



<https://urphyx.wixsite.com/urphyx>

JOC DE TONS

(NEVTENS □ NIEKUR)

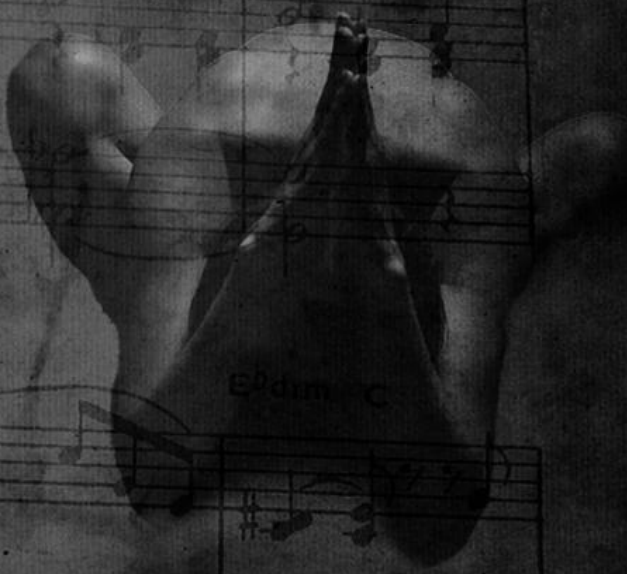
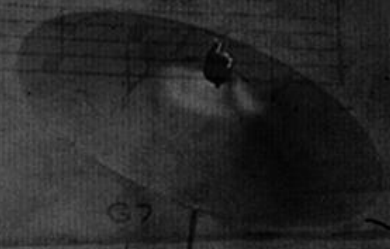
SOROLL

-Al principi va ser el soroll.

L'espectre sonor audible (aquest rang de freqüències que és capaç de percebre l'oïda humana) és un vast oceà d'ones sonores que abasta des dels 20 Hz als 20 kHz. D'aquest immens continuum de soroll blanc, les diverses cultures del món han triat unes poques ones sonores que els resultaven especialment significatives i amb elles han elaborat complexos sistemes musicals. El gest fundacional que va fer possible l'elaboració d'un llenguatge musical va ser la quantització del continuum sonor audible: la transformació d'un degradat subtil de freqüències sense solució de continuïtat en un grup reduït i selecte d'ones sonores que mantenen certes relacions lògiques entre elles, tot creant un patró coherent d'interval musicals. Si un dels descobriments més sorprenents de la física moderna és el fet que tant la matèria com l'energia estan quantitzades, resulta curiós constatar com precisament la possibilitat d'efectuar un viatge musical a través de l'espectre sonor audible és el resultat de la seua quantització en un discret i limitat nombre de paquets d'ones sonores que anomenem notes musicals. Desplaçar-se musicalment per l'espectre sonor audible implica anar saltant de quantum a quantum (de nota en nota, de contrapunt a contrapunt, de d'acord en acord, d'octava en octava)

El pensament musical en realitat no seria sinó un tractat harmònic del soroll.

SILENCI



El silenci és una forma de ser de l'atemporalitat. Sense tensions interiors, sense principi, sense mort: significa el repòs total. El silenci és un dels noms de la perfecció absoluta: el no-res sonor.

El so neix quan es trenca el silenci. El so és una vibració que recorre el silenci. El so és un silenci alterat: un silenci bemoj.

La distància més curta entre el silenci i el so és la pulsació (beat). El pols és la mínima alteració del 'silenci: el batec del seu cor, la seva pulsació vital. Amb el pols el silenci neix a la temporalitat. Aquest nou règim sonor que inaugura la pulsació consistirà en un diàleg entre el silenci i el so. Inicia el joc creatiu entre la tensió i el repòs, encara que sigui en la seva variant més elemental i previsible: pols a pols.

El rellotge temporal del 'pols, paradoxalment, marca amb la seva incansable tic-tac una concepció atemporal del temps: l'etern retorn de l'identíc. Un temps totalment reversible, simètric i sense entropia. L'ordre del pols està regit per una monòtona repetició. És temps que passa d'una manera completament regular i periòdica. Un sistema polsant és gairebé perfecte. Encara que no tant com el del'silenci. Significa l'inici d'una nova forma d'ordre, tan sols una mica més imperfecta que la del'silenci: una alternança regular, sistemàtica i repetitiva entre silencis i pulsacions. Una pulsació és l'interval que separa dos silencis, un silenci és l'interval que separa dos polsos.

La pulsació inaugura l'ordre sonor del metrònom.

TEMPS



El caminar metrònom encara no és un desplaçament musical en el temps. Viatjar en el temps d'una manera musical implica una alteració de l'ordre de la pulsació. El ritme és un sistema d'accentuació de la temporalitat regular i repetitiva de la pulsació.

El ritme és una forma d'ordre temporal, però no tan perfecta com la de la monotonía metrònoma. En accentuar amb més intensitat algunes pulsacions, encara que sigui de manera constant, es trenca la perfecció de l'antic ordre dels intervals regulars entre el silenci i el so. El ritme és una forma nova de dialogar amb el silenci: la pulsació compassada. Caminar amb compàs ja és una manera musical de viatjar en el temps. La textura rítmica d'una obra musical és un sistema complex resultat de la interacció de quatre elements principals: el tempo (bpm), el compàs, les figures musicals (la durada de les notes: rodones, blanques, negres, corxeres ...) i els patrons rítmics generats pels instruments de percussió.

Probablement les manifestacions musicals més antigues de la humanitat fossin de caràcter rítmic. Amb permís de la veu (la seva prosòdia, entonació melòdica i variacions d'altures sil·làbiques o vocals). Alguna forma de síntesi de rítmica instrumental i melòdica vocal estaria en l'origen més remot de la sonoritat musical: la cèl·lula mare del fet musical. Melodia i ritme són els ingredients més comuns compartits per les tradicions musicals de tot el món. En canvi, l'harmonia és una característica menys freqüent.

Encara que és possible elaborar una composició musical feta només de ritme (sense melodia ni harmonia, ni tan sols instruments: mers cops rítmics executats amb les mans o els peus), el contrari és impossible. Tota nota musical, tot acord harmònic, posseeixen una durada en el temps, i per tant inevitablement marquen un cert ritme, per molt monòton i repetitiu que pugui ser. No pot existir una melodia o una harmonia de ritme zero.

El pols és el rellotge del temps musical. Però el seu tic-tac implacable només concep la temporalitat com un etern retorn del mateix. El veritable temps musical només neix amb el compàs. El compàs és el big bang de el naixement de l'espai-musical.

Parlaré de compàs perquè, encara que no existeixi a tot arreu ni hagi existit sempre, ha esdevingut una mena d'estàndard universal de l'accentuació elemental de polsos. Amb aquest concepte em refereixo a qualsevol forma bàsica, més o menys constant, d'accentuació rítmica del temps cronològic. El mateix passa amb el concepte de pols i de metrònom per mesurar el temps, que són relativament recents, per referir-me al rellotge cronològic no rítmic.

El compàs és un ostinato rítmic que transforma el temps cronològic del metrònom (el rellotge de la monotonia absoluta dels polsos) en el temps musical del ritme. És un patró rítmic d'accentuació de polsos en forma d'ostinato que constitueix la primera gran base rítmica que sustenta la temporalitat de tota obra musical. I que interactuant amb aquesta altra font generadora de temporalitat musical que són les figures musicals acabarà definint la complexa textura rítmica d'una obra. Ostinat rítmic que provisionalment podrà ser suspès a través de recursos com la síncope o el contratemps, entre les facultats dels quals es troba el poder de descompasar compassos.

El compàs és la unitat de mesura bàsica del temps musical. Un patró d'accents sonors que transforma una seqüència monòtona de polsos en un ritme.

Al principi va ser el compàs, la gènesi musical del Temps.



MODE



Els orígens de sistema musical occidental es remunten a les reflexions gregues sobre l'art dels sons. Pitàgores va ser qui va inaugurar el camí de les relacions intervàliques que caracteritzen el nostre sistema musical diatònic. Les seves observacions sobre les vibracions de les cordes i les relacions d'interval que es donen entre les ones sonores consonants que produeixen han estat aprofundides i ampliades per l'acústica moderna. A més de les bases físiques del llenguatge musical occidental, Pitàgores també va establir els fonaments metafísics del llenguatge musical dels modes medievals: la consonància perfecta (diapasó o octava, diatesarón o quinta i diapente o quarta) com ressonància sonora de l'harmonia de les esferes, una representació de la geometria de l'univers concebuda com una harmonia matemàtica d'interval musicals perfectes. Una matemàtica dels sons que harmonitzava amb les òrbites dels planetes. El nombre i la geometria, els dos pilars fonamentals de el pensament matemàtic, que finalment van poder fondre amb el món físic en l'acord perfecte de les "lleis universals" del moviment gràcies a aquest Pitàgores de el segle XVII que va ser Newton. El somni fet realitat d'una representació matemàtica de l'harmonia de la música de les esferes que donaria naixement a la ciència moderna.

Aquesta concepció mística de l'estètica musical, ja sigui en la seva variant pitagòrica o medieval, tindria com a conseqüència privilegiar la consonància perfecta i no considerar legítimes més que les relacions intervàliques d'octava, quinta i quarta. L'autèntica música de les esferes celestials.

La reelaboració medieval dels vuit modes bizantins (oktoechoi) presents en la litúrgia de l'església ortodoxa grega en forma dels vuit maneres gregorianes o eclesiàstics de l'cant pla, i adoptar les denominacions dels antics tonoi grecs (jònic, dòric, frigi, lidi, mixolidi, eòlic i Locrio) va inaugurar la gran síntesi de la teoria musical moderna que desembocaria en el sistema tonal.

Els grecs van crear l'alfabet diatònic (diatonikós: a través dels tons) del llenguatge musical occidental. Durant tot un mil·lenni (Edat Mitjana i Renaixement) la pràctica musical occidental va estar basada en un sistema de modes. La tonalitat pròpiament dita no començaria a establir-sinó a partir de l'Barroc i durant tres segles es convertiria en el fonament del que es coneix com el període musical de la pràctica comuna (segles XVII, XVIII i XIX: Barroc, Classicisme i Romanticisme). Dels echoi bizantins i els tonoi grecs van néixer els modoi gregorians. El sistema musical eclesiàstic o gregorià constava de vuit modes formats per dos tetracords ascendent (a diferència dels tonoi grecs que eren descendents). A partir dels quatre modes autèntics (Dòric o protus authenticus, frigi o deuterus authenticus, lidi o tritus authenticus, mixolidi o tetrardus authenticus) es formaven els quatre modes plagals (hipodòric o eoli, hipofrigi o locri, hipolidi o jònic, hipomixolidi) desplaçant el tetracord superior per sota de la primera nota del mode autèntic. Cada manera tenia dues notes destacades: la finalistes (la tònica en les maneres autèntics) que solia ser la nota amb la qual finalitzava el cant i la reprecusio o tenor (la quinta en les modes autèntics) que es constituïa en el centre de la corda de recitació de la melodia. Desplaçant-se per les tecles blanques de el piano modern es pot fer un recorregut per les antigues maneres medievals: jònic (de do a do), dòric (de re a re), frigi (del meu al meu), lidi (de fa a fa), mixolidi (de sol a sol), eòlic (de la a la), locri (de si a si).

