per damunt de la multitud de combatents, els *anonymoi*, aquells sobre els quals no val la pena dir res (Bouvier, 2002, p. 21). Aquells homes estaven dotats d'uns atributs tan excepcionals que, al seu costat, els homes de l'actualitat –els grecs destinataris de la recitació–, es veuen molt minvats en les seves qualitats (Griffin, 2008, p. 21).

L'ètica heroica. Morir gloriósament

L'*ethos* heroic es fonamenta a matar o morir gloriósament a mans d'un altre eximi contrincant del bàndol enemic. Els campions s'estimen la vida, no són màrtirs, però és preferible una vida breu coronada per la glòria imperible (*kléos áphthiton*), que tan sols la caiguda en combat pot atorgar, a una vida llarga i tranquil·la però sense renom i destinada a apagar-se en l'oblit (Vernant, 2011, p. 43). Sarpedó, rei dels lícis (bàndol troià), exhorta Glauc a marxar a la batalla a l'avantguarda del seu nombrós esquadró. Les seves paraules són la millor síntesi del que dona sentit a l'existència dels afamats campions:

10. En els dos poemes, Homer barreja trets de la societat micènica (1400-1200 abans de Crist) amb d'altres de característics de la seva època, l'arcaica, a finals del segle VIII o principis del segle VII abans de Crist (Griffin, 2008, p. 23).

Amic, si, tan bon punt fugíssim d'aquesta batalla/haguéssim de viure per sempre lliures de mort i vellesa/ni jo mateix no aniria a primera fila a combatre/ni t'enviaria a la lluita que fa gloriosos els homes;/ara bé, com que sigui com sigui les morts les tenim damunt nostre/i en tenim de mil lleis, que un mortal no les pot defugir ni evitar-les,/anem, que o bé donarem o bé ens donaran molta glòria (xii, 322-328).

La mort del guerrer és bella i gloriosa. Bella (*kalòs thánatos*), perquè revela sobre la seva persona les eminents qualitats de l'home valerós (*anè agathós*), i «gloriosa» (*eukleès thánatos*), perquè gràcies a ella accedirà per sempre a un estat de celebritat indefectiblement lligat a la seva persona. L'heroi ha de transformar el fet inevitable de la seva extinció, comú a tots els homes, en un bé propi l'esplendor del qual li pertanyi per sempre (Vernant, 2011, p. 41-42). La raó de la gesta heroica és d'ordre metafísic: arrela en la voluntat de superar l'envelliment i la mort per inevitables que siguin. Es deu, doncs, a la nostra condició humana fràgil, efímera, i mortal. Els camps acullen la mort en lloc de simplement suportar-la (Vernant, 2011, p. 52). Tan sols així poden esdevenir figures dignes de memòria.

Hèctor i els homes del dia de demà: el renom i la glòria immortal

Amb una certa freqüència, a la *Iliada*, trobem situacions en què els personatges manifesten la seva preocupació pel record que deixaran als homes de les generacions vinents (*essomenoi*) (Bouvier, 2002, p. 34). Pensen si els seus actes seran dignes d'elogi o mereixedors de reprovació. L'exèrcit aqueu enfronta dificultats. No poden prendre Troia i la guerra sembla estancada. Agamèmnon es plany amargament davant la perspectiva de tornar a casa amb les mans buides; la vergonya per a la posteritat seria grossa:

Serà una vergonya per tants que vindran després de nosaltres,/sentir que una tropa d'aqueus tan gran i tan forta debades/ha combatut una guerra i no ha pogut acabar-la/ contra uns homes que són més pocs, i la fi de la lluita no arriba (II, 119-122).

