

La tradició de la teoria musical a la Grècia antiga

Cristian Tolsa

EL CONCEPTE DE TEORIA MUSICAL I LA SEVA PROBLEMÀTICA

La música es troba present en totes les cultures, tant antigues com modernes, i la seva història és una disciplina moderna que mira de reconstruir les pràctiques musicals que en general ja no són vives: les ocasions en què es feia ús de la música, els instruments, els tipus d'agrupacions musicals i els seus usos —quan es cantava sense acompanyament, quin era l'acompanyament, si hi havia instruments solistes, quants músics hi havia—, la naturalesa de les melodies —quines escales es feien servir (els intervals i altres estructures melòdiques), quins tipus d'harmonia hi havia, quins ritmes—, etc. En definitiva, es tracta d'explicar tot d'aspectes que descriuen l'acte de producció de la música. Fonts per a aquest estudi són els textos de teoria musical, però també, i sovint més reveladors, altres textos com els fragments musicals, les obres literàries, històriques i filosòfiques amb referències musicals o els lèxics antics. També es revelen especialment útils la iconografia de les il·lustracions antigues i les restes arqueològiques d'instruments.

Però aquí no tractarem pas les pràctiques musicals dels grecs, sinó les dels teòrics de la música. En altres paraules, el tema d'aquest breu estudi no és *com* era la música grega, és a dir, la història del *què* de la música grega, sinó la història de la reflexió teòrica sobre la música. Què entenem amb «reflexió teòrica sobre la música» és un tema complex, però en tot cas diguem que és una categorització que encaixa *a priori* amb el fet que conservem una sèrie de textos que parlen de música, i que alhora clarament no són elements de pràctica musical directa, és a dir, no són partitures, lletres o notes de melodies, o altres indicacions del tipus memoràndum per a la representació, ni tampoc indicacions sobre quines peces cal tocar segons cada ocasió. Podem dir, d'una forma simple, que aquests textos no són d'aplicació per a la *performance* musical.

EL GÈNERE DE LA TEORIA MUSICAL

EL GÈNERE SOTA LA POLÈMICA ALS PRIMERS AUTORS CONSERVATS:
ARISTOXEN, TEOFRAST

El primer autor del qual conservem una obra sencera de teoria musical¹ és el deixeble d'Aristòtil Aristoxen.² Comença d'aquesta manera:

Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὐσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ιδέας μίαν τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην εἶναι πραγματείαν [...] τὰ δ' ἀνώτερον ὅσα θεωρεῖται χρωμένης ἤδη τῆς ποιητικῆς τοῖς τε συστήμασι καὶ τοῖς τόνοις οὐκέτι ταύτης ἐστίν, ἀλλὰ τῆς ταύτην τε καὶ τὰς ἄλλας περιεχοῦσης ἐπιστήμης, δι' ὧν πάντα θεωρεῖται τὰ κατὰ μουσικὴν. αὕτη δ' ἐστὶν ἡ τοῦ μουσικοῦ ἕξις.

La ciència sobre la melodia té múltiples parts i està dividida en molts conceptes, dels quals cal considerar que un és l'estudi anomenat harmònic. [...] Els conceptes superiors, que es consideren dins de la composició, que fa ús de sistemes i tonalitats, ja no hi pertanyen, sinó a una ciència que inclou aquesta i d'altres, a través de la qual s'investiga tot allò referent a la música. Aquesta ciència està en possessió del músic (ARISTOXEN, *Harm.* 5.4-6, 6.1-5).³

Des de les primeres línies de l'obra hi ha una gran preocupació per definir el tema d'estudi. És significatiu en aquest sentit que Aristoxen anomeni el seu propi camp d'estudi *περὶ μέλους ἐπιστήμη* («ciència sobre la melodia»), fent un èmfasi especial en el fet que la ciència harmònica n'és només una de les parts. Aquesta definició, d'altra banda, fa la impressió d'ésser una crítica

1. Que al text conservat hi tenim una obra completa està ben defensat per MATHIESEN (1999), p. 296 i s.

2. D'autors anteriors, en conservem només fragments molt breus i sovint dubtosos, com els dels pitagòrics Filolau i Arquitas, cosa que fa aventurada una anàlisi de la seva naturalesa i estil comparable a la de la resta de textos.