El sistema diatònic que caracteritza el llenguatge musical occidental és un sistema format per set notes diferents distribuïdes en cinc intervals de to i dues de semitò. En el sistema modal, cada mode posseeix una personalitat intervàlica pròpia (una particular distribució dels intervals de tons i semitons que el fan únic). L'esquelet d'intervals d'una manera en realitat no és més que la radiografia de l'univers interior de la tònica (la nota més greu). Qualsevol nota musical és una ona sonora composta per diverses ones simples. L'ona senzilla més greu (la qual posseeix la freqüència més baixa) és la més intensa o dimàmica (la que té un volum més fort), i és la que dona nom a l'ona o nota. En acústica musical reben el nom d'harmònics el conjunt d'ones simples que acompanyen aquesta ona més greu.

Mode Jònic	TT-st-TTT-st
Mode Dòric	T-st-TTT-st-T
Mode Frigi	st-TTT-st-TT

Mode Lidi	TTT-st-TT-st
Mode Mixolidi	TT-st-TT-st-T
Mode Eòlic	T-st-TT-st-TT
Mode Locri	st-TT-st-TTT

El sistema modal medieval estava format per set modes diferents, cadascun amb la seva pròpia personalitat intervàlica. Encara que tots compartien les mateixes set notes musicals, el que els feia únics era la disposició dels intervals de semitò: la seva peculiar sintaxi intervàlica, la veritable columna vertebral de la manera, que no era sinó la radiografia de el món interior harmònic de la seva tònica o nota més greu (do en el mode jònic, re en dòric, mi en frigi, fa en lidi, sol en mixolidi, la en eòlic, si en locri). Perquè tota nota musical ja és en si mateixa un acord harmònic, un ona composta el so és el resultat d'escoltar el mateix temps totes les seves ones sinusoidals simples.

Si els orígens dels modes medievals es remunten a les reflexions musicals de la Grècia clàssica, al cant de sinagoga de la tradició jueva i a la litúrgia bizantina, la textura del seu particular univers sonor cal buscar-la en la seva pròpia concepció de el sentit últim del món i de la vida: el cant del paradís perdut de la música de les esferes. La preponderància inicial de la veu humana en les primeres fases de desenvolupament dels modes medievals va ser deguda a dues causes de força major, derivades del context en què es van originar: la seva subordinació a la litúrgia dels textos sagrats i la prohibició de l'ús d'instruments durant els serveis religiosos. Amb el subratllat de l'exclusió en un principi de les veus femenines en el cant litúrgic.

El cant eclesiàstic o gregorià era monofònic. Tots cantaven la mateixa cançó a una sola veu (mateixes notes i idèntic ritme). Aquest desplaçament uníson a través de la melodia produïa una consonància perfecta.

Tot un himne a la música de les esferes. En aquesta música celestial, el pecat original tenia forma de dissonància. El tríton, format per un interval de cinquena disminuïda o quarta augmentada, va passar a ser considerat com "diabolus in musica". La pau d'esperit d'aquells que s'havien exiliat del "mundanal soroll" per recuperar la felicitat harmònica dels paradisos perduts, no havia de ser pertorbada per la poma de la discòrdia de les dissonàncies terrenals. La consonància sonora era la pedra mestra del sentit musical de l'existència. En realitat, la història de la música occidental, des d'aquells remots orígens de la monofonia medieval fins a l'actualitat, no és altra cosa que la crònica de l'expulsió del paradís de la consonància perfecta.

Amb l'homofonia comença l'ardu camí de la bifurcació melòdica que culminaria en la polifonia renaixentista. Les veus se separen, encara que no per enfrontar-se. Es limiten a prendre camins paral·lels. Ja no es desplacen en bloc uníson com en la monofonia, però encara conserven un alt grau de consonància: les diferents línies melòdiques es mouen a intervals de cinquena justa i quarta justa (posteriorment també a intervals de terceres), que són les distàncies més consonants. I ho fan a el mateix ritme: varia la freqüència sonora però no la durada de les notes. El contrapunt polifònic accentuarà encara més l'efecte d'aquesta expulsió el paradís perdut de la música de les esferes: a més de la fallida de l'arcaica unitat melòdica, exigirà la fallida de la unitat rítmica. Les diferents veus no només hauran de cantar notes diferents, sinó que també ho han de fer a ritmes diferents. Amb l'agreujant que es prohibirà el pas, amb algunes excepcions, pels camins melòdics més fàcils i consonants: octaves i quintes paral·lels. Tot un repte d'enginyeria sonora per aconseguir l'improbable: un conjunt de veus disparelles que sonin en harmonia. Si l'ideal de el cant monòdic dels modes medievals era la "unitas simplex" (la unitat mitjançant el similar), l'ideal de el cant polifònic de les maneres renaixentistes serà la "unitas multiplex" (la unitat a través del que disparelles) un conjunt de veus disparelles que sonin en harmonia. Si l'ideal de el cant monòdic dels modes medievals era la "unitas simplex" (la unitat mitjançant el similar), l'ideal de el cant polifònic dels modes renaixentistes serà la "unitas multiplex" (la unitat a través del que disparelles) un conjunt de veus disparelles que sonin en harmonia. Si l'ideal de el cant monòdic dels modes medievals era la "unitas simplex" (la unitat mitjançant el similar), l'ideal de el cant polifònic de les maneres renaixentistes serà la "unitas multiplex" (la unitat a través del que disparelles)

La textura contrapuntística de la polifonia renaixentista exigeix una arquitectura sonora tan complexa i monumental com la d'una catedral gòtica. Resulta un tant paradoxal que, en un gènere musical del qual els tractats de polifonia contrapuntística ressalten com a característica principal la llibertat melòdica de les diferents veus, estigui tan saturat de prohibicions i camins vedats. La llibertat contrapuntística sembla més a una llibertat vigilada que a un lliure albir. La independència de les diferents veus polifòniques no s'aconsegueix sinó pagant un alt preu: la vigilància mútua de totes les veus entre si. En no haver una relació de jerarquia sinó d'igualtat entre les veus, cap deu destacar entre les altres.

Se sol classificar el contrapunt entre els gèneres musicals centrats en l'eix de l'desplacament horitzontal o melòdic, en contraposició a l'harmonia, que privilegiaria l'eix vertical dels acords o sons simultanis. Però això resulta una mica enganyós. El fet que hi hagi diverses línies melòdiques diferents no disminueix la necessitat que el comportament del grup de notes que sonen simultàniament presenti un comportament harmònic. Unitas multiplex: en la textura polifònica tan important és la diversitat melòdica com la unitat harmònica. Es tracta d'una coreografia ordenada de veus musicals (centrades en els registres sonors de baix, tenor, alt i soprano) que es desplacen pel pentagrama conjuntament però fent coses diferents (des del punt de vista de la freqüència i el ritme), on tan important és la diversitat melòdica de les parts com la unitat harmònica del conjunt. El que variarà en els diferents estils i períodes contrapuntístics serà la concepció del que es consideri en cada cas un conjunt harmònic de veus disjunts, admetent alguns dissonàncies que altres estils més severs o consonants descartarien. En general, la polifonia contrapuntística presentava major tolerància a la dissonància que la polifonia medieval. Convertida la melodia monofònica eclesiàstica en un cantus firmus amb el qual interactuaven altres veus, l'organum, pivot polifònic de l'Ars Antiqua, originàriament només permetia intervals de consonància perfecta (octava, quarta i quinta) però a partir d'al segle XI, amb l'organum florit o melismàtic, començarà a acceptar intervals de consonàncies imperfectes (terceres i sextes) i el discantus moviments contraris. Les diferents espècies del contrapunt estricte marcaven el ritme de la confrontació de la veu o veus en contrapunt (respecte del cantus firmus que solia tenir la durada d'una rodona) segons la durada de les figures musicals dels seus compassos (rodona, blanca, negra), fins i tot el de quarta espècie trencava la regularitat dels polsos de el compàs a través de la síncopa (creant així certa dissonància, tensió o irregularitat rítmica). Un discurs musical fet només de consonàncies perfectes i regularitats rítmiques acaba per caure en la monotonia. Són les tensions i les dissonàncies les que aporten moviment, varietat i dinamisme. Per això el llenguatge musical ha anat progressivament obrint-se, desde les seves arrels consonants al uníson i l'octava de l'estricta cant monofònic, a intervals més dissonants. Intervals que, dins d'una concepció modal de les sonoritats, era preferible preparar i resoldre, és a dir, acostar-s'hi de manera gradual i escapar d'ells els més ràpidament possible. Així, mentre que l'Ars Antiqua de la polifonia privilegiava els intervals que oferien una consonància perfecta, l'Ars Nova preferirà els intervals que conformen consonàncies imperfectes.

Sent estrictes en la definició, el terme monofonia s'hauria de reservar per a una textura sonora que constés d'una única veu solista sense cap mena d'acompanyament. Veu en el sentit ampli que inclou qualsevol instrument i no pas en el restringit de so emès per les cordes vocals. Hi ha els instruments polifònics que, com el teclat, són capaçs d'acompanyar-se harmònicament a si mateixos: en aquest cas l'ús monofònic de l'instrument implicaria fer-lo servir com un mer instrument melòdic. Perquè la monofonia és el regne musical de la melodia. En el seu estat més essencial, pur desplaçament horitzontal sobre el pentagrama. El que se sol anomenar monofonia, referint-se a l'origen del sistema modal occidental a l'antic cant pla, en realitat ja és una forma primitiva de polifonia. És una polifonia d'octaves. El sistema modal va començar com un híbrid entre melodia i harmonia: una polifonia melòdica, un melodisme harmònic: un cor de veus que canta les mateixes notes al mateix ritme però amb la butlla musical de poder fer-ho a diferents octaves. Allò que generalment anomenem monofonia, en realitat és una polifonia d'octaves, una melodia polifònica. Aquest polifonisme musical incipient del cant pla progressivament es veurà ampliat amb el polifonisme de quintes de l'organum i ja finalment amb l'adveniment de l'Ars Nova (i el seu tabú sobre l'antic polifonisme de octaves i cinquenes) i la instauració del nou polifonisme de terceres i sisè (amb un ús harmònic molt restrictiu de quintes i octaves) arribarem a aquesta edat d'or del polifonisme harmònic que va ser el contrapunt renaixentista. Així el sistema modal, que va començar amb el polifonisme melòdic, va acabar convertint-se en el paradigma del polifonisme harmònic. Curiosament, encara que se sol descriure el contrapunt com un exercici d'escriptura musical més lligat al desenvolupament horitzontal de la melodia que al vertical de l'harmonia, en realitat resulta tot al contrari: el contrapunt polifònic va resultar una sentència de mort per a la melodia. Pot resultar paradoxal, però el fet de potenciar l'escriptura polifònic de veus melòdiques totalment independents i en total igualtat, acaba donant com a resultat que totes s'anolen entre elles i creen una textura musical de pura harmonia, on ja és impossible distingir clarament una línia melòdica per poder recordar. Per això és tan difícil taral·lejar una peça contrapuntística. De fet, la tonalitat sorgeix quan comença a esquarterar-se el majestuós edifici sonor de la polifonia harmònica renaixentista i comença a reivindicar-se de nou el polifonisme melòdic. Un nou polifonisme melòdic que, a diferència de l'antic polifonisme medieval basat en octaves i cinquenes, ara passarà a girar al voltant del bucle de terceres, el que

anomenem acords (tríades, setenes, novenes) L'adveniment del tonalisme va
constituir el principi de la fi d'aquest regne majestuós de l'harmonia pura que
va ser la polifonia renaixentista i l'inici d'un nou paradigma sonor més centrat
en un nou polifonisme melòdic (o melodisme polifònic)



TO



El Barroc implica un punt d'inflexió en la història del llenguatge musical d'Occident. Suposa l'inici d'un sistema musical nou i únic que es convertirà en un autèntic senyal d'identitat pròpia: el sistema tonal. Un original sistema de composició musical que durant tres segles es convertirà en el fonament del que es coneix com el període musical de la pràctica comuna (segles XVII, XVIII i XIX: Barroc, Classicisme i Romanticisme)

Si haguéssim de sintetitzar en un titular sensacionalista l'inici de la cadena de successos traumàtics que per a la història de la polifonia musical anava a suposar el període barroc, sens dubte seria aquest: el basso continu va matar l'estrella del contrapunt. Perquè el punt d'inflexió de l'inici de l'larg procés de metamorfosi que anava a transformar l'antiga polifonia contrapuntística en la nova polifonia tonal va ser una idea tan seductora com delirant: intentar fer realitat la quadratura de el cercle. O parlant amb més propietat: la quadratura del triangle.