Hèctor és l'heroi més obsessionat per la seva fama darrera. Imagina fins i tot els mots amb els quals es parlarà d'ell. Augura el que succeirà quan els aqueus entrin a la ciutat i s'enduguin captiva Andròmaca. Una vegada esclava a Argos, en veure-la plorar, escarrasant-se amb penoses tasques domèstiques, la identificaran com l'esposa d'Hèctor i qualcú lloarà el seu afamat marit. Hèctor reproduceix les paraules que proclamaran la seva glòria:

Llavors algú dirà, veient com la llàgrima vesses:/«Aquesta és la dona d'Hèctor, que era el millor a la batalla/dels troians que domen cavalls quan combatien per Ílion» (VI, 459-461).

Altrament, Hèctor desafia els aqueus perquè un d'ells lluiti contra ell. Planteja la possibilitat de sortir victoriós. Pensa, molt satisfet, en la reacció d'un marí qualsevol en albirar el sepulcre de l'heroi vençut:

Així dirà algun dels homes que neixin després de nosaltres/que amb una nau de molts bancs per la mar vinosa navegui:/«D'un home mort de fa temps això d'aquí n'és la tomba,/d'un que Hèctor esplèndid matà al moment que entre tots excel·lia»./Així dirà, i a mi em viurà per sempre la glòria (VII, 87-91).

Sol enfront d'Aquil·les, sap que està fet d'ell (acaba d'adonar-se que ha estat enganyat per la deessa Atena; havia pres la forma del seu company Deífob i ara l'ha abandonat). Malgrat tot, està disposat a lluitar fins al final perquè els homes que vinguin després encara parlin de la seva admirable proesa:

Ai de mi, que ja veig que els déus a la mort em conviden./ Jo hauria dit que l'heroi Deífob tenia a la vora,/però era un

engany d'Atena, perquè ell és dins la muralla./Ara ja tinc a la vora la mala mort, i no em queda/escapatòria. Potser, al capdavant, era això el que volien/Zeus i el seu fill que tira de lluny [Apol·lo], que abans em salvaven/prou de bon grat, però ara el destí ha vingut a trobar-me./Que no sigui sense esforç ni tampoc sense glòria que em mori, sinó amb una grandesa que entre els que vindran encara se'n parli (xxii, 297-305).

Hèctor sacrifica la seva vida i la seva joventut per l'esperança de gaudir del reconeixement dels homes del dia de demà. Però vol una reputació gloriosa, no una mala reputació. Aspira a ser reconegut sempre que la seva notorietat impliqui un reconeixement del seu valor. Això és igualment vàlid tant per a Hèctor com per a la resta dels herois. La seva meta és la immortalitat, entesa com a perpetuació del renom en tant que figures exemplars (Bouvier, 2002, p. 82-83).

La preocupació dels herois pel judici de la posteritat és una dada fonamental que suposa tot un sistema ètic. Els herois assumeixen el seu dolorós destí amb l'esperança de ser recordats per sempre mitjançant l'execució del cant. Bouvier explica que moren, al cap i a la fi, per les paraules que narraran la seva història. És així com «la idealitat de la paraula poètica esdevé el fonament de l'ètica heroica» (Bouvier, 2002, p. 63-64).

Funció de la poesia del *kléos*

El cant de l'aede contribueix a fundar i a definir l'heroisme, però és també el reflex d'un sistema de valors compartits. Els herois ho són perquè l'auditori els reconeix com a tals (Bouvier, 2002, p. 83). Quan Agamèmnon diu que la derrota serà motiu d'empeguement per a les generacions del futur, quan Hèctor pensa en la seva fama darrera, és perquè la vergonya i l'orgull impliquen tota la comunitat (Bouvier, 2002, p. 95). Si el públic se sent concernit per les

accions admirables o censurables dels herois, és perquè la funció poètica de la poesia del *kléos* no es limita a una simple experiència estètica o divertiment. Cal que aquesta poesia hagi conservat un paper d'educació i de formació, que a través d'ella es transmetin i s'ensenyin el conjunt de valors, creences i actituds que constitueixen el fonament d'una cultura (Vernant, 2011, p. 54). L'epopeia fa el paper de *paideia* per l'exaltació de l'heroi exemplar (Vernant, 2011, p. 55). La tendència idealitzadora de l'èpica –connectada amb els antics cants heroics– li atorga un lloc preeminent en la història de l'educació grega (Jaeger, 2001, p. 54).