3. Les traduccions dels passatges citats són pròpies, i no tenen cap més pretensió que ser útils com a instrument, com a ajuda per a comprendre el text grec. Les expressions *τὰ ἁρμονικά*, *ἡ ἁρμονικὴ (ἐπιστήμη/πραγματεία)*, les traduïm convencionalment com «harmonia» i «ciència harmònica / estudi harmònic». En grec són sinònimes i designen, en general, l'estudi sobre el fet harmònic. No es tracta, doncs, del mateix que *ἁρμονία*, substantiu abstracte que significa un estat de coses, no un estudi. Cal tenir present aquesta diferència, ja que en català ambdós significats són donats pel mateix mot, *harmonia* (a diferència, per exemple, de l'anglès, que té *harmonics* i *harmony*), que, tanmateix, hem decidit mantenir, i també en el cos del nostre text, per mor de no afeixugar el discurs amb l'abús d'una expressió com «ciència harmònica».

implícita als teòrics musicals que redueixen el seu estudi a la ciència harmònica. La «ciència sobre la melodia» englobaria, doncs, l'harmonia, i al seu torn es trobaria dins de la ciència de la música (no anomenada), que seria exclusiva del músic. Cal notar l'ús de la paraula μουσικός, descartant ἀρμονικός; en Aristoxen, un terme negatiu que sempre designa un grup de teòrics musicals que només es dediquen al gènere enharmònic,⁴ i que dibuixen diagrames amb els quals representen notes molt serrades:

ζητητέον δὲ τὸ συνεχὲς οὐχ ὡς οἱ ἀρμονικοὶ ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων καταπυκνώσεσιν ἀποδιδόναι πειρώνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγγων ἕξις ἀλλήλων κείσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλάχιστον διάστημα διέχειν ἀφ' αὐτῶν.

Cal cercar de representar la continuïtat no pas com ho intenten els *harmōnicistes* [ἀρμονικοί] en les *compressions* [καταπυκνώσεις] dels diagrames, mostrant que les notes entre les quals hi ha el mínim interval estant en successió (ARISTOXEN, *Harm.* 36.1-5).

Plató sembla que es refereix als mateixos individus a *La república*:

Νῆ τοὺς θεοὺς, ἔφη, καὶ γελοίως γε, πυκνώματ' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραβάλλοντες τὰ ὦτα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνῆν θηρευόμενοι, οἱ μὲν φασιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφοτέροι ὦτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι.

Σὺ μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας [...] οὐ φημι τούτους λέγειν, ἀλλ' ἐκείνους οὓς ἔφαμεν νυνδὴ περὶ ἀρμονίας ἐρήσεσθαι. ταῦτὸν γὰρ ποιοῦσι τοῖς ἐν τῇ ἀστρονομίᾳ· τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουόμεναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν.

— Sí, pels déus, digué. I de manera ben ridícula, anomenant certes coses *compressions* [πυκνώματα] i, parant l'orella, com si cacesin la veu dels veïns, els uns diuen que encara poden escoltar al bell mig un so, i que aquest interval és el mínim, amb el qual cal fer la mesura, i els altres hi dissenteixen, dient que ja són la mateixa nota, tots fent passar l'orella per davant de la intel·ligència.

— Tu, però, vaig dir, parles de la bona gent que enganxen coses a les cordes

4. Això ho sabem pel passatge que ve just a continuació, 6.6-9, el qual reforça l'apreciació que la definició de «ciència sobre la melodia» com a englobadora de la «ciència harmònica» és una crítica velada als ἀρμονικοί.

i les torturen, girant les clavilles. [...] No em refereixo a aquests, sinó a aquells que dèiem que qüestionariem sobre l'harmonia. Car cerquen els nombres que es troben en aquestes consonàncies que sentim (PLATÓ, *Resp.* 531a4-b4, 531b7-c2).

Al text platònic apareixen dos grups diferents que s'ocupen de música que Glauc, l'interlocutor de Sòcrates, confon. Glauc es mofa dels qui cerquen l'interval més petit possible i usen el terme *πυκνώματα*, un mot semblant al que usava Aristoxen per a referir-se a les compressions dels diagrames dels harmonicistes. Sembla clar, per aquest motiu, que Glauc s'hi està referint. Aquest passatge, però, ens dóna una informació que no trobem a la crítica aristoxènica: sembla que els harmonicistes manipulaven instruments i usaven la percepció auditiva («parant l'orella»). De fet, Teofrast —el successor d'Aristòtil al Liceu, malgrat les esperances dipositades per Aristoxen— els presenta amb la mateixa terminologia d'Aristoxen (*ἀρμονικοί*) fent demostracions públiques als patis de la gent de moda, al costat de sofistes i mestres d'armes.⁵

Tornant al passatge de *La república*, Sòcrates no es refereix en realitat als harmonicistes, sinó als qui «cerquen nombres» en les consonàncies. Aquests autors també apareixen criticats a Aristoxen, i també sense nom:

οἱ μὲν ἀλλοτριολογοῦντες καὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ἐκκλίνοντες ὡς οὔσαν οὐκ ἀκριβῆ, νοητὰς δὲ κατασκευάζοντες αἰτίας καὶ φάσκοντες λόγους δὲ τινὰς ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχῃ πρὸς ἄλληλα ἐν οἷς τό τε ὄξυ καὶ τὸ βαρὺ γίγνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινομένοις.