Les taules de la llei musical del punt contra punt amb què es va teixir la trama polifònica del desplaçament renaixentista de les veus pel pentagrama anaven a desencadenar un estrany fenomen que probablement no estava contemplat en els seus estatuts fundacionals: la cristallització del punt contra punt en acord. L'alta costura de l'entrellacat contrapuntístic del teixit harmònic va donar pas al pret-a-porter de l'entrellacat acordístic del teixit harmònic. Aquest fet singular va començar a establir les bases del que seria un dels pilars fonamentals sobre els quals s'assenta la polifonia tonal: el bucle de terceres (crear el paisatge harmònic

d'una peça musical superposant intervals de tercera) I va començar de la manera més elemental: una polifonia de tríades. El problema es va presentar quan es va intentar encaixar aquesta nova reinterpretació del punt contra punt a força d'acords tríada amb la necessitat de mantenir la venerable tradició coral de l'escriptura a quatre veus. La polifonia tonal (anomenada generalment "conducció de veus") en molts aspectes no difereix gaire de la polifonia modal, és la seva hereva directa (segueix moltes de les seves regles a l'hora de desplaçar les veus pel pentagrama de manera fluïda i evitant moviments paral·lels d'octaves i quintes) però hi ha un aspecte en què se separa totalment per constituir-se en una nova forma de contrapunt basat en l'acord tríada. El contrapunt tonal és una nova forma de polifonia centrada en l'acord tríada. Les reflexions harmòniques de Rameau assegurien les bases de la nova polifonia tonal en revelar una "veritat" fins llavors ignorada: el misteri de la Santíssima Tríada. Tres intervàliques distintes, però un sol acord veritable.

Les tríades són tan elàstiques i flexibles com un xiclet. Es poden presentar invertides, recombinades i esmicolades (per tant presentant esquelets intervàlics diferents) i no obstant això seguir sent considerades la mateixa tríada. Aquesta nova regla de la polifonia tonal només és possible si es fa abstracció de el fet que una tríada sona diferent si es presenta en estat fonamental o en alguna inversió, en disposició tancada o oberta, i només es té en compte el fet que es tracta del mateix conjunt de notes, encara que en diferent permutació. La identitat del conjunt de notes que forma l'acord tríada resulta més important que l'esquelet intervàlic que formen. Si la polifonia modal era una harmonia d'intervals, la polifonia tonal serà una harmonia de tríades de l'atex.

Si en l'underground del pentagrama tonal començava a brillar amb llum pròpia la veu d'el baix, al seu skyline el protagonisme era sens dubte per la veu soprano, que començava a rebre tota mena d'atencions melòdiques. Començant per les trucades notes estranyes a la tríada (notes de pas, brodadures, recolzaments, retards, anticipacions) i acabant per les notes d'adorn i altres floritures melòdiques que no feien més que incrementar el protagonisme de la veu superior que ressaltava pel seu dinamisme i vivacitat melòdica sobre un paisatge

harmònic de fons, de moviments més lents i encotillats.

D'altra banda, podria dir-se que la tonalitat és filla de la modalitat, i que com tot descendent oscil·la entre la voluntat de perpetuar i la de rebel·lar-se contra l'herència dels seus progenitors. En el dia a dia de la pràctica musical s'havia anat donant un fenomen que resultava difícil d'obviar: no totes les maneres eren igualment apreciats. Alguns eren majoritàriament utilitzats, i altres havien caigut en l'oblit o la indiferència. Entre els més populars, sens dubte, es trobaven el Mode Jònic i el seu relatiu menor, la Manera Eòlic. Havien acabat convertint-se en les autèntiques estrelles de sistema modal. El nou sistema musical de la tonalitat no feia més que reconèixer la seva indiscutible protagonisme. I ho feia d'una manera dràstica: convertint tots els altres maneres en replicants de les maneres jònica i eòlica.

Es podria dir que la tonalitat és una neomodalidad on només els modes jònica i l'eòlica han mantingut la seva personalitat intervàlica, transformant tots els altres maneres en mers replicants d'aquells. El sistema modal de set maneres diferents, amb personalitats intervàliques pròpies i diverses (modes jònica, dòrica, frígia, lídia, mixolídia, eòlica i locria) es va transformar així en el sistema tonal de 24 tonalitats (bifurcacions majors i menors de les 12 notes de la vuitena) que no eren sinó rèpliques de l'esquelet intervàlic del mode jònica i el seu relatiu menor eòlica. El mode jònica es va dir tonalitat de Do (major i menor), el mode dòrica passar a ser la tonalitat de Re (replicant dòrica major i menor de la moswa jònica i eòlica), el mode frígia es va convertir en la tonalitat de Mi (replicant frígia), el mode lídia esdevingué tonalitat de Fa (replicant lídia), el mode Mixolídia es convertí en tonalitat de Sol (replicant mixolídia), el mode Eòlica passa a dir-se tonalitat de La i el mode Locria esdevingué el replicant locria dels modes major/menor jònica i eòlica en forma de tonalitat de Si.

Però la tonalitat no només és la filla replicant de la modalitat, també és la filla natural de diable. Què és el que feia tan atractiu, tan irresistiblement seductor, al Mode Jònic i el seu relatiu menor, el Mode Eòlic? L'alternança de maneres majors i menors resultava tan significativa que va conservar la seva rellevància en el nou sistema tonal. De fet, el que en el llenguatge tonal es diu manera és precisament aquesta bifurcació: la manera major i el mode menor. I el nus d'aquesta dualitat modal està en la tercera nota de l'escala: si està situada a una distància intervàlica de quatre semitons (major) respecte de la tònica o a una distància de tres semitons (menor)

Però la veritable clau de la fascinació pel Mode Jònic, el més popular i apreciat dels antics modes medievals i indiscutible centre escajar del nou sistema tonal (en forma de Do Major), havia de residir a la peculiar configuració del seu esquelet d'interval·ls:

Do (T) Re (T) Mi (st) Fa(T) Sol(T) La(T) Si(st) Do

O sea, la fórmula intervàlica

T T st T T T st

que servia de columna vertebral per transformar les dotze tonalitats majors possibles de el nou sistema tonal en replicants de l'escala major natural. Per aconseguir les dotze tonalitats menors, el model d'interval·ls que es replicava era el de l'antic mode eòlic, de l'escala menor natural

T - st - T - T - st - T - T

Amb el temps i la pràctica, una insatisfacció es va fer patent respecte d'aquest esquema intervàlic menor. No complia de l'sobretot les expectatives harmòniques de la nova estètica del gust tonal sonor. Fins al punt que es va considerar necessari elaborar un nou esquelet d'interval·ls menor (que no era més que el de l'escala menor natural però amb una lleugera modificació): l'escala menor harmònica

T - st - T - T - st - T + st - st

La modificació va consistir en augmentar en un semitò el setè grau de l'escala per aconseguir un interval de Sèptima Major respecte de la tònica (onze semitons). Aquesta lleu reordenació de l'esquelet d'interval·ls menor resol·lia el problema harmònic, però generava un nou problema melòdic. La línia melòdica formada per una tercera augmentada seguida d'una tercera menor generava una sonoritat exòtica que recordava a les escales orientals i àrabs. Per solucionar-ho, es va crear un nou esquema d'interval·ls (l'escala menor melòdica) que a l'alteració de l'setè grau

afegia la modificació del sisè grau en un semitò superior

T - st - T - T - T - T - st

El resultat va ser la creació d'un esquelet d'interval "menor" (l'escala menor melòdica) que en realitat era un esquelet d'interval mixt format per un primer tetracord propi de les escales menors (tercera menor) i un segon tetracord més propi de les escales majors (sexta i setima majors). Més que una escala menor, la melòdica resultava una escala híbrida, andrògina, hermafrodita, al mateix temps menor i major. Una "monstruositat" que no era sinó el resultat de la necessitat d'obtenir un interval de setima major per harmonitzar l'escala menor amb la nova estètica musical de la tonalitat. Si el sistema tonal posseïa un encant secret, pràcticament irresistible, la clau devia residir en aquest setè grau major propi de l'antic Mode Jònic.

¿Quin nou sentit de l'harmonia musical expressava l'estètica tonal? En què es diferenciava de l'antic gust harmònic propi dels sistemes modals? L'eix sobre el qual pivota l'harmonia tonal és l'acord. Un mínim de tres veus o notes diferents sonant al mateix temps. Una polifonia de veus que formen un conjunt harmònic. Un conjunt harmònic, però, que era una mica diferent a l'general per la contrapuntística modal. La polifonia tonal posseïa el seu propi sentit de l'harmonia, que per deformació endogàmica passaria a considerar-la harmonia per excel·lència, com si la polifonia modal no tingués el seu propi sentit de l'harmonia, que encara que diferent resultava igual de vàlid que el general pel nou sistema tonal. L'acordística és al sistema tonal el que el contrapunt és al sistema modal: un mètode per harmonitzar diferents veus o freqüències sonores. Perquè tant en un cas com en l'altre el que s'aconsegueix és elaborar un conjunt d'ones sonores compostes (un contrapunt, un acord) a partir de notes o ones sonores musicals més simples (que al seu torn ja són un conjunt harmònic d'ones encara més simples o sinusoidals). Si una nota musical és una harmonia formada per diferents veus o freqüències anomenades ones sinusoidals, una triada o un contrapunt serien

una harmonia formada per diferents veus o freqüències anomenades notes musicals.