L'aede i el joglar

La figura de l'heroi perdura en els cants de gesta medievals. Ara bé, Hegel explica que el contingut dels valors heroics ha canviat respecte als de la Grècia arcaica. Els herois de l'edat mitjana tenen en comú amb els de l'antiguitat la valentia (al cap i a la fi, són guerrers), però aquesta és diferent de la dels campions d'Homer: en el seu cas, la valentia «emana de la interioritat de l'esperit, de l'honor, de la cavalleria» i se subsumeix «a la relació subjectiva del subjecte amb si mateix» (Hegel, 1989, p. 410). En els cants èpics medievals ens trobem ja en el món modern, en el període de l'art «romàntic», en l'esfera de la interioritat, de la subjectivitat.¹¹ Les qualitats de l'honor, l'amor i la fidelitat (la fidelitat del vassall) constitueixen el contingut principal de la cavalleria i són «formes de la interioritat romàntica del subjecte» (Hegel, 1989, p. 408).

Com la *Iliada* i l'*Odissea*, l'epopeia de tipus tradicional de l'edat mitjana es caracteritza perquè el seu naixement i

11. Hegel anomena «modern» el món que comença amb el cristianisme. Cal recordar que quan Hegel emprà el terme «romàntic» per referir-se a l'edat mitjana i el període modern, el terme encara no designava el moviment artístic que va venir després (VILAR, 2001, p. 25).

divulgació són orals.¹² La poesia dels joglars es difonia mitjançant el cant davant d'un públic divers la majoria del qual estava compost de persones que no sabien llegir (Riquer *et al.*, 1984, p. 375).¹³ Igual com els aedes, els joglars s'havien entrenat per recitar de memòria llargues tirades de versos –amb un marge d'improvisació, si escau–, i així perpetuaven una poesia heroica i tradicional caracteritzada per la recurrència dels mateixos ritmes i de les mateixes fórmules (Bouvier, 2002, p. 15).

Els joglars començaven el seu cant adreçant-se al rei, el noble o el senyor que els escolta i que ha encomanat els seus servicis. Era un costum ben establert, gairebé una regla, que quan un joglar iniciava la recitació, dirigís a l'auditori una fórmula de salutació (Bouvier, 2002, p. 16-17). Al contrari que el llibre, que confereix a l'escrit una existència en si, la poesia dels joglars és com la dels aedes, indissociable del seu context d'enunciació: tan sols és possible si hi ha un públic per escoltar-la. El joglar no pot avançar en el seu cant si els oients no li presten atenció, d'aquesta manera, el poema medieval es perpetua com el resultat sempre diferent d'una escolta cada vegada renovada; per consegüent, Bouvier defensa que el cant del joglar es pot veure com un «art de la interpel·lació», l'art de dirigir-se als espectadors i mantenir la seva atenció (Bouvier, 2002, p. 15-18).

Partint d'aquesta idea, la interpel·lació en l'art del joglar, Bouvier planteja el problema de la interpel·lació a la *Iliada*, és a dir, es demana en quin moment l'aede s'adreça

12. Només es trasllada a l'escriptura en comptades ocasions i gairebé sempre de manera excepcional (RIQUER *et al.*, 1984, p. 374-375).

13. Els joglars tenien un repertori de dos tipus: el que es divulga cantant, amb acompanyament musical o sense (les cançons de gesta i les poesies de trobador) i el que hom divulga contant, o sigui, per mitjà del recitat no cantat (els temes novel·lescós i els dels *fabliaux*) (RIQUER *et al.*, 1984, p. 58).

a l'auditori. A la *Illiada* i a l'*Odissea* no hi trobem cap referència (Bouvier, 2002, p. 18). No obstant, l'aede, com el joglar, executava el seu cant davant d'un grup de gent. Llavors, quan és que els espectadors es donaven per al·ludits? En quin moment de la seva *performance* l'aede els interpel·la?