Els uns parlen de manera vana, ignoren d'una banda els sentits en tant que inexactes, i construeixen causes recercades, diuen que hi ha unes raons numèriques i unes velocitats recíproques en les quals sorgeixen l'agut i el greu; de tot plegat proposen raons vanes i totalment oposades als fenòmens (ARISTOXEN, *Harm.* 41.19-42.3).

Es tracta dels pitagòrics. Aristoxen es pronuncia clarament tant contra els harmonicistes com contra els pitagòrics, dos grups de teòrics que no han de ser confosos, però que comparteixen una afinitat amb els textos matemàticogeomètrics: els harmonicistes usen diagrames i els pitagòrics fan càlculs amb proporcions. Per tant, el rebuig de qualsevol forma matemàticogeomètrica del text li és obligat:

5. TEOFRAST., *Char.* 5.10.

δεῖ οὖν ἐθισθῆναι ἕκαστα ἀκριβῶς κρίνειν· οὐ γάρ ἐστιν ὥσπερ ἐπὶ τῶν διαγραμμάτων εἴθισται λέγεσθαι· ἔστω τοῦτο εὐθεῖα γραμμῆ, – οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν διαστημάτων εἰπόντα ἀπηλλάχθαι δεῖ.

Per tant, cal que ens acostumem a jutjar-ho tot de manera precisa: car no és com s'acostuma a dir en els diagrames: «sigui això una línia recta»; així, cal evitar aquesta mena d'assertions sobre els intervals (ARISTOXEN, *Harm.* 42.9-16).

Tota l'obra d'Aristoxen mostra un esforç ben conscient per evitar aquesta forma, que a vegades es planteja com la més natural: sovint sembla que ha forçat la descripció verbal d'un fenomen que acceptaria molt més fàcilment una exposició amb diagrama.⁶ L'estil d'Aristoxen és molt deutor de l'obra d'Aristòtil, però, a diferència d'ell, fins i tot Aristòtil usava diagrames quan li convenia.⁷

Pel que fa a Teofrast, sembla que escriví una obra musical extensa,⁸ de la qual Porfiri ens ha conservat un fragment prou llarg.⁹ Aquest n'és un passatge inicial:

ἦς τὴν ἀκρίβειάν τινες ἐπεβάλλοντο εἰς τοὺς ἀριθμοὺς ἀναπέμπειν, κατὰ τοὺς ἐν τούτοις λόγους τὴν ἀκρίβειαν τῶν διαστημάτων γίνεσθαι φήσαντες. [...] ἃ δὴ λέγοντες συνετώτεροί τισιν ἐφαίνοντο τῶν ἀρμονικῶν καὶ αἰσθήσει κρινόντων τοῖς τῶν νοητῶν ἀριθμῶν λόγοις ἐπικρίνοντες, οἳ οὐκ ᾔδουσαν (...).

Alguns van decidir atribuir la seva exactitud [la de l'ànima] als nombres, dient que l'exactitud dels intervals tenia lloc segons les raons entre aquests. [...] Dient això, a alguns els semblaven molt més intel·ligents que els harmonicistes [ἀρμονικοί], que jutjaven per la percepció, jutjant ells per les raons dels nombres intel·ligibles, però no van veure (...) (TEOFRAST, *ap.* PORFIRI., *Ptol. harm.* 61. 24-26, 62. 1-3).

6. Per exemple, a ARISTOXEN, *Harm.* 30.14-16, 70.3-19. Aquest últim passatge, a més, és comentat a PTOLEMEU, *Harm.* 1.10.9-23 amb el diagrama corresponent. Sembla haver-hi més arguments a favor que el tractament d'Aristoxen, únicament discursiu, és artíficiós, mentre que el natural seria fer servir un diagrama.

7. No cal anar als *Meteorologica*, que probablement són dels seus deixebles: els mateixos *Analitica posteriora* en devien tenir allí on s'usen lletres per manipular objectes en una argumentació (e. g. a 78a6 i s.). Això no ho trobem mai a Aristoxen.

8. BARKER (1989), p. 110.

9. PORFIRI, *Ptol. harm.* 61.16-65.15.

Així és com comencen quatre pàgines d'atac frontal als pitagòrics, un atac que no conté cap proposta positiva. Fa la impressió, d'altra banda, que aquí també hi ha una crítica als ἀρμονικοί, terme amb el qual Teofrast sembla referir-se als individus que Aristoxen designava de la mateixa manera. Si bé de la seva obra sobre música només tenim aquesta citació, és prou llarga per a poder suposar-ne el caràcter agonístic.

D'Aristòtil, tenim un passatge on també apareixen ambdós grups, harmonicistes i pitagòrics.