La forma bàsica d'un acord es diu tríada, i és un conjunt harmònic de tres veus o notes diferents entrellaçades en intervals de tercera (la primera o fonamental, la tercera i la quinta nota). La manera més elemental d'elaborar el paisatge harmònic d'una tonalitat (el seu terreny de joc harmònic) serà configurar les diverses tríades possibles a partir de cadascuna de les seves notes diatòniques. En el cas de l'escala major natural serien: do-mi-sol, re-fa-la, mi-sol-si, fa-la-do, sol-si-re, la-do-mi i si-re-fa. Les quals correspondrien a la tríada de tònica (grau I de l'escala), tríada de supertònica (grau II), tríada de mitjançant (grau III), tríada de subdominant (grau IV), tríada de dominant (grau V), tríada de superdominante (grau VI) i tríada de sensible (grau VII). Harmonitzar tonalment l'escala bàsicament consisteix a elaborar un teixit harmònic entrellaçant intervals de tercera. Amb la possibilitat de trencar la monotonia harmònica d'aquesta mecànica trinitària, tot introduint ocasionalment acords tríada una mica especials: acords suspesos (que permeten varietats de tríades amb segona o quarta i quinta) i acords invertits (que introdueixen harmonies amb intervals de tercera i sexta i de quarta i sexta).

El misteri d'aquesta santíssima trinitat harmònica (tres veus diferents però un sol acord veritable) és la fórmula màgica de l'harmonia tonal. A la qual cosa caldria afegir una quarta veu superior, que s'encarregaria d'elaborar la melodia principal, amb respecte de la qual l'acord tríada funcionaria com a acompanyament harmònic, o paisatge de fons harmònic sobre el qual es mouria la melodia, generalment en un registre més agut. I és precisament aquesta tendència de l'harmonia construïda a força d'acords de privilegiar la textura musical de la melodia acompanyada, el que diferenciaria el sistema tonal de la polifonia contrapuntística. La textura contrapuntística de quatre veus d'igual rellevància que es vigilaven mútuament, ha donat pas a una textura en on les tres veus inferiors s'encadenen més fortament entre elles, en forma d'acords preestablerts (que en les seves configuracions més bàsiques, acords tríada i tetrada en estat fonamental, no superen l'extensió intervàlica d'una vuitena), i passen a

convertir-se en

l'acompanyament harmònic d'una quarta veu, generalment més aguda, que pot moure amb molta més llibertat pel pentagrama a l'hora de traçar la seva línia melòdica. Per aquest motiu se sol parlar, en el sistema tonal, d'harmonitzar una melodia. La llibertat no vigilada que aconsegueix obtenir una de les veus en el sistema tonal, es realitza a costa d'encadenar les altres tres veus en blocs d'acords que se li subordinen. La textura harmònica de quatre veus en llibertat vigilada (en el sistema modal de la polifonia contrapuntística),

La tonalitat difereix de la modalitat contrapuntística no només en la seva textura harmònica de veus (quatre veus en llibertat vigilada vs melodia d'acords), sinó també en la seva sintaxi. La sintaxi de l'harmonia tonal està basada en una peculiar progressió i cadència dels acords. La fórmula màgica de la progressió dels acords de l'harmonia tonal no pot ser més senzilla: tònica - dominant - tònica (I - V - I) Però ha resultat ser la pedra mestra sobre la qual s'ha construït tot l'immens edifici de la tonalitat musical. Acord de tònica, d'acord de dominant i acord de tònica, una senzilla progressió harmònica que ha permès elaborar complexes i fascinants obres musicals. Quin és el seu secret?

Una escala no deixa de ser una melodia: un recorregut per les notes d'una tonalitat. Però el seu itinerari és especial i rellevant: una ordenació progressiva de les notes musicals començant per la més greu fins arribar a la més aguda. I si li afegim una altra vegada la primera, situada a l'doble de distància, obtenim l'interval d'octava, el patró clau de sistema tonal: set notes diferents, 12 intervals de semitò, començant i acabant amb la nota que porta el mateix nom: do-re-mi-fa-sol-la si-do. El fet que l'última nota d'una octava sigui a el mateix temps de la primera nota de la següent, confereix a el patró de l'octava una naturalesa de bucle. La tonalitat organitza l'espectre sonor audible en una cadena en bucle d'octaves. Però una octava no és només una escala espiral en forma de bucle, sinó que també és, d'alguna manera, l'expressió de l'ADN sonor de la seva tònica (la seva nota més greu) Representa l'ordre intervàlic del seu peculiar món interior d'harmònics. I en aquest món interior de les ones sinusoidals d'una nota musical, es donen algunes relacions especialment rellevants. L'ona sinusoidal més semblant (exceptuant l'uníson i l'octava) a la

fonamental (la més greu i que dóna nom a la nota) estarà situada a una

distància de $2/3$, que quan es desplegui en l'esquelet d'interval de la seva octava ocuparà el cinquè grau de l'escala. I després se situarà, en tant a consonància, la quarta. Per això es consideren els graus quint i quart d'una escala com graus tonals, és a dir notes que reforcen la sonoritat de centre tonal de la tònica, perquè són els més consonants després de l'uníson i l'octava. Mentre que als altres graus de l'escala, per aportar certs matisos sonors diferents i enriquir la tonalitat, se'ls considera graus modals. L'especial relació que s'estableix entre la tònica d'una escala i la seva quinta, prové de la particular harmonia interior de les seves ones sinusoïdals.

Si per una banda, el quint grau (sol a l'escala de Do major) manté estrets llaços d'amistat pel que fa a la tònica (do), sent gairebé com germans, d'altra banda es revela com el seu gran enemic: és el centre de l'àrea de dominant, regió antagonista l'àrea de tònica. Des del punt de vista harmònic, una escala tonal és un espai sonor que comprèn tres grans regions o àrees, que mantenen relacions complicades entre elles: l'àrea de tònica (formada pels graus I, III, VI: do, mi, la), l'àrea de dominant (formada pels graus V, VII: sol, si) i l'àrea de subdominant (formada pels graus II, IV: re, fa). Les relacions que mantenen el primer i el quint grau dins el sistema tonal no podrien qualificar-se més que com ambivalents, d'amor i odi. L'atracció consonant que senten com intervals bessons, no és inferior a la repulsió harmònica que experimenten com acords antagonistes.

Perquè si hi ha un conflicte tonal significatiu, una guerra d'acords, sens dubte és la que es dóna entre l'àrea de tònica i la de dominant. Les seves personalitats harmòniques no podrien ser més dispars: tot allò que expressa relaxació en l'acord de tònica, expressa tensió en l'acord de dominant. I resulta paradoxal, perquè el quint grau forma part de l'acord de tònica (1-3-5), però quan construeix el seu propi acord i passa a ser la nota fonamental és quan revela la seva cara oculta. Especialment en l'acord tetrada o de sèptima: 1-3-5-7, que en l'escala major natural seria sol-si-re-fa. És llavors quan s'obre la caixa de Pandora: el acord Sèptima de Dominant (V7) és el gran antagonista de l'acord

de Tònica. I en el fons, aquest conflicte no sorgeix del propi quint grau, que

no deixa de tenir una sonoritat molt propera al primer grau.

Se sol considerar que l'element clau de l'octava tonal és la tònica (grau I), definint-la com un centre gravitatori al voltant de el qual giren totes les altres notes, a la manera com els planetes giren al voltant del sol degut a la força d'atracció gravitatòria. La monarquia tonal s'hauria constituït a la major glòria de l'indistutible regnat de la tònica. Després de tot, l'esquelet intervàlic d'una octava no deixa de ser el reflex del seu món interior d'harmonics.

Però mentre en el sistema modal coexistien set personalitats diferents, el sistema tonal s'ha erigit al voltant d'una sola d'elles: la personalitat intervàlica del mode jònic. Personalitat que totes les altres tonalitats van acabar adoptant (totalment les majors, parcialment les menors), transformant-se en replicants jònics. És aquesta personalitat jònica una de les claus de la tonalitat, fidel reflex del món interior de la seva nota més greu o tònica (do). Però tan important com la tònica, va resultar ser la quinta, amb la qual mantenia una complicada relació d'amor i odi, d'atracció i repulsió. D'alguna manera, l'octava tonal presenta en realitat dos centres gravitatoris, la tònica i la dominant, del conflicte dels quals sorgeixen bona part de les seves manifestacions musicals. I tot i així, si haguéssim de quedar-nos amb un tret definidor de la personalitat intervàlica de l'escala major natural (l'antic mode jònic) no seria, encara que soni a sacrilegi, la seva tònica. Ni tan sols la seva quinta. Allò que li dona al mode jònic un toc absolutament personal i únic és la seva sèptima major, que en combinació amb la seva quarta justa és capaç de generar un interval tritonal de quinta disminuïda.

Dels antics modes medievals, sols dos posseïen una sèptima major, el jònic i el lídi, però només el primer era capaç de generar el tritó de quinta disminuïda, perquè el mode lídi no posseïa una quarta justa sinó augmentada. Aquí residia precisament el gran encant de la personalitat intervàlica del mode jònic: el seu caràcter bipolar. La seva tercera major li conferia una naturalesa alegre, equilibrada i solemne; la seva sèptima major revelava un nucli fosc i sinistre en la seva personalitat. Era el Dr. Jekyll i Mr. Hyde dels modes medievals. Ahora àngel i dimoni, música celestial i dissonància infernal. I és

sobre aquest conflictiu món interior de la personalitat jònica sobre el qual es va construir el nou sistema tonal.

El que va començar com un anhel de compondre una música de les esferes a través dels antics modes medievals del cant monofònic, marcats per la nostàlgia dels paradisos perduts, va acabar transformant-se en la necessitat d'elaborar una música de les passions i els conflictes interns a través del nou llenguatge jònic de les tonalitats. I això va ser possible gràcies a la rehabilitació de l'interval més demonitzat i estigmatitzat de l'antic sistema modal: el trítón. Si la tonalitat és la filla natural del dimoni, és precisament perquè se sustenta sobre la sèptima major del mode jònic, la seva nota més "sensible" i capaç de generar l'harmonia més dissonant, amb trítón inclòs.

Els intervals de quinta i quarta justa i els de tercera major i menor són els més consonants, mentre que els de setena, segona i els disminuïts i augmentats són els intervals més dissonants. Des del punt de vista harmònic, la tríada locria, amb les seves dues terceres menors (1-b3-b5), és l'acord més dissonant: una tríada disminuïda, que forma un interval trító entre la seva tònica i la seva quinta disminuïda. Les especials característiques dissonants de la VII grau de l'escala jònica (anomenat "sensible"), una sèptima major situada a onze semitons de la tònica (és a dir, a un semitò de la vuitena), i que és al seu torn la tònica del Mode Locri (si), es va revelar com especialment significatiu i rellevant dins de el nou sistema tonal. Si en l'antic sistema de modes, els intervals de trítón (quinta disminuïda o quarta augmentada) i de sèptima major (sensible) foren poc utilitzats, inclús demonitzats i estigmatitzats per la seua naturalesa especialment dissonant (la primera nota alterada o cromàtica usada fou precisament el Sib per evitar el trítón), en el nou sistema de tons van passar a tenir un protagonisme indiscutible. Tant que es podria dir que es van convertir en el tret distintiu de la nova estètica tonal.

I així arribem al que es podria considerar el nucli fonamental de la discrepància que separa el vell gust modal del nou gust tonal: el lloc que ocupa la sonoritat dissonant. La major o menor rellevància que se li atorga a l'conflicte i les tensions sonores. El que no passava de ser, dins d'una concepció modal de l'existència sonora, un simple error musical a evitar, basat en un evident mal gust estètic, es va transformar en una font de conflictes i paradoxes musicals a

explorar per a la nova sensibilitat tonal. Va ser aquesta apreciació subjectiva sobre

la significació musical que se li atorgava a la geometria tensora que una determinada escala d'interval·ls era capaç de generar, el que va convertir al Mode Jònic en el mode tonal per excel·lència, i al VII grau de la seva escala (i la seva capacitat per generar harmonies dissonants i tensions interiors), en el gran tensor tonal que, paradoxalment, accentuava i potenciava el plaer distensor de la tònica.

