

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».

A partir d'aquí, dedica tot el capítol primer (dues pàgines senceres, amb un total de quatre columnes), a glossar la relació de la música amb les virtuts i passions de l'ànima humana (tot recordant que Plató estableix també aquesta relació amb l'ànima del món). A més de Plató, cita, naturalment, Pitàgores, així com Empèdocles i, per descomptat, els grans músics arcaics, començant per Terpandre de Lesbos i Tales de Creta (o de Gortina), que van ser determinants en el desenvolupament de la música a Esparta, considerada durant molt de temps el far i guia de tots els practicants de l'art musical.

Del denominador comú de les reflexions d'aquest capítol és la tesi segons la qual la música exerceix una profunda influència en els estats d'ànim (transitoris, en principi), però també en el caràcter (manera de ser permanent) dels éssers humans. D'aquí la importància atribuïda des de sempre a la música com a instrument educatiu. Ve al cas recordar aquí les tesis defensades per Plató al llibre III de la *República* i per Aristòtil al llibre VIII de la *Política*, en què es considera que cal formar els infants mitjançant la pràctica musical amb instruments i formes musicals «edificants», proscriuint, en canvi, aquells instruments i harmonies que fomenten les baixes passions. Com qualsevol lector de Plató ha pogut constatar, generalment amb perplexitat, segons aquell, la cítara és un instrument que eleva l'ànim i enforteix el caràcter, mentre que la flauta produeix els efectes contraris. Pel que fa a les formes musicals, l'harmonia o mode dòric acosta l'ànim a la virtut (aquesta opinió, típicament platònica, no la reproduïx directament Boeci, però sí indirectament quan glossa les virtuts de l'exercici de la música a Esparta); el mode frigi, per contra, predisposa a la dissipació i dificulta l'autocontrol. Al marge de les referències a harmonies concretes, la idea general és que la música edificant es caracteritza perquè és reposada i senzilla, mentre que la música dissolvent és de ritme ràpid i d'estructura

complexa. Podem suposar aquí la contraposició entre línies melòdiques «cantables» (de poques notes i intervals fàcils) i figuracions melòdiques rebuscades. De fet, als músics esmentats abans, Boeci contraposa l'anomenat Timoteu de Milet (446-357 aC), que va afegir una corda més a la cítara i va introduir a Esparta l'harmonia cromàtica (abundància de semitons), amb efectes suposadament negatius per a l'educació dels infant espartans.

Deixant de banda l'evident part de sentit comú que té l'associació entre música tranquil·la i serenitat d'esperit i entre música agitada i ànim agitat, el cert és que Boeci, tot subscriuint les tesis exposades, ho fa amb notable manca de passió. Segurament perquè fora contradictori desqualificar d'entrada la major part de les formes i els instruments musicals de què tracta al llarg del llibre. Llibre que, a més de fer seva la idea pitagoricoplatònica que el món està constituït d'acord amb unes proporcions similars, per bé que a una escala molt més gran, a les que regeixen les harmonies musicals (Boeci parla sobre aquesta qüestió de «música mundana», i al capítol IX diu que el fonament de la música, per bé que es manifesta mitjançant els sentits, rau essencialment en la raó), llibre, com dèiem al principi, que és font abundosa i en molts aspectes única del que podem saber sobre els orígens d'una disciplina que sens dubte ha modelat, des dels temps més remots, l'estètica, però també, de manera indirecta i ritual, com sosté la tradició recollida per Boeci, l'ètica de les relacions humanes i de l'ésser humà amb el món.