σχεδὸν δὲ συνώνυμοί εἰσιν ἔναι τούτων τῶν ἐπιστημῶν, οἷον ἀστρολογία ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἢ ναυτικὴ, καὶ ἀρμονικὴ ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν. ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ὅτι τῶν αἰσθητικῶν εἰδέναι, τὸ δὲ διότι τῶν μαθηματικῶν· οὗτοι γὰρ ἔχουσι τῶν αἰτίων τὰς ἀποδείξεις, καὶ πολλάκις οὐκ ἴσασι τὸ ὅτι, καθάπερ οἱ τὸ καθόλου θεωροῦντες πολλάκις ἔνια τῶν καθ' ἕκαστον οὐκ ἴσασι δι' ἀνεπισκεψίαν.

Gairebé són sinònimes, algunes d'aquestes ciències, com l'astronomia matemàtica i la nàutica, l'harmonia matemàtica i la que és segons l'oïda. Aquí el *què* és coneixement dels que usen la percepció, mentre que el *per què* és coneixement dels matemàtics. Car aquests tenen les demostracions de les causes, i sovint no coneixen el *què*, tal com els qui estudien l'universal sovint no coneixen algunes particularitats perquè no les han observat (ARISTÒTIL, *An. post.* 78b40-79a6).

Hi és notable la manera de presentar-los. Tant en Aristoxen com en Teofrast, harmonicistes i pitagòrics eren teòrics de la música amb propostes incompatibles: els harmonicistes usen la percepció i construeixen diagrames simplificadors, mentre que els pitagòrics representen les diferències entre tons per mitjà de raons entre nombres, menyspreant la percepció com a inexacta. En paraules d'Aristòtil, els primers practiquen harmonia «segons l'oïda», mentre que els pitagòrics fan «harmonia matemàtica». En aquest passatge, tanmateix, Aristòtil duu a terme una operació força curiosa: fa aparèixer ambdós grups com a representants de dues ciències diferents sobre la mateixa matèria, l'una empírica i l'altra matemàtica, ambdues vàlides perquè tracten diferents aspectes de la cosa. Ara bé, cal notar que aquesta estructuració és ben particular d'Aristòtil: diguem que la complementaritat d'aquests dos enfocaments de l'harmonia pertany ben bé al projecte aristotèlic. Això es pot veure clarament en l'ús del llenguatge: a la segona clàusula, els estudiosos d'harmonia matemàtica són «matemàtics», mentre que als qui practiquen «harmonia segons l'oïda» (ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν), un terme ja

ben artificiosos, els designa com a αἰσθητικοί, un adjectiu que poques vegades se substantiva i que, per tant, és força rar que designi un col·lectiu. Aquesta terminologia ha estat creada per al·ludir a l'oposició αἴσθημα/μάθημα. En un altre passatge¹⁰ trobem una referència semblant, però aquest cop als pitagòrics: és l'únic ús de ἄρμονικός com a substantiu en el corpus aristotèlic, i de fet el tenim dins del sintagma οἱ κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ἄρμονικοί. És evident que Aristòtil manipula la terminologia: designant ambdós grups com a ἄρμονικοί κατὰ κτλ., aconsegueix que apareguin com a partícips d'una mateixa cosa: d'aquesta manera, organitza diferents escoles que mantenen una relació agonística com si fossin perfectament compatibles i, a més, complementàries.

La presentació marcadament antiagonística d'Aristòtil es manté en els dos textos amb teoria musical de la seva escola que se'ns han conservat: un tractat de tipus pregunta-resposta, anomenat *Problemata*, els llibres XI i XIX del qual estan dedicats a la teoria musical, i el text *De audibilibus*, conservat en una citació llarga de Porfiri. En cap d'aquests dos textos no apareixen crítiques a enfocaments divergents, i de fet tampoc no hi apareixen referències. Probablement l'absència de crítica està lligada al fet que són textos més d'escola que d'autor, però també és clar que Aristòtil va crear escola justament gràcies al seu caràcter menys agonístic, menys personal-individualista.

EL SEGLE II DC: CIÈNCIA, DIVULGACIÓ, COMPENDIS TÈCNICS, LITERATURA I ANTIQUARIS

La polèmica explícita al voltant de la definició de l'objecte d'estudi, no la trobem només en Aristoxen, sinó que podríem dir que gairebé és una característica de gènere. L'obra *Harmonica* de Ptolemeu s'obre amb la definició de l'objecte d'estudi:

Ἄρμονική ἐστὶ δύναμις καταληπτική τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν, ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησσομένου —τὸ πρῶτον καὶ γενικώτατον τῶν ἀκουστῶν — καὶ κριτήρια μὲν ἄρμονίας ἀκοή καὶ λόγος.

Harmonia és la capacitat perceptiva de les diferències en els sons sobre

10. ARISTÒTIL, *Top.* 107a16.

l'agut i el greu; el so és un fenomen de l'aire colpejat —el primer i més típic dels [fenòmens] audibles. Els criteris de l'harmonia són l'oïda i la raó (PTOLEMEU, *Harm.* 1.1.2-5).