El regnat de centre consonant de la tònica en el sistema tonal deu gran part del seu poder a la seva pròpia ombra: el centre tensor de la dominant. Serà aquesta profunda contradicció interior la nota característica de el nou joc de tons elevat a paradigma musical.

(Petit entreacte.

En la teoria musical hi ha certs malentesos que vénen repetint-se de boca en boca probablement des de fa generacions i que caldria aclarir, perquè no tenen massa sentit.

El primer és que no hi ha res semblant a notes de repòs o notes desequilibrades.

Totes les notes existents al nostre paradigma musical són precisament ones sonores triades pel seu ordre interior d'armònics, autonomia i estabilitat. No és cert, per exemple, que la nota Si, en estar situada a mig semitò de la nota Do, sigui una nota inestable que vulgui anar a Do. La nota Si és una ona sonora tan estable i equilibrada com qualsevol altra de l'octava. La nota Si no vol anar cap a cap banda, com tampoc la nota Fa vol anar a Mi o viceversa. Tant hi fa que estiguin situades a un interval de semitò, perquè això és irrellevant per determinar la seva estabilitat sonora, des del punt de vista físic-acústic.

Però tal vegada el major malentès és considerar que qualsevol acord construït sobre el quint grau d'una tonalitat major exerceix una funció de dominant. El malentès sorgeix del fet d'anomenar dominant al quint grau, podem creure falsament que tot allò en què estigui involucrat aquest cinquè grau exerceix una funció harmònica de dominant. I això no és així.

Per exemple, una tríada diatònica construïda sobre el quint grau d'una tonalitat

major és una tríada major. I un tríada major sempre és un interval consonant (estigui construït sobre el grau que sigui, perquè això resulta irrellevant) i per tant difícilment podrà exercir cap funció de dominant, que per definició és una forma de tensió harmònica. Una tríada sobre el quint grau és tan consonant i genera tan poca tensió com una tríada sobre el primer grau.

Passar d'una a una altra és com passar d'una tríada major a una altra tríada major: no resol cap tensió perquè no hi havia cap tensió generada prèviament. Una cosa és que el moviment general pel pas d'una tríada sobre el quint grau a una tríada sobre el primer grau resulti un moviment sonorament interessant i que es repeteixi una i una altra. Una altra molt diferent que s'intenti justificar i explicar erròniament com la resolució d'una tensió que mai ha existit, perquè va d'una tríada major a una altra. L'única tríada amb una funció realment de dominant és una tríada disminuïda o augmentada. A les escales majors, la tríada que es genera sobre el setè grau (no el quint) de la tonalitat (si-re-fa) perquè inclou el tritono de cinquena disminuïda. El quint grau sí que passa a exercir la funció de dominant quan sobre ell es construeix un concorde diatònic (en la tonalitat major) de Sèptima, perquè aquest acord sí que genera tensió, a través del triton que inclou la Sèptima de Dominant.

I en darrer lloc, però no menys rellevant, assenyalar (i això segurament resultarà una mica polèmic, si no entra de ple en la blasfèmia musical), que l'harmonia tonal està sobrevalorada. No sols pretén ser l'única i autèntica forma d'harmonia, ocupant el tron absolut de l'eix vertical de les sonoritats i relegant a l'harmonia modal un mer melodisme que discorre sobre l'eix horitzontal del temps, sinó que ni tan sols considera com una forma harmonia a la polifonia modal ni al contrapunt. I probablement sigui tot al contrari: si hi ha una edat d'or de l'harmonia musical, un període on la reina indiscutible del discurs musical va ser l'harmonia, sens dubte va ser el de la polifonia renaixentista. El final del regnat de l'harmonia com a monarca absolutista del discurs musical va començar precisament amb la transformació musical del sistema modal en tonal. Va significar el principi d'un nou paradigma musical que acabaria relegant el paper de l'harmonia a un paisatge sonor de fons sobre el qual destacava en primer pla una de les veus de l'antic contrapunt equidistant, convertida a la reina de la nova textura sonora que primària a el sistema tonal: la melodia harmonitzada.

Però això contrasta amb l'extenuant proliferació de tractats d'harmonia i l'escassa atenció teòrica que se li ha prestat a la melodia, l'autèntica estrella del nou sistema tonal. És la caiguda de l'harmonia i l'auge del que podríem anomenar meloritmia (una veu que rítmicament destaca pel seu dinamisme especial sobre un fons de veus harmòniques) el que caracteritzarà el nou sistema tonal. Gairebé ningú no és capaç de reconèixer una peça musical coneguda escoltant només la seva harmonia, en canvi gairebé tots ho faran escoltant el seu patró melorítmic. És això el que li confereix la singularitat i no els patrons harmònics. Per això qualsevol peça de polifonia o contrapunt modal resulta intararejable. No té una línia melòdica clara i singularitzable. Contradient tot el que se sol dir, en realitat són pura harmonia)

El joc de tons es revela així com el gran joc musical de les tensions i les distensions sonores. Perquè la singularitat del llenguatge tonal resideix precisament en que atorga idèntic protagonisme a la matriu generadora de dissonàncies sonores i a la matriu generadora de consonàncies. A diferència del que passava en l'antic sistema modal, que privilegiava les sonoritats consonants (ja que, encara que admetés un cert grau de dissonàncies, les resolvia ràpidament), o el que passarà en els posteriors sistemes posttonals, on el protagonisme de les dissonàncies s'imposarà al de les consonàncies. I això s'expressa, a nivell harmònic, en el fet que el motor principal de la creativitat tonal sigui l'etern conflicte entre l'àrea de dominant i el de tònica. Perquè, si bé es podria entendre que la progressió estel·lar dins d'aquest sistema harmònic (la cadència final perfecta **IVI**) no és sinó la representació de l'èxit de la consonància tònica frente a la dissonància dominant en forma de final feliç harmònic (la tensió generada per l'acord de setena de dominant resol en el repòs final que proporciona l'acord de tònica amb què es tanca l'obra), resulta innegable que aquest final feliç només s'aconsegueix després de provocar tensions interiors en la massa sonora, i que no es podria haver arribat a ell sense la col·laboració de el gran tensor tritonal (el "diabòlic" tetracord Locri de quinta disminuïda), ja que precisament aquest conflicte entre antagonistes irreconciliables, que al seu torn es necessiten i complementen, és

el principal leimotiv harmònic de tot l'itinerari del relatiu tonal.

La humanitat estima els finals feliços. Va inventar les religions per transformar la mort en el final feliç d'una existència paradisiaca aconseguida només després d'haver superat no poques dissonàncies terrenals. Un final feliç fruit de fortes tensions prèvies es pot observar en l'alegria que expressa un científic a l'trobar la solució matemàtica d'una hipòtesi física, el creador que finalment és capaç d'expressar artísticament un profund conflicte interior, el lector o espectador que a la fi Comprendre el desenllaç d'una complexa intriga o assisteix a el final feliç d'una complicada història d'amor en forma de casament o reconciliació definitiva, o a el triomf de el bé sobre el mal en qualsevol història de acció o aventures, després d'innombrables conflictes i situacions extremes. O simplement quan per fi resollem uns mots encreuats o d'altres problemes, teòric o real, que ens ha generat forts mals de cap. El mecanisme subjacent en tots ells sempre és el mateix: una profunda relaxació o acord final fruit de la resolució d'un intens conflicte o dissonància previ. Precisament el mateix joc de tensions i distensions que caracteritza el sistema tonal.

Però hi ha un joc de tensions i distensions que té una rellevància molt especial per a la humanitat (en realitat, per a gairebé tota forma de vida), tant per la intensitat de les emocions i fascinacions que provoca, com pel fet que sense la seva existència nosaltres tampoc existiríem: el final feliç del desig sexual. Si anomenem desig a l'àrea de dominant generadora de fortes tensions sexuals, la seva tònica no pot ser altra que l'orgasme: la resolució final de tots els estats de lesions i excitacions previs. El trítón musical té el seu equivalent en el trítón libidinal: un interval de tensions sexuals no resoltes. El "diàbolus" fet carn a a la recerca d'un final feliç per al seu desig tonal: la cadència perfecta de l'harmonia eròtica. Perquè en el fons, la progressió harmònica fonamental d l' llenguatge tonal no deixa de calcar la progressió fisiològica de tensions i distensions de l'harmonia sexual, per desembocar en l'orgasme sonor. Un joc musical d'atraccions i dissonàncies harmòniques no exempt de caure en la temptació que amenaça tot model basat en una intensa excitació tensora: l'ejaculació precoç. Sent la progressió I-V7-I el patró argumental clau de l'harmonia tonal, també és la seva forma més sintètica i precoç. Partint d'un estat de repòs, arribar ràpidament a la màxima tensió de dominant i resoldre immediatament al final feliç tonal. Un itinerari harmònic tan fascinant com efímer. En el període clàssic de la tonalitat, regit per valors d'equilibri formal i emocions contingudes,

necessitat de resoldre ràpidament les tensions creades pels acords dissonants mitjançant resolucions consonants que les s'equilibraren, es va convertir en un leitmotiv del seu discurs harmònic. Però progressivament s'aniria postergant aquesta urgència de la resolució precoç de la tensió dissonant i les forces en un harmònic de desitjos més foscos i errants, dilatant així l'excitació sonora per provocar clímax consonants més intensos.

Múltiples i variades han estat les estratègies inventades per l'harmonia tonal per dilatar en el temps aquesta irresistible atracció entre els antagonistes complementaris per evitar caure en l'ejaculació harmònica precoç. La primera ha estat intercalar en la progressió harmònica acords de subdominant, capaçs d'iniciar un joc preliminar de semitensiones i semirelaxaciones que enriquessin el joc de les excitacions sonores i alhora posterguessin la resolució del desig tonal. Altres estratègies no menys importants han estat la inversió de l'estat fonamental dels acords; l'expansió de cadenes de progressions harmòniques; la introducció de substituïts tritonales (reemplacar un acord de sèptima de dominant per un altre situat a una distància intervàlica de tres tons descendents); els acords incomplets i els acords compostos amb novena, onzena o tretzena; i la creació de dominants secundaris tot desplaçant-se imaginativament pel cercle de quintes per poder expandir el joc de tensions i relaxacions de dominant, subdominant i tònica més enllà de l'escala principal.