Al llarg del seu estudi, Bouvier demostra que el públic que escoltava el cant, sí que era interpel·lat, però d'una manera que als lectors de la *Illiada* de l'actualitat ens passa desapercibuda. El que succeeix és que la interpel·lació es fa mitjançant els personatges. Són Hèctor, Agamèmnon, Menelau, Helena, els qui fan referència al públic, quan parlen d'«els homes del dia de demà». Aleshores l'auditori es donava per al·ludit. Aquests «homes del dia de demà» eren els oients que escoltaven el cant (Bouvier, 2002).

Abans de començar el duel amb Alexandre, Menelau adreça una pregària a Zeus. Els homes de l'avenir han de veure les conseqüències de trencar les lleis de l'hospitalitat.

Zeus sobirà, fes que em vengui de qui ha començat els ultratges,/el diví Alexandre, i permet-me que caigui domat pels meus braços/ perquè s'esgarrifin els homes que vindran després de nosaltres de fer mal a un amfitrió que els ha tractat amb estima (III, 351-354).

Helena és conscient que la magnitud dels desastres que estan vivint –la guerra és llarga, cruenta, i molt prest Troia serà destruïda– faran d'ella i del bell Alexandre motiu de cant etern per a les generacions del futur:

Zeus ens ha donat un mal destí perquè els homes/ que neixin en temps venidors facin cançons de nosaltres (vi, 357-358).

Quan els herois esmenten «els homes que vindran després de nosaltres» (*Il.*, III, 287), la seva història transcendeix el temps i es feia present, amb tot el seu valor d'exemplaritat, per als destinataris de la recitació.

A tall de cloenda

El cant de l'aede es contextualitza en el si d'una cultura en què la importància de la música era absoluta. Prova d'això és la gran varietat de mites (amb distintes versions) que hi estan relacionats. Aquests relats ens parlen de la procedència dels instruments,¹⁴ del poder encantador, gairebé sobrenatural de la música,¹⁵ i del perill de desafiar els déus presumint d'aptituds vocals o de virtuosisme instrumental.¹⁶

14. El déu Hermes va inventar la lira arcaica, la *chelys*, matant una tortuga i fent-ne la seva cuirassa dotze cordes fetes amb els intestins de dotze vaques del ramat que havia robat al déu Apol·lo. L'origen de la flauta de Pan o siringa és l'assetjament sexual que patia Siringa, nàiada verge de l'Arcàdia, per part de Pan, meitat home i meitat boc. Un dia que ella fugia d'ell va arribar a la vora del riu Landó. Desesperada, demana ajuda a les seves germanes, les aigües, que la transformen en canyar. Quan Pan l'aplega, tan sols és a temps d'abraçar les canyes, sospira, i de les canyes surt un so delicat, dolç i melancòlic. Llavors Pan va construir un nou instrument musical tallant canyes de diverses mesures i aferant-les amb cera (ESPINAR OJEDA, 2011)

15. Respecte al poder màgic de la música, el mite d'Anfió conta que va fer transportar per l'aire les pedres de les murades de Tebes fent sonar la lira que Apol·lo li havia regalat. Però el més cèlebre és el mite d'Orfeu. Apol·lo va regalar a Orfeu una lira. La seva traça tocant-la era tal que encantava per igual feres, homes, i déus. Quan una serp mossegà la seva esposa ell baixà als inferns a cercar-la. Després d'amansar Cerber amb la seva música, Hades i Persèfone accepten que Eurídice abandoni el món dels morts amb la condició que Orfeu no es giri cap enrere. Orfeu no pot evitar mirar-la i la condemna per sempre a l'inframón. Quan Orfeu va morir, la seva lira va ser transportada al cel i es va convertir en la constel·lació de la Lira (ESPINAR OJEDA, 2011)

16. Un altre mite explica que Linos, fill d'Anfimari i una Musa, substitueix les cordes de lli de la lira per unes altres de tripa, i en millora la sonoritat. Desafia Apol·lo en el cant i el déu el mata (ESPINAR OJEDA, 2011).