I ja al començament, tal com trobàvem en Aristoxen, també apareix la crítica als predecessors, tant els pitagòrics com els aristoxènics:

ταύτης δὴ τῆς προθέσεως οἱ μὲν οὐδόλως εἰκόασι πεφροντικένας μόνῃ τῇ χειρουργικῇ χρήσει καὶ τῇ ψιλῇ καὶ ἀλόγῳ τῆς αἰσθήσεως τριβῇ προσχόντες, οἱ δὲ θεωρητικώτερον τῷ τέλει προσενεχθέντες. οὗτοι δ' ἂν μάλιστα εἶεν οἱ τε Πυθαγόρειοι καὶ οἱ Ἀριστοξένειοι —διαμαρτεῖν ἑκάτεροι.

A aquest objectiu, els uns no semblen en absolut haver-hi prestat atenció, dedicant-se només a l'ús manual i a la pràctica erma i irracional dels sentits, i els altres perquè s'han dirigit a l'objectiu massa teòricament. Aquests serien, en efecte, els aristoxènics i els pitagòrics —i tant els uns com els altres s'equivoquen (PTOLEMEU, *Harm.* 1.2.15-19).

En el cas de Ptolemeu, la crítica als predecessors no es redueix a al·lusions aïllades, sinó que constitueix el nucli de l'obra. Ptolemeu construeix una oposició fonamental entre pitagòrics i aristoxènics i proposa la seva pròpia teoria com la que aprofita el millor de cada grup, superant les mancances respectives: constantment presenta la seva proposta com a solució dels problemes que oferien les dels seus predecessors. Només cal fer una ullada als títols dels capítols del primer llibre per a veure que gairebé tots tracten les teories dels seus predecessors per exposar-les, seguidament explicar els seus errors i finalment proposar una solució.

La tradició de la polèmica continua, doncs, en l'obra de Ptolemeu, si bé adquireix un to molt més suau que la que trobàvem en Aristoxen o (aparentment) en Teofrast: en Ptolemeu, la polèmica no és oposició diametral, sinó consens: no rebutja les teories de les diferents tradicions, sinó que pren el millor de cadascuna.

D'altra banda, l'obra de Nicòmac evidencia un interès en l'aprenentatge de la teoria musical, també en un nivell elemental. Podem parlar, doncs, de divulgació de la teoria musical:

Εἰ καὶ πολύχους καθ' ἑαυτὸν καὶ δυσπερίληπτος ἐνὶ συμπερανθηῖναι ὑπομνήματι ὁ περὶ τῶν ἐν τοῖς ἁρμονικοῖς στοιχείοις διαστημάτων τε καὶ σχέσεων ὑπάρχει λόγος [...] πᾶσαν ὁμως ἐπιρρωστέον ἐστὶ μοι σπουδῆν σοῦ γε κελευούσης, ἀρίστη καὶ

σεμνοτάτη γυναικῶν, κὰν αὐτὰ ψιλὰ τὰ κεφάλαια χωρὶς κατασκευῆς καὶ ποικίλης ἀποδείξεως ἐκθέσθαι σοι κατ' ἐπιδρομήν· ἵνα ὑπὸ μίαν ἔχουσα αὐτὰ σύνοψιν ἐγχειρίδιῳ τε ὡσανεὶ χρωμένη τῇ βραχείᾳ ταύτῃ ὑποσημειώσῃ ὑπομνήσκῃ ἐξ αὐτῆς τῶν ἐν ἑκάστῳ κεφαλαίῳ κατὰ πλάτος λεγομένων τε καὶ διδασκομένων.

Encara que la teoria dels intervals i les relacions involucrades en els elements harmònics són en si mateixes complexes i difícils de reunir en un sol memoràndum, [...] he de fer l'esforç, car vós m'ho heu demanat, nobilíssima i honoradíssima entre les dames, almenys de confegir-vos sobre la marxa aquests capítols sense ornaments ni construcció, ni demostracions elaborades, de manera que, tenint-los en una sinopsi i fent servir aquestes breus notes com un manual, us pugueu recordar del que es diu i s'ensenya en cada capítol de manera planera (NICÒMAC, *Man. harm.* 1.1.1-4, 18-26).

Al mateix temps, trobem compendis tècnics com el de l'*Harmonica introductio* de Cleònídes, que fa una recensió acurada de les categories d'Aristòtoxen, probablement a partir del text original.¹¹

En aquesta època, es fa sentir la influència del platonisme en les obres de teoria musical: tenim l'*Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, de Teó d'Esmirna, un dels tres capítols de la qual està dedicat a la teoria musical. És declaradament —començant pel títol— un manual per a entendre l'obra de Plató, un tipus de text freqüent en aquesta època: només cal pensar en les *Platonicae Quaestiones* i en el *De animae procreatione in Timaeo* de Plutarc.