Un dels recursos més característics de l'harmonia tonal és la modulació (encara que més apropiat seria anomenar-ho "tonulació"). Podríem definir el mecanisme de la modulació com una mena de llicència poètica que permet transgredir, encara que sigui de manera esporàdica i breu, els límits del monoteisme tonal (un centre consonant únic). L'elecció d'una determinada tonalitat base per a l'elaboració d'un discurs musical té els seus innegables avantatges (li proporciona un ordre interior i una coherència indiscutibles) però també òbvies limitacions: caure en la trivialitat del familiar i previsible. Per no esgotar la capacitat de sorpresa i novetat, la possibilitat de modular permet enriquir el discurs musical desplaçant-se, generalment de manera no permanent, a altres tonalitats per poder introduir notes i acords no diatònics. Però també amb la finalitat d'enriquir i dilatar el joc harmònic de les tensions i les distensions de l'escala principal. Modular vol dir introduir-se en

tonalitats alienes, creant estructures harmòniques que momentàniament trenquen la

rigidesa del monotonalisme estricte. I alhora permeten crear un joc preliminar de tensions i distensions cromàtiques més complex, per crear una geometria tensora capaç d'incrementar la intensitat del final feliç tonal. Però modular pot significar també una cosa més profunda i radical: no només canviar d'escala tonal, sinó abandonar, encara que sigui de manera momentània, el nou llenguatge dels tons per recuperar el vell llenguatge dels modes. Retornar a l'escala de Re la seva personalitat dòrica (un mode menor, però amb sexta major), a Mi la seva personalitat frígia (un mode menor -tercera, sexta i sèptima menors- però amb segona menor) a Fa la seva personalitat lídia (un mode major -tercera, sexta i sèptima majors- però amb quarta augmentada), a Sol la seva personalitat mixolídia (un mode major però amb sèptima menor), i a Si la seva personalitat locria (un mode menor però amb segona menor com el frígi, i a més amb quinta disminuïda)

En realitat, els modes antics mai van desaparèixer de el tot. El nou llenguatge tonal va continuar recorrent a ells, de manera limitada i momentània, per enriquir el seu discurs musical i per utilitzar-los com dilatadors i medidadors de les fortes tensions i distensions que era capaç de generar.

Probablement aquest complex joc de tensions i distensions harmòniques (la seva habilitat per dibuixar intenses geometries tensors), sigui el gran secret de la fascinació del llenguatge tonal. No resulta estrany que el seu origen se situï precisament en el període històric del Barroc, la cultura estètica del qual es basa en la desmesura i les emocions bipolars, i que arribi al seu màxim zenit, després d'un intermedi classicista, durant el Romanticisme i el seu gust pel pathos i l'excés emocional. L'estructura intervàlica de la Mode Jònic es va revelar com el model ideal per expressar els conflictes interiors extrems. El triton, element diabòlic per l'estètica modal, es va transformar en la clau mestra del gran tensor locri (si-re-fa), al qual se li va afegir una tercera major en el baix (sol), en realitat un grau tonal que rebaixava una mica la seva dissonància i el fonia amb l'acord de tònica (del qual també forma part: do-mi-sol) per crear el gran acord Sèptima de Dominant (V7: sol-si-re-fa), un dels eixos claus de l'harmonia del nou sistema tonal (juntament amb el seu etern antagonista complementari IMaj7: do-mi-sol-si), basat en l'antic Mode Jònic, que ara va perdre el seu nom

originari i va passar a denominar-se tonalitat major natural o simplement escala de Do Major.

Però no només d'harmonia viu la tonalitat. Per la seva tendència a elaborar textures sonores en forma de melodia acompanyada, la funció de l'harmonia dins el sistema tonal hauria d'ocupar un lloc més aviat secundari, com a mer acompanyament harmònic de veus de la veu principal, que és l'encarregada de generar tant la melodia com el ritme fonamental de l'obra. És fàcil reconèixer una peça musical escoltant només la seva melodia, o fins i tot el seu ritme, però extremadament difícil si només se sent la seva estructura harmònica. En realitat, l'harmonia funciona com a paisatge sonor de fons sobre el qual es desenvolupa tant una melodia com un ritme que sobresurten en primer pla. I no obstant això, això contrasta amb el fet evident que la immensa majoria de tractats, manuals i reflexions teòriques realitzades sobre el llenguatge tonal, precisament girin al voltant de la seva harmonia. Potser per la seva especificitat, i per la necessitat d'establir les seves diferències pel que fa a l'harmonia modal. El sistema tonal és un complex espai sonor tridimensional format per la intersecció de tres elements bàsics: la textura melòdica, la textura rítmica i la textura harmònica. Al què també es podria afegir la textura tímbrica. Si no és acompanyat per un moviment conjunt de les altres dimensions, la peculiar geometria de tensions i distensions harmòniques que és capaç de generar l'esquelet intervàlic de l'antic Mode Jònic es dilueix en el no res. El seu impacte a l'hora de modelar la massa sonora es desdibuixa. Necessita que tant la melodia com el ritme generin les seves pròpies geometries de tensions i distensions en sintonia amb la geometria harmònica, perquè tota la massa sonora que s'escolta abast a expressar el peculiar clímax sonor que caracteritza la personalitat bipolar jònica.

L'antic llenguatge modal, tan apte per elaborar una música de les esferes (capaç d'expressar la bellesa de les emocions paradisiàques), va donar pas a el nou llenguatge tonal, especialment indicat per crear una música dels remolins (capaç d'expressar el sublim de les passions extremes)

ACORD



Si hi ha un patró sonor que ha estat elevat a la categoria mítica de gir paradigmàtic que representa alhora la mort de tot un sistema musical (el sistema tonal) i la profecia de l'naixement, a partir del seu cadàver, d'un nou règim sonor (en realitat múltiples sistemes posttonals), aquest és sens dubte l'anomenat "concorde de Tristán" el primer acord (fa-si-re#-sol#) que apareix en el segon compàs (després d'una breu introducció melòdica) del drama musical Tristan und Isolde de Richard Wagner, posseiria la peculiar característica de ser alhora un final i un principi. De la seva mort i transfiguració hauria nascut la sensibilitat sonora contemporània.

La realitat de l'acord és incontestable. Es tracta d'un acord tetrada (quatre notes) de 15 semitons amb extensió de novena i els intervals, des del baix, serien de quarta augmentada, sexta augmentada i novena augmentada. El predomini d'intervals augmentats (que inclou un triton de quarta augmentada, el diabolus in musica) li confereix una sonoritat tensa i dissonant. Però el que realment ha disparat la imaginació interpretativa no ha estat la materialitat de la seva presència sinó la ficció de la seva genealogia. És un concorde atonal o es pot rastrejar com a modificació d'algun acord tonal més estàndard de el qual seria una alteració acceptable? Les històries genealògiques proposades han estat múltiples i diverses: des considerar-lo un acord alterat de sisena augmentada a la francesa, establint sol # com a suport de la nota real de l'acord (la), fins

considerar-lo un acord semidisminuït sobre el grau II de la tonalitat de La menor natural amb algunes modificacions. Una obstinació tan enginyosa com inconcloosa. No només a causa del seu caràcter inevitablement especulatiu, sinó sobretot pel fet que, en realitat, tots els camins tonals porten a Roma. Qualsevol acord, per estrany i insòlit que resulti, pot ser considerat una transformació d'algun altre acord més freqüent en la pràctica tonal.

Perquè gairebé des del principi, el sistema tonal ha comptat amb un mecanisme capaç de tornar acceptable gairebé qualsevol excepció: la modulació. La modulació és una llicència poètica que el sistema tonal s'ha donat a si mateix per poder transgredir les seves pròpies regles. La modulació permet traspasar els límits de la tonalitat triada i desplaçar-se a d'altres escales i centres tonals, així com transgredir els límits diatonaes i fer un recorregut cromàtic per totes les notes i acords possibles de la vuitena. Fins i tot, en una ostentació de plasticitat camaleònica, suspendre totes les lleis tonals en vigor i embarcar-se en un exòtic viatge modal per les escales.

Conté el sistema tonal el germen de la seva pròpia autodestrucció? Potser és aquesta la inquietant pregunta que planteja (més enllà de la seva possible genealogia tonal) l'enigma de l'Acord de Tristán. I, per extensió, tota la complexa textura sonora wagneriana.

El fet que un acord sigui dissonant no implica necessàriament que sigui atonal. És més, la dissonància és al centre de l'eix de la vida tonal. La història de la música occidental, des dels seus remots orígens en les reflexions pitagòriques i la seva posterior reconversió en el sistema de modes medievals

(basats en una estricta disciplina consonant), és la crònica de la progressiva inclusió de la dissonància com a matriu musical. Primer l'acceptació de consonàncies imperfectes (intervals de tercera i sexta) com a elements de ple dret de sistema musical. I finalment, la inclouen en el llenguatge musical oficial dels intervals diatònics dissonants: segona menor, sèptima major. De fet, si una cosa va precipitar la transformació de l'antic sistema modal en el nou sistema tonal, va ser precisament la transcendència musical que va començar a tenir la sèptima sensible del Mode Jònic, que juntament a la seva quarta justa era capaç de generar un interval disminuït amb triton. Sèptima major del Mode Jònic que al seu torn seria la tònica d'un hipotètic Mode Locri, una escala sonora impossible i tabú en el sistema modal per la seva especial dissonància.

De les múltiples personalitats intervàliques que posseïa el sistema modal, es va passar a un sistema tonal de doble personalitat major i menor (basada en els modes jònic i eòlic), que aportaven un matís diürn i solar (el mode major) i un matís nocturn, trist, misteriós i enigmàtic (el mode menor). Segons sigui el seu interval de tercera el mode és major (quatre semitons) o menor (tres semitons). Però, a més de la seva tercera menor, el mode menor natural posseïa una sexta i una sèptima menors, contrastant amb la sexta i sèptima majors del mode major natural. I això últim va començar a ser un problema. Perquè el mode menor era incapaç de generar la geometria tensora necessària per a realitzar el gest harmònic característic (V7-IMaj7) que va començar a ser la marca distintiva de la tonalitat. Per la qual cosa resultava indispensable disposar del dissonant triton de quinta disminuïda, al qual se li afegia una tercera menor en el baix per obtenir la sèptima de dominant (sol-si-re-fa) del mode major

natural. La solució va ser alterar la setèma menor per convertir-la en major, cosa que va arrossegar també a la modificació de la sexta. Així el mode menor del nou sistema tonal va acabar convertit en un mode híbrid, amb un primer tetracord d'escala menor (tercera menor) i un segon tetracord d'escala major (sexta i setèma majors de l'escala menor melòdica). Cosa que posa de manifest la importància central de la dissonància harmònica en el sistema tonal. Per això difícilment el sistema tonal podria sentir-se amenaçat per la invasió d'un so harmònic com el generat per l'Acord Tristán (fa-si-re#-sol#), que bé podria interpretar-se com un acord semidisminuït (fa-sol#-si-re#), tercera menor + tercera menor + tercera major (esquema d'interval·ls característic de l'acord de setèma menor del grau VII de l'escala major natural o del grau II de l'escala menor natural), al que se li ha fet una petita modificació (desplaçar ascendentment la tercera una octava per convertir-la en la veu superior) Un acord de tríada disminuïda + tercera major, que no és sinó el reflex especular de l'acord de setèma de dominant (tercera major + tríada disminuïda), un acord central del sistema tonal.

Resulta paradoxal que es plantegi com a paradigma sonor de l'últim alè del sistema tonal i primer sospir dels nous aires musicals que el reemplaçaran, precisament una sonoritat harmònica que no és més que una petita variant de l'alè musical que el va engendrar: el gran tensor tritonal.