Homer conta a la *Illiada* la desgraciada història de Tàmiris. El traci Tàmiris es va vanter de ser capaç de cantar millor que les Muses. Quan tornava d'Ecàlia de visitar el seu amic Eúrit, elles li varen sortir a camí. Li donaren una bona pallissa, el deixaren esguerrat, li llevaren el seu cant i feren que oblidés l'art de tocar la cítara (*Il.*, II, 594-600).

Les manifestacions musicals de tot tipus, vocals, instrumentals i del món de la dansa, és a dir, les anomenades *mousike tecné* (art de les Muses) eren presents en els àmbits més variats de la vida quotidiana (al treball, a les feines del camp, als banquets, a les noces i als enterraments, en el culte als déus, a la milícia, a la guerra...) (García López *et al.*, 2012, p. 33 i p. 161) i a les produccions artístiques i intel·lectuals.

El teatre grec va sorgir, probablement, del culte al déu Dionís, en què predominava la música de l'aulos. Es va desenvolupar en el marc d'unes competicions agonals, *agones mousikoi*, que premiaven la perícia dels poetes en les *mousike tecné*, en competicions de música vocal i instrumental (García López *et al.*, 2012, p. 83).

A les obres literàries compostes en forma versificada, la música acompanyava tots els gèneres poètics: l'èpica, la lírica, el drama... Era present en tot allò que els grecs anomenaven *poiesis*. La mètrica, la rítmica i la música eren inseparables. Les reflexions teòriques sobre la *poiesis* es coneixien amb el nom de *poietike tecné* (García López *et al.*, 2012, p. 161).

En el pla especulatiu, Plató i Aristòtil varen ser els primers que reflexionaren sobre la música des del punt de vista teòric i educatiu. Establiren les bases per a la creació d'una teoria musical per a l'educació partint del seu valor ètic. A pesar de tot, i malgrat alguns antecedents significatius (per exemple Demòcrit i Aristòfanes), se sap poc sobre el pensament musical anterior a Plató (García López *et al.*, 2012, p. 99-100).

La música resulta tan essencial en el món de l'antiga Grècia, que no es pot assolir una comprensió cabdal de qualsevol altra branca de la seva cultura (filosofia, literatura, teatre, arts plàstiques...) sense tenir en compte el seu paper fonamental.

Bibliografia

- ALBERICH, Joan i CUARTERO, Francesc J. (2015) *Diccionari grec-català. D'Homer al segle II d.C.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Fundació Institut Cambó.
- BOUVIER, David (2002) *Le sceptre et la lyre. L'«Illiade» ou les héros de la mémoire.* Grenoble: Jérôme Millon.
- DETIENNE, Marcel (1981) *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica.* Traduït per Juan José Herrera. Madrid: Taurus.
- DIOP, Sidy (2018) «L'énonciation homérique et la pratique de l'invocation à la Muse». *Circe. De clásicos y modernos*, 15 (1), p. 67-79. Disponible a: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/circe/article/view/2496> [Data accés: 8 de desembre de 2024]
- ESPINAR OJEDA, José Luis (2011) «Una aproximación a la música griega antigua». *Thamyris, nova series. Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, núm. 2, p. 141-157. <https://dialnet.unirioja.es/revista/20078/A/2011> [Data accés: 8 de desembre de 2024]
- GARCÍA LÓPEZ, José; PÉREZ CARTAGENA, Javier i REDONDO REYES, Pedro (2012) *La música en la Antigua Grecia.* Murcia: Editum.
- GRIFFIN, Jasper (2008) *Homero.* Traduït per Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza Editorial [Primera edició: 1984].
- HEGEL, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética.* Traduït per Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- HESÍODE (2012) *Teogonia.* Traduït per Joan Castellanos i Vila. Barcelona: La Magrana,
- HOMER (2019) *Iliada.* Traduït per Pau Sabater. Barcelona: Bernat Metge Universal [Segona edició: 2022].
- JAEGER, Werner (2001) *Paideia. Los ideales de la cultura griega.* Traduït per Joaquín Xirau i Wenceslao Roces. Mèxic: Fondo de Cultura Económica de España.