Un altre text relacionat clarament amb el platonisme és el diàleg simposiàc *De musica*, atribuït a Plutarc. No es tracta en aquest cas d'un manual, sinó d'una obra amb una elaboració literària molt acurada. La forma de diàleg en simposi és clarament platònica i, més concretament, les teories platonico-pitagòriques són al·ludides pels seus participants.¹² L'obra evidencia un interès antiquari i històric.

11. MATHIESEN (1999), p. 369: «Where the material of the *Harmonica introductio* matches surviving portions of Aristoxenus's *Harmonica*, the content is clearly based on the earlier treatise [...]. The *Harmonica introductio* is not, however, a patchwork of verbatim excerpts or a paraphrase; rather, the author has attempted to summarize in a systematic fashion each of the categories in order to provide the most straightforward presentation of the harmonic science».

12. Vegeu, per exemple, PLUTARC, *De mus.* 1138c7 i s., on Sotèric explica les teories pitagòriques de correspondències entre raons numèriques i intervals.

L'ANTIGUITAT TARDANA: COMENTARI, ENCICLOPÈDIA I EPÍTOM

A partir del segle III dC és fàcil de percebre en els textos de teoria musical una minva de l'interès històric, antiquari i científic predominant als segles anteriors, una desaparició absoluta de l'agonisme típic dels inicis del gènere, i, per contra, un interès escolàstic creixent. L'escolàstica pressuposa una dependència essencial dels textos que es produeixen respecte dels textos antics. Això es tradueix, en termes de gènere, en formes com el comentari, l'enciclopèdia o l'epítom i en la construcció d'un cànon. Porfiri mateix ho revela en encetar el seu comentari dels *Harmonica* de Ptolemeu:

Πολλῶν αἰρέσεων οὐσῶν ἐν μουσικῇ περὶ τοῦ ἡρμωσμένου, ὧ Εὐδόξειε, δύο πρωτεύειν ἂν τις ὑπολάβοι, τὴν τε Πυθαγόρειον καὶ τὴν Ἀριστοξένειον, ὧν καὶ τὰ δόγματα εἰς ἔτι καὶ νῦν σφζόμενα φαίνεται. ὅτι μὲν γὰρ ἐγένοντο πλείους αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου, οἷα ἡ Ἐπιγόνειος καὶ Δαμῶνιος καὶ Ἐρατόκλειος Ἀγηνόριός τε καὶ τινες ἄλλαι, ὧν καὶ αὐτὸς μνημονεύει, αἱ δὲ μετ' αὐτόν, ἅς ἄλλοι ἀνέγραψαν, οἷα ἡ Ἀρχεστράτειος καὶ ἡ Ἀγώνιος καὶ ἡ Φιλίσκιος καὶ ἡ Ἑρμίπιος καὶ εἰ τινες ἄλλαι, ἔχομεν ἂν λέγειν.

De les moltes escoles que hi ha en música sobre l'afinació, Eudoxi, dues, si bé ho considerem, ocupen el primer lloc: la pitagòrica i l'aristoxènica, les ensenyances de les quals encara es mostren vives. Però podríem dir que en van existir moltes d'altres: les d'abans d'Aristoxen, com l'epigònica, la damònica, l'eratóclia i l'agenòria i algunes d'altres, de les quals ell mateix té consciència; i les de després d'Aristoxen, que altres han estudiat, com l'arquestràtica, l'agònia, la filisca i l'hermípia i algunes d'altres (PORFIRI, *Ptol. harm.* 3.1-8).

Porfiri estandarditza doblement els autors de teoria musical: en primer lloc els col·loca tots en escoles i, a més, els situa en una línia del temps, a una banda i l'altra d'Aristoxen.

El text de Porfiri es revela com un bon exemple de les pràctiques del comentari. Una tasca important per a situar l'autor dins de la tradició és explicitar totes les connexions possibles amb els altres autors que es desitja que pertanyin al cànon. Això s'anomena recerca de fonts i és una pràctica constant de Porfiri, també declarada en el pròleg:

τὰ μὲν πλείστα, εἰ καὶ μὴ σχεδὸν πάντα, εἰληφότα παρὰ τῶν πρεσβυτέρων εὐρίσκομεν καὶ ὅπου μὲν ἐνδεικνύμενον παρ' ὧν εἰληφε τὰς ἀποδείξεις, ὅπου δὲ σιωπῇ παρερχόμενον.

Recercaré la major part, si no gairebé tot allò que ha estat dit entre els predecessors, on es vegi de qui treu les demostracions, i també per on hagi passat en silenci (PORFIRI, *Ptol. harm.* 5.8-11).