Gesamtkunstwerk (l'obra d'art total) i Unendliche Melodie (la melodia infinita) són els dos leitmotiv principals de el pensament estètic de Wagner. Totalitat, infinit i eternitat són els acords bàsics d'un desig sense límits. L'estètica wagneriana s'enquadraria dins d'aquesta metafísica del desig tan

característica de la Weltanschauung romàntica. El gènere operístic reunia en si mateix a tots els altres gèneres artístics (la poesia, el relat, la música, el cant i el teatre: era allhora verbal, visual i sonor) però sense haver aconseguit encara integrar-los en una unitat real. Calia transformar un gènere que resultava més aviat un pretext sonor per al lluïment vocal en un autèntic drama musical (a imatge i semblança dels grans cerimonials públics de l'antiga tragèdia àtica), on música i cant, àries i recitatius, mites i desitjos, es fusionessin perfectament en un continuum sonor total. Tot i que molts puguin considerar-les desmesurades i fins i tot inacabables, les tragèdies sonores wagnerianes afortunadament ni són totals ni són infinites. Al costat dels prop de quinze mil·lions d'anys que dura el nostre univers, ¿que són les tot just quinze hores de tetralogia que sobreviuen els universos wagnerians més llargs abans d'entrar en apocalipsi i autodestruir-se? Encara que la melodia infinita sigui un ideal central de la ideologia musical wagneriana, la seva encarnació sonora resulta una mica contradictòria. El seu ideal metamòrfic d'un bucle sonor sense principi ni fi, més que en la seva pròpia obra sembla concretar-molt millor en textures sonores com la de l'harmonia modal de la polifonia contrapuntística, la de l'ininterromput joc de semitensiones i semirelaxacions de la música de Debussy o les interminables sèries dodecafòniques. Perquè són textures sonores que en realitat no porten enlloc en concret i que per això mateix podrien eternitzar fins a l'infinit. Tot el contrari que la geometria harmònica wagneriana, que des del primer moment té clar cap a on es dirigeix: cap al clímax sonor final. La tensió orquestral que introdueix l'Acord Tristany, després de quatre hores de múltiples modulacions i constants canvis de tonalitat, on el desig insatisfet dels amants es reflecteix en una laberíntica harmonia de cadències trencades, progressions inconcluses d'acords, promeses líriques incomplertes i expectatives harmòniques defraudades, acaba resolent

finalment en un gran èxtasi sonor distensor amb funció de cadència perfecta: el Liebestod. Sense la intensa i dilatada geometria tensora que inaugura el lament harmònic de l'Acord Tristany, seria impossible arribar al clímax musical del definitiu cant de cigne d'Isolda. Perquè les sopranos wagnerianes moren com els cignes: cantant. O millor, canten com els cignes: morint. Definitivament, el Tristan und Isolde no només és un drama musical sobre el desig amorós, sinó també sobre el desig tonal.

Quina quantitat de dispersions cromàtiques, d'heretgies modals, de tensions harmòniques en la seva textura és capaç de suportar la geometria tonal abans de trencar-se definitivament i donar pas a noves geometria musicals? Tant les variacions cromàtiques com els intercanvis modals o les fuites tonals (el famós cercle de quintes no deixa de ser una mena de forat de cuc per on poder escapar de la força de gravetat de centre tonal únic i fugir a altres escales) són recursos compositius totalment acceptats dins de el sistema tonal. Però, ¿no els porta Wagner, si megalomania i desmesura harmònica, a un límit extrem, a un punt de no retorn a partir de el qual comencen a esquarterar tot l'edifici musical de la tonalitat? Perduts en un laberíntic oceà sonor de cromatismes errants i naufragis tonals, ¿No hem sobrepassat ja els límits del diatonisme i el centre tonal com a eixos vertebradors de l' llenguatge musical? En realitat, el diatonisme estricte i el centre tonal únic mai han estat principis innegociables o dogmes de fe per al sistema tonal. Sempre ha reivindicat la llibertat artística i la llicència poètica de poder transgredir els seus propis límits sense autodestruir. Ni el cromatisme, ni la modulació, ni els intercanvis de parelles tonals han estat actes tabú per al desig tonal. Sempre que no es convertissin en manaments d'una nova taula sagrada de la llei musical. Perquè el nucli dur de la seva personalitat sonora no era el regnat absolutista de la tònica, com se sol creure,

sinó el diàleg obert amb la seva pròpia ombra. el diatonisme estricte i el centre tonal únic mai han estat principis innegociables o dogmes de fe per al sistema tonal. Sempre ha reivindicat la llibertat artística i la llicència poètica de poder transgredir els seus propis límits sense autodestruir. Ni el cromatisme, ni la modulació, ni els intercanvis de parelles tonals han estat actes tabú per al desig tonal. Sempre que no es convertissin en manaments d'una nova taula sagrada de la llei musical. Perquè el nucli dur de la seva personalitat sonora no era el regnat absolutista de la tònica, com se sol creure, sinó el diàleg obert amb la seva pròpia ombra. el diatonisme estricte i el centre tonal únic mai han estat principis innegociables o dogmes de fe per al sistema tonal. Sempre ha reivindicat la llibertat artística i la llicència poètica de poder transgredir els seus propis límits sense autodestruir. Ni el cromatisme, ni la modulació, ni els intercanvis de parelles tonals han estat actes tabú per al desig tonal. Sempre que no es convertissin en manaments d'una nova taula sagrada de la llei musical. Perquè el nucli dur de la seva personalitat sonora no era el regnat absolutista de la tònica, com se sol creure, sinó el diàleg obert amb la seva pròpia ombra. Sempre ha reivindicat la llibertat artística i la llicència poètica de poder transgredir els seus propis límits sense autodestruir.

Era precisament la particular geometria sonora resultat d'un diàleg musical entre la consonància tònica i la dissonància dominant, en un joc de tensions i

distensions entre iguals, entre els contraris complementaris del yin i el yang de les vibracions sonores, entre la consonància dels harmònics i la seva ombra dissonant, el que caracteritzava realment el sistema tonal. La peculiaritat de l'harmonia wagneriana és portar aquest joc de les consonàncies i les dissonàncies a un límit extrem mai abans aconseguit. Tibar i dilatar a l'màxim la resolució de les tensions generades (a través d'un inacabable joc de modulacions que dispersin el centre tonal, harmonies errants i semicadència ambigües i escassament conclusives), perquè aquest assoleixi proporcions còsmiques. No és estrany que s'hagi comparat l'harmonia wagneriana amb l'eròtica de l'orgasme sexual. Perquè bàsicament el mecanisme fisiològic és el mateix: dilatar fins al límit l'excitació tensora de el desig fins a arribar a un clímax final sublim. I això ho aconsegueix Wagner a través d'un joc incessant de cromatismes i d'intercanvis modals capaç de crear una geometria sonora que dilati i defraudi la gran temptació de tot sistema basat en generar fortes excitacions: l'ejaculació precoç (la urgència de resoldre ràpidament les fortes tensions generades). És l'art de demorar-se en l'espera, de coure a foc lent en les seves pròpies tensions interiors. Així, encara que els leïtmotiv de l'ideal estètic wagnerià puguin ser l'anhel de totalitat, eternitat i infinit de el desig metafísic, la realitat física de la seva música els desmenteix i contradiu, convertint-se en una celebració de l'efímer, del que té principi i final. Perquè en el temps absolut de l'eternitat, la totalitat i l'infinit, ja no queda més que el silenci. O la repetició trivial del que paradístic: una felicitat sense llums ni ombres, una consonància perfecta amb un mateix, sense tensions interiors o desitjos impossibles. Pot ser que la ataràxia schopenhaueriana de l'etern retorn sigui la guia teòrica de la seva metafísica musical, però la seva pràctica harmònica s'assembla molt més a la fluïdesa

heraclitiana del que és únic i irrepetible. O la repetició trivial del que paradisiàc: una felicitat sense llums ni ombres, una consonància perfecta amb un mateix, sense tensions interiors o desitjos impossibles. Pot ser que l'ataràxia schopenhaueriana de l'etern retorn sigui la guia teòrica de la seva metafísica musical, però la seva pràctica harmònica s'assembla molt més a la fluïdesa heraclitiana del que és únic i irrepetible.

Tot va començar quan, passejant tranquil·lament per la partitura del preludi del Tristan und Isolde, algú va descobrir accidentalment el cadàver desfigurat d'un acord. Els detectius de la unitat especial contra els crims d'odi tonal sabien perfectament el nom del responsable (ja que havia estat reincident), però no el de la víctima. El primer era intentar identificar-la a través de l'anàlisi harmònica de l'adn de l'acord sinistral. Els resultats no van ser del tot conclusius, alguns marcadors genètics eren una mica confusos, però va acotar força el nombre de possibles candidats. Els principals van resultar ser uns quants. El primer era l'acord de setena disminuïda d'A, al qual havien desfigurat cruelment la cinquena. Pertanyia a una cèlebre família de la cosa nostra harmònica, coneguda com el clan dels Dominants. La segona hipòtesi amb què treballaven els detectius tonals era que es podia tractar d'un acord d'un clan relacionat per llacos familiars amb l'anterior: el clan dels Dominants Secundaris. Es tractaria d'un acord amb funció subdominant: la dominant de la dominant d'Am, al qual havien desfigurat tant la cinquena com la setena. La tercera hipòtesi viable és que es tractava d'un acord del no menys conegut clan de les Sises Augmentades, a què se li havia solmès a una sèrie de tortures tan espantoses que m'abstinc de concretar per no ferir la sensibilitat dels lectors amants de la tonalitat. Com que no es va arribar a una conclusió unànime en la investigació, el cas va quedar arxivat en espera que noves pistes conduïssin a descobrir la veritable identitat harmònica de la víctima. Anys després, el cas seria

reprès per una nova unitat dedicada a revisar antics casos sense resoldre.

Aquests detectius criminalistes, acabats de sortir de la nova acadèmia musical de les ciències de la conducta atonal, van arribar a conclusions sorprenents. No, no es tractava del cadàver desfigurat d'un acord tonal (i per tant no estava relacionat amb cap de les antigues famílies de la cosa nostra harmònica), sinó del cadàver sense desfigurar d'un acord que ja no pertanyia al món sonor de la vella monarquia diatònica i que, d'alguna manera, havia intuït la seva caiguda semitons. Si el seu aspecte resultava una mica estrany, misteriós, sospitós i harmònicament disfuncional no era perquè era el cadàver desfigurat d'un acord tonal, sinó perquè era el cadàver premonitori d'un nou acord visionari.

Per què fa a l'acusat, realment era Wagner un assassí serial de tons? Havia intentat destruir conscientment la vella monarquia tonal? O simplement s'havia limitat a prescindir del seu culte aristocràtic al centre tonal i l'organització diatònica de la vuitena? Perquè la pregunta més inquietant que planteja el Tristan und Isolde és si és possible una tonalitat sense centre tonal, una tonalitat cromàtica. Un cop demolida l'organització diatònica de la vuitena, queda alguna cosa més que uns quants enderrocs tonals que ja no serveixen per a res? Va lligat el destí del sistema tonal al del centre diatònic? Potser aquest és un dels escassos punts en què teòrics tonals i atonals coincideixen en les conclusions: sense centre diatònic, no hi ha paradís tonal. En realitat, tots dos són una mica cortesans: s'imaginen el regne diatònic com una mena de monarquia absoluta, on la tònica governa amb mà de ferro sense que ningú s'atreveixi a qüestionar el seu poder omnipotent. La diferència és que mentre a uns els agrada (tot ha de començar i acabar en la tònica, el sobirà diatònic ungít per la gràcia del Déu tonal de la Música) els altres han arribat a avorrir-lo tant que conspiren en secret per poder un dia enderrocar-lo, no per organitzar la vuitena segons un règim musical més igualitari i dialogant, sinó

per posar en joc tons, al seu propi candidat: el gran Emperador Dominant. Un sobirà tant o més absolutista que el seu predecessor, capaç d'enviar a la pareda musical, tancar en un camp de reeducació harmònica o expulsar del regne de la vuitena semitonal, tot aquell que s'atreveixi a recordar amb nostàlgia el vell monarca i tota la cort d'aduladors consonants.