- LÓPEZ EIRE, Antonio (1988) «Homero» a *Historia de la literatura griega*. Edició de J. A. López Férez. Madrid: Cátedra, p. 33-62.
- MIRALLES, Carles (2008) «Introducción general» a *Historia de la literatura griega*. Edició de J. A. López Férez. Madrid: Cátedra, p. 9-29 [Primera edició: 1988].
- RIQUER, Martí de, COMAS, Antoni i MOLAS, JOAQUIM (1984) *Història de la literatura catalana 1*. Barcelona: Ariel [Primera edició: 1964]
- VERNANT, Jean-Pierre (2011) *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Folio Histoire [Primera edició: 1996].
- VERNANT, Jean-Pierre (2014) *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*. Paris: Éditions la Découverte [Primera edició: 1996].
- VILAR, Gerard (2001) «Introducció», *Lliçons sobre l'estètica (selecció)*. Barcelona: Edicions 62, p. 9-40.
- WORONOFF, Michel (1992) «La gloire de l'aède», a *L'Univers épique: rencontres avec l'Antiquité classique*. Tome II. Besançon: Université de Franche-Comté, p. 19-32. (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 460); https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1992_act_460_1_1318 [Data accés: 8 de desembre de 2024]



EL DE MUSICA DE BOECI

MIGUEL CANDEL

Universitat de Barcelona-Societat Catalana de Filosofia

Anicius Manlius Severinus Boethius (Roma 480-Pavia 525 dC), a més d'obres filosòfiques prou conegudes, com ara les traduccions i comentaris de tractats de l'Òrganon aristotèlic i, sobretot, la molt inspiradora i influent *De consolatione philosophiae*, va compondre dos importants tractats assignables, no ja al *trívium*, sinó al *quadrívium*, això és: *De arithmetica* i *De musica*. Aquest darrer, reproduït al volum 63 de la *Patrologia* editada per Jacques Paul Migne, ocupa un total de 132 pàgines a doble columna, de la 1.167 a la 1.299, amb nombrosos gràfics i esquemes, i està considerat com la font principal per al coneixement de la música antiga, especialment la grega, de la qual pren gairebé tota la terminologia (de fet, al text llatí del *De musica* podem trobar de tant en tant cites en grec).

Abans de tractar la filosofia subjacent a la concepció de la música dins la tradició seguida per Boeci, que podríem anomenar pitagoricoplatònica, cal fer una breu exposició resumida de certs aspectes «tècnics» de les formes musicals de l'època.

La música grega antiga, tant la vocal (que Boeci anomena «humana») com la instrumental, es basa, igual que l'occidental moderna, en sèries de sons o *notes* successives separades per dos possibles tipus d'*intervals* o diferencials de freqüència acústica: *tons* i *semitons* [Boeci qualifica l'interval de to –o interval *diatònic*– com a «dur» i el de semitò (o interval *cromàtic*) com a «tou», intentant reflectir així, pel que sembla, la major o menor brusquedat del canvi de freqüència]. Aquestes sèries de notes o, més aviat, d'inter-