Una altra pràctica visible encara dins d'aquest comentari és l'aclariment de passatges per mitjà de l'expansió absoluta de cadascun dels arguments de Ptolemeu.¹³

També és freqüent en aquesta època, com una altra vessant de la formació del cànon, la compleció de textos fragmentaris, declarada o no: per exemple, Gregoràs completa els últims capítols del tercer llibre dels *Harmonica* de Ptolemeu. D'altra banda, sembla que el text pseudoeuclidià *Sectio canonis* va ser completat entre els segles IV i VI dC i se'n va alterar la forma per convertir-lo en un d'aspecte geomètricomatemàtic.¹⁴

Una tendència alternativa és representada per un desenvolupament del neoplatonisme que trobàvem en èpoques anteriors: al text plutarquià i a Teó. El tractat *De musica*, atribuït a un Aristides Quintilià, és una extensa elaboració filosòfica sobre les propietats metafísiques i ètiques de la música, i sobre les correspondències dels elements de la teoria musical amb les parts de l'ànima. Té una vocació confessada de completesa i, de fet, és enciclopèdic:

ἔτι γε μὴν καὶ διὰ τὸ μηδένα σχεδὸν εἰπεῖν τῶν παλαιῶν ἐντελῶς τοὺς περὶ αὐτῆς λόγους μῆ καταβαλέσθαι πραγματεία.

I també [m'he decidit a escriure aquest tractat] perquè gairebé cap dels antics ha reunit de manera completa les qüestions relatives a aquesta [la música] en un sol estudi (ARISTIDES QUINTILIÀ, 1.2.21-23).

Presenta, a més, una forma literària molt elaborada. En la seva definició del camp d'estudi, per exemple, veiem l'ús de la forma clàssica del piamele:

Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων. ὀρίζονται δ' αὐτὴν καὶ ὡδί· τέχνη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ. ἄλλοι δὲ οὕτως· τέχνη πρέποντος ἐν φωναίς καὶ κινήσειν. ἡμεῖς δὲ τελεώτερον

13. Per exemple, les nou línies d'arguments matemàtics del passatge de PTOLEMEU, *Harm.* 1.6.28-37 es desenvolupen exageradament en Porfiri en una extensió de trenta-dues línies: PORFIRI, *Ptol. harm.* 105.15-108.9. D'altra banda, el fet que totes aquestes pràctiques es declarin en el pròleg es pot entendre com una autoexplicitació.

14. Aquest procés, l'explica BARBERA (1991), p. 40-44.

ἀκολουθῶς τε τῆ προθέσει · γνῶσις τοῦ πρέποντος ἐν <φωναῖς τε καὶ> σωματικαῖς κινήσεσιν.

La música és la ciència de la melodia i d'allò que concerneix la melodia. La defineixen d'aquesta manera: l'habilitat teòrica i pràctica de la melodia sola i instrumental. Uns altres, així: l'habilitat d'allò que és apropiat en els sons i els moviments. Nosaltres, tanmateix, de manera més completa, seguint el que s'ha dit abans: el coneixement d'allò que és apropiat en «els sons i en» els moviments del cos (ARISTIDES QUINTILIÀ, 1.4.1-6).

De moment, hem vist formes expansives. També trobem, però, la forma de l'epítom. Com remarca Mathiesen,¹⁵ les categories curiosament establertes per Aristoxen són tretes de context, reduïdes a la mínima expressió i col·locades en sèrie al tractat de Baqui *el Vell*, sense ni gota del caràcter polèmic de l'antic tractat, sinó amb una intenció merament doctrinària. El tractat de Dionisi, igualment, també té tot l'aspecte de ser una col·lecció, en aquest cas de proposicions pitagòriques.

El text d'Alipi és un compendi de notació musical, una temàtica que havia estat menyspreada en èpoques precedents. La complexitat de la notació fa pensar a Mathiesen que aquest tipus de tractats tenien una audiència reduïda, i això coincidiria amb les advertències de Gaudenci i de Quintilià que els seus tractats són destinats a especialistes,¹⁶ a diferència del que vèiem, per exemple, en l'estil divulgatiu de Nicòmac. Aquesta ja no seria tant una època de divulgació, doncs, sinó de conservació per part d'uns pocs experts.