vals entre notes, car allò rellevant en una estructura essencialment *dinàmica*, com és la música, és l'interval i el pas d'una nota a una altra (Boeci, generalitzant, sosté que el requisit fonamental per combinar sons és llur *inaequalitas*, de manera que l'homofonia absoluta –entesa aquí com a prolongació indefinida d'un to qualsevol sense solució de continuïtat– no es pot considerar música), aquestes sèries, dic, rebien en grec el nom d'*harmonies* (terme que avui dia, en canvi, en comptes d'una successió, designa una superposició simultània de notes, superposició que en la terminologia grega antiga es deia *simfonia*). Boeci les anomena *modes*, per bé que sovint fa ús també del terme grec. Actualment les anomenem *escales*. Els modes o escales antigues tenien com a cèl·lula bàsica el *tetracord*, sèrie de quatre notes en ordre descendent de freqüència. La diferència entre tetracords venia donada per la posició de l'interval de semitò dins de cada sèrie. Cada escala estava constituïda per dos tetracords successius.

Doncs bé, hi ha vuit tetracords bàsics o «autèntics». Partint de les notes corresponents a les tecles blanques del piano, podem formar els següents tetracords autèntics (anomenant les notes segons la nomenclatura introduïda per Guido d'Arezzo el segle XI): 1) *mi, re, do, si*; 2) *la, sol, fa, mi*; 3) *re, do, si, la*; 4) *sol, fa, mi, re*; 5) *do, si, la, sol*; 6) *fa, mi, re, do*; 7) *si, la, sol, fa*; 8) *mi, re, do, si*.

Com és fàcil d'observar, els tetracords 1 i 2 tenen idèntica distribució dels intervals de to i semitò: to - to - semitò; també repeteixen ordre els tetracords 3 i 4: to - semitò - to; anàlogament el 5 i el 6: semitò - to - to. Aquest paral·lelisme falla entre els tetracords 7 i 8: el primer és una successió de tres tons, (*tritonus*) i el segon, en canvi, és calcat al número 1, però més greu (una octava més baixa, segons la nostra terminologia). A partir d'aquí, combinant el tetracord 1 amb el 2, el 3 amb el 4, el 5 amb el 6 i el 7 amb el 8 es generen els següents modes (a la música medieval el terme *modus*

va ser reemplaçat per *tonus*, del qual deriva el nostre terme actual *tonalitat*):

Modus dòric: *mi, re, do, si, la, sol, fa, mi*.

Modus frigi: *re, do, si, la, sol, fa, mi, re*.

Modus lidi: *do, si, la, sol, fa, mi, re, do*.

Modus mixolidi: *si, la, sol, fa, mi, re, do, si* (el prefix *mixo-*, «mixt», al·ludeix òbviament al caràcter heterogeni dels dos tetracords constitutius d'aquest mode).

Tenim així sèries descendents de vuit notes d'estructura similar a les actuals *escales* musicals, amb la primera nota repetida al final. Aquesta nota, a diferència de les escales tonals modernes, en què s'anomena *fonamental*, rep el nom de *dominant*. Als modes antics autèntics (hi havia també quatre variants anomenades modes «plagals»), la fonamental, tot i ser l'eix entorn del qual giraven les melodies, era la quinta inferior respecte de la dominant superior (a tres tons i un semitò de distància: *la* al mode dòric, *sol* al frigi, *fa* al lidi i *mi* al mixolidi).

Cal aclarir que la consideració d'aquestes escales com a *descendents* respon al fet que, a l'entonació vocal natural, l'interval de semitò no es fa igual en sentit descendent que en sentit ascendent. Si considerem una freqüència acústica que correspongui exactament a la meitat d'un interval diatònic (freqüència, anomenada temperada, que només es va imposar en certs instruments, com els de teclat, a partir del segle XVIII de la nostra era), constatarem que l'entonació natural mai arriba a aquest punt, sinó que el depassa tant pujant com baixant, de manera que un interval cromàtic descendent no sonarà igual que un d'ascendent. Els modes grecs van optar per la freqüència del semitò descendent, mentre que la música medieval occidental va optar pels semitons ascendents, de manera que conferien aquesta estructura ascendent a les seves escales (o tons).