L'ARTIFICI DEL CÀNON BIZANTÍ

La vessant material de la formació del cànon a l'antiguitat tardana és l'agrupament de textos en el còdex, que, com és ben sabut, en aquesta època passa a substituir el volum de papir com a mitjà de conservació del text. La gran extensió del còdex demana decidir quines obres s'agrupen en un mateix llibre, i la decisió es decanta sovint per agrupar obres per temàtica i no per autor. Els textos de teoria musical, com la majoria de textos científics, pateixen aquest procés.¹⁷

15. MATHIESEN (1999), p. 498.

16. MATHIESEN (1999), p. 498.

17. Per als textos matemàtics, per exemple, només Arquimedes n'és l'excepció. Els ma-

Els manuscrits bizantins amb les còpies conservades més antigues dels textos que estem tractant mostren el resultat d'aquest procés. Disposem de vora tres-cents manuscrits amb tractats musicals, tots escrits a partir del segle XIII, molt sovint exclusivament de teoria musical, on apareixen sempre alguns dels tractats que hem discutit més amunt.¹⁸

La incompletesa del cànon es fa palesa dins del cànon mateix, en el fet que hi trobem citats fragments d'obres de teoria musical que no hi pertanyen. La majoria de les citacions es troben al comentari de Porfiri. Aquestes obres són:¹⁹ el tractat aristotèlic *De audibilibus*,²⁰ Teofrast (322-287 aC), Ptolemais de Cirene (segles II aC / I dC, l'única dona coneguda que va estudiar la teoria musical), Paneci *el Jove* (posterior al 129 aC), Trasil·lus (citat per Teó, *fl.* 5 aC - 36 dC), Adrast (*fl.* primera meitat del segle I dC), Dídim *el Músic* (segle I dC), Heràclides (segle II dC) i Elià *el Platònic* (final del segle II - principi del segle III dC).²¹

D'altra banda, l'evident diversitat de motius, formes i tipus dels textos del cànon també fa palesa la seva artificiositat.

Altres conseqüències del procés d'estandardització són les autories discutibles, resultat habitual de la necessitat sentida pels escoliastes d'associar un nom a cada tractat. A vegades, els tractats eren forçosament anònims, en ser resultat de diferents reescriptures i diverses mans (el tractat de pseudo-Euclides), o per ser un simple memoràndum rutinari (el tractat de Baqui i el de Dionisi, el compendi de notació d'Alipi). Els autors associats a aquests noms sovint varien segons els manuscrits (Euclides),²² i moltes

nuscrits medievals que contenen tractats seus en general no en contenen d'altres autors: vegeu NETZ (1999), p. 111, n. 37.

18. Amb la datació de MATHIESEN (1999), p. 292, i en ordre cronològic, ARISTOXEN (375-320 aC), CLEONIDES (segle II dC), PS.-PLUTARC (segle II dC), NICÒMAC (*fl.* 100-150 dC), TEÓ (*fl.* 115-140 dC), PTOLEMEU (*fl.* 127-148 dC), GAUDENCI (segles III/IV dC), PORFIRI (232 - ca. 305 dC), ARISTIDES QUINTILIA (final segle III - mitjan segle IV dC), PS.-EUCLIDES (segle IV/VI dC), BAQUI (segle IV dC), DIONISI (segles IV/V dC) i ALIPI (segle IV/V dC).

19. Per ordre cronològic. Si no s'indica el contrari, la citació és de Porfiri. Les datacions són de BARKER (1989), p. 209-244.

20. De datació molt discutida.

21. Aquí no ens estem plantejant quines obres esperariem trobar en el cànon, sinó quines apareixen en citacions del cànon sense que hi apareguin com a obres independents. Per tant, no és estrany que a la llista trobem a faltar els *Problemata* aristotèlics o el *De musica* de Filodem.

22. En aquest tractat, la necessitat de posar un nom s'uneix al fet que Porfiri (l'únic autor antic que ho fa) atribueix a Euclides almenys la primera part del tractat. Per això és pos-

vegades només estan testimoniats en aquests textos (Baqui, Dionisi, Ali-pi).

També és una característica del cànon el fet que de cada autor es tria només una obra. Deu ser per aquest motiu que, de Nicòmac, s'ha perdut en gran part l'obra que ell mateix promet escriure, més extensa i potser per això més laboriosa de copiar.²³ El text d'Aristoxen, d'altra banda, apareix com una sola obra amb el nom d'*Elementa harmonica*, mentre que hi ha indicis suficients que es tracta de dues obres, la primera de les quals es trobaria en el primer llibre del text del manuscrit i la segona, incompleta, en els dos restants.²⁴

BIBLIOGRAFIA

BARBERA, A. *The Euclidian Division of the Canon*. Lincoln, 1991.

BARKER, A. *Greek Musical Writings II. Harmonic and Acooustic Theory*. Cambridge, 1989.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, 1999.

NETZ, R. *The Shaping of Deduction in Greek Mathematics*. Cambridge, 1999.

sible que el procés sigui el contrari: que el text hagi estat modificat *a posteriori* per adaptar-lo a un estil que sigui creïble per a Euclides.

23. I que tenim clar que va escriure perquè Boeci l'aprofita per als quatre primers llibres del seu *De institutione musica*: vegeu MATHIESEN (1999), p. 406.

24. MATHIESEN (1999), p. 295-299, explica detalladament la possible distribució de les obres d'Aristoxen en el text manuscrit.