La tradició considera primordial i més perfecta l'harmonia dòrica o mode dòric. No queda clar per què. Una possible raó, a més de les històriques d'haver estat Esparta el primer gran centre de creació musical de Grècia, seria que la cadència final de les melodies d'aquest mode, normalment descendents i acabades en la nota dominant, sovint donava lloc a un interval final de semitò o cromàtic, que probablement —tal com passa amb l'interval *sensible-tònica*, també cromàtic, de les cadències perfectes de la música tonal moderna— dotava la cadència d'un caràcter més conclusiu.

Pel que fa al nom de les notes individuals, com és obvi, no tenia res a veure amb el sistema de Guido d'Arezzo i poc amb l'actual sistema alfabètic germànic o anglosaxó (només a partir d'un cert moment es van començar a emprar lletres, com ara la lletra *gamma* per al nostre *sol*: d'aquí prové la denominació de les escales musicals com a *gammes*). En cada escala, i comptant només una dominant, la superior —és a dir, reduïda l'escala a set notes—, la més aguda rebia el nom de *nete*, i la més greu, *hypate*, la de freqüència intermèdia entre aquestes, *mese*, i la resta es designava amb noms derivats dels d'aquestes tres mitjançant el prefix grec *para-*, a més del terme *lichanós* («índex» en grec), aplicat a la tercera nota a partir de la *hypate* (perquè la corda de la cítara corresponent a aquesta nota era polsada normalment amb el dit índex).

Finalment, quant al que he anomenat aspectes «tècnics», cal recordar que, a partir de l'observació feta per Pitàgores sobre la relació entre la longitud, el volum o el grau de tensió de les parts pertinents dels instruments musicals i el *to* o freqüència acústica dels sons produïts, els antics havien establert les raons aritmètiques entre diferents notes, és a dir, l'expressió numèrica dels intervals. Així, era cosa demostrada que l'interval que anomenem octava i els grecs anomenaven *diapasón* (interval de cinc tons i dos semitons existent entre una nota qualsevol d'una escala i la vuitena nota inferior, a través, per tant, de totes *-pasón* en grec— les

notes de l'escala), es pot expressar amb la raó 1:2 (el número 1 corresponent a freqüència acústica de la nota més greu, i el 2, a la freqüència de la més aguda). Així també, l'interval de quinta (tres tons i un semitò), que els grecs anomenaven *diapente*, es pot expressar amb la raó 2:3 entre les respectives freqüències, i el de quarta (dos tons i un semitò), que els grecs anomenaven *diatéssaron*, amb la raó 3:4. En el cas de la cítara, aquestes raons s'identificaven amb les existents, no entre les longituds, sinó entre les tensions de les cordes corresponents respectivament a la nota de partida i la seva octava, la seva quinta i la seva quarta superiors. Val a dir que, encara que Boeci no té pràcticament en compte els intervals de tercera, que curiosament considera «dissonants», si hi apliquem el criteri numèric anterior, veurem que a la tercera major (interval de dos tons) li correspon la raó 4:5, i a la tercera menor (un to i un semitò), 5:6. Òbviament, a l'interval de segona major (un to) li correspondrà la raó 6:7, i al de segona menor (un semitò), 7:8.

Passem als aspectes més filosòfics de la concepció antiga de la música, tal com els exposa Boeci. El tractat, després d'una disquisició inicial sobre la sensibilitat i, en particular, l'oïda com a terreny propi de la música, afegeix immediatament que els sentits es guien fonamentalment per una ordenació de les sensacions al llarg de l'eix «agradable» - «desagradable», i tendeixen al primer d'aquests extrems i fugen del segon. I a partir d'aquesta afirmació presa com a premissa, conclou:

Unde fit, ut cum sint quatuor matheseos disciplinae, ceterae quidem ad investigationem veritatis laborent; musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati conjuncta sit. «D'on es desprèn que, sent quatre les disciplines matemàtiques, les altres [aritmètica, geometria i astronomia] es dediquen certament a la investigació de la veritat; la música, en canvi, no només té a veure amb l'especulació, sinó també amb la moralitat».