Però representa fidelment el model de la monarquia absoluta la forma d'organització social del diatonisme tonal? És la tònica, el grau I de qualsevol tonalitat, aquest rei solar que governa amb majestat gairebé divina la vida i les interaccions socials de tots els seus súbdits, a la manera que ho faria el mateix Lluís XIV? No pot ser casualitat que a tots dos sobirans se'ls hagi solit comparar amb el nostre sistema planetari, on tots dos ocuparien el lloc de l'astre solar. La tònica, amb el seu gran poder d'atracció en estar situada al centre tonal, faria girar al voltant tots els altres graus del sistema diatònic, de la mateixa manera que el sol fa orbitar els planetes al seu voltant. El centre tonal del sistema diatònic seria un centre de gravetat musical que teixiria l'espai-temps harmònic de la vuitena tonal. De manera que si li treus el seu centre de gravetat diatònic, la vuitena es transforma en qualsevol cosa menys en una vuitena tonal. Parlar d'una vuitena tonal cromàtica seria tan absurd i bizantí com parlar del sexe dels àngels.

No hi ha dubte que és el gran poder gravitatori del sol, a causa de la seva gran massa, cosa que ha fet possible l'existència del sistema diatònic planetari a la vuitena de la nostra galàxia. El dia que l'estrella col·lapsi i desaparegui el seu camp gravitatori, cosa que inevitablement passarà, el nostre sistema solar serà reduït a cendres còsmiques. Però si una cosa caracteritza el nostre sistema solar i el distingeix de molts altres sistemes estel·lars existents (la seva nota característica) és ser un sistema solar intel·ligent. Un dia va despertar un llarg somni inconscient i va prendre consciència de si mateix. Va ser un

llarg procés d'evolució de la matèria, que cada cop es va fer més complexa fins acabar transformant-se en matèria orgànica, cèl·lula viva i cervell intel·ligent. I això va passar no al seu centre tonal de gravetat, sinó en un cert pedrusco aparentment insignificant que orbitava al seu voltant i que ningú no hauria sospitat que albergava al seu interior tal poder de creativitat de la matèria. A la lònica solar aquests delicats processos de creativitat material resulten del tot impossibles: les condicions extremes en què viu aniquilen tota forma complexa d'existència. El seu poder gravitatori és descomunal, com la d'un sobirà imperial, però es passa la vida fent coses força simples: teixir heli amb àtoms d'hidrogen (les formes de matèria més simple). És cert que sense aquesta matèria primera elaborada per les estrelles, res complex no hauria arribat a existir. Els materials bàsics amb què estem fets provenen de l'activitat termonuclear de les estrelles. Literalment som fills de les estrelles: hem nascut del cadàver d'estrelles mortes. I ens alimentem d'una: mengem la llum residual de l'activitat termonuclear de la nostra lònica solar, que les plantes transformen en energia biològica. Però no menys cert és el fet innegable que aquesta matèria primera ha necessitat condicions existencials una mica allunyades del seu centre tonal per poder convertir-se en matèria molt més complexa: molècules, cèl·lules, organismes vius, cervells intel·ligents, pentagrames musicals o fins i tot teòrics tonals que han acabat pensant que els sistemes diatònics són com els sistemes solars. Potser no és el model d'una monarquia absoluta centrada en el rei sol la millor manera de descriure el nostre sistema solar. Perquè es tracta d'un sistema solar intel·ligent, on és tan important la força bruta gravitatòria de la seva lònica solar, com la subtil intel·ligència nascuda en alguns dels seus graus planetaris exteriors. Curiosament, aquest grau planetari on ha nascut la intel·ligència i la consciència del sistema solar, la Terra, és el tercer planeta més proper i per tant es tractaria del grau IV del nostre peculiar sistema solar diatònic. Un

planeta situat a un interval que, ben temperat, perfectament el podríem situar a una distància tritonal. Potser resultaria molt més encertat representar el nostre sistema solar no com una monarquia sinó com a diarquia: un sistema amb dos centres de poder, tots dos igualment importants i necessaris: la força gravitatòria de l'estrella solar i la poderosa intel·ligència del planeta Terra, el seu IV grau augmentat.

Bé, potser el sistema diatònic en realitat no s'assembla tant a un sistema solar intel·ligent, amb la seva exòtica diarquia, com a un ramat d'animals on la tònica encara pot brillar unísona com la seva femella alfa. El grau I seria el mascle alfa de la tonalitat, respecte del qual tots els altres graus no serien més que mers seguidors que han de mostrar constantment la seva submissió reforçant el seu poder. El discurs musical tonal necessita constantment afirmar la tònica perquè l'oient no oblidí mai que està en una tonalitat on tot gira al voltant de la seva femella alfa: la tònica. La rajada diatònica és una família feliç governada per la seva femella alfa seguint les lleis universals de la progressió harmònica. En l'estudi dels ramats d'animals és normal referir-se al protagonista principal amb el qualificatiu d'alfa, indistintament de si aquesta funció la realitza un mascle o una femella, però moltes vegades també se'l denomina amb sinònim: mascle/femella dominant. Tant l'un com l'altre són aplicats al mateix individu: el líder indiscutible del ramat. No hi ha d'una banda un mascle alfa i de l'altra un mascle dominant, tots dos conceptes són sinònims i s'apliquen al mateix individu: el líder del ramat. Resulta curiós que els teòrics hagin usat un terme una mica neutre (fora de l'argot musical) com a "tònica" per referir-se a la que sens dubte consideren la femella alfa del ramat diatònic i en canvi hagin utilitzat un terme enormement carregat de significats extramusicals com a "dominant" per denominar un grau diferent de la tonalitat. Si a qualsevol que desconegui la peculiar argot que utilitzen els músics se li demana que intenti

endevinar si el

Íder indiscutible del ramat diatònic és una nota anomenada tònica o una altra anomenada dominant, tots intuïm quina seria l'elecció majoritària. Podria argumentar-se que en realitat això no passa de ser una mera anècdota. Potser ho és, o potser és un lapsus inconscient que suggereix una veritat soterrada difícil de verbalitzar: que la família feliç de la monarquia diatònica en realitat sigui una família una mica disfuncional. Una peculiar organització dels graus musicals on no hi ha només un centre tonal, sinó dos: el centre tonal de les consonàncies erigit al voltant de la femella alfa (tònica) i el centre tonal de les dissonàncies format a partir de la femella dominant. Una diarquia més que no pas una monarquia. I que és precisament aquest joc de contrapoders entre aquests dos grans centres gravitacionals el que genera la peculiaritat del discurs musical del tonalisme. Durant els segles de la pràctica comuna tonal, aquest joc diàrquic dels tons es va realitzar a través de l'organització diatònica de la vuitena, privilegiant una mica més la tònica que havia de ser reafirmada amb més intensitat i consistència. Podríem anomenar-lo Tonalisme Estricte: encara que presenta una diarquia latent, es privilegia el camp gravitacional de la tònica. L'enigma de l'acord Tristan, i de tota l'obra, potser no és que es tracta del cant del cigne de la tonalitat ni de l'alba atonal d'un nou sistema musical totalment diferent. La textura sonora de l'obra té poc a veure amb la d'una obra atonal: no és una successió ininterrompuda de dissonàncies. Comparteix amb l'atonalisme el fet de prescindir del centre tonal, però a diferència d'aquest no prescindeix també de tota matriu generadora de consonàncies, simplement no ho organitza al voltant de la tònica. Manté el diàleg entre consonància i dissonància, però sense recórrer al centre tonal i l'organització diatònica de l'octava. Es manté en una frontera peculiar entre l'antic tonalisme diatònic i el nou atonalisme cromàtic. Obre com una tercera via: una octava cromàtica sense centre tonal definit, però on continua

essent possible el diàleg entre consonància i dissonància, tot i utilitzar

altres recursos organitzatius. Podríem parlar d'un Tonalisme Lliure, o anomenar-lo de la manera que ens agradi més. Perquè l'important no resideix en el nom sinó en el fet de constatar que és possible prescindir o difuminar el centre tonal sense caure necessàriament al monòleg interior d'una nova femella dominant que també és la femella alfa de la rajada atonal i que per això ja no diàloga més que amb si mateixa: la monarquia absolutista que caracteritzarà el nou règim de l'octava sorgida de la revolució atonal.

CADÊNCIA



Amb la seva ambigüitat cromàtica i la seva elasticitat modular, ¿havia deformat Wagner la geometria tonal fins a un límit extrem impossible de reconduir? A principis del segle XX alguns compositors van considerar que, després de tres intensius segles de pràctica comuna, el sistema tonal havia quedat completament exhaust. Els itineraris sonors de el vell joc de tons, que un dia van resultar nous i sorprenents, s'havien tornat trivials i repetitius. S'havia transformat en un espai sonor claustrofòbic, que dificultava més que facilitava la creativitat musical. Havia arribat l'hora d'esquerdar-lo definitivament i començar a explorar noves geometries sonores. Una primera fase d'anarquia postonal va seguir a la demolició de l'edifici musical de la tonalitat. Alliberats de la cotilla de la gramàtica tonal, els compositors es van lluitar a la llibertat atonal d'experimentar sense límits amb els intervals sonors i la sintaxi musical. Tot i que la "llibertat" de l'atonalisme no podia ser completa. Es tractava d'una resposta reactiva, una reacció fòbica respecte d'una pràctica musical que resultava indispensable evitar de totes totes: la pràctica comuna de la tonalitat que durant tres segles havia estat el centre motor de l'enguatge musical occidental. La llibertat atonal era una llibertat vigilada, que havia convertit el desig tonal en tabú. Una llibertat que exigia un estat de vigilància permanent per no caure en la temptació d'aquest obscur objecte tonal de l'desig. Era preferible qualsevol forma d'anarquia atonal, de caos sonor irracional, d'insignificança sonora, abans de tornar a deixar-se seduir pels cants

de sirena de l'harmonia tonal, la pràctica comuna de la tonalitat que durant tres segles havia estat el centre motor de l' llenguatge musical occidental. La llibertat atonal era una llibertat vigilada, que havia convertit el desig tonal en tabú. Una llibertat que exigia un estat de vigilància permanent per no caure en la temptació d'aquest obscur objecte tonal del desig.

Era preferible qualsevol forma d'anarquia atonal, de caos sonor irracional, d'insignificança sonora, abans de tornar a deixar-se seduir pels cants de sirena de l'harmonia tonal, la pràctica comuna de la tonalitat que durant tres segles havia estat el centre motor de l' llenguatge musical occidental. La llibertat atonal era una llibertat vigilada, que havia convertit el desig tonal en tabú. Una llibertat que exigia un estat de vigilància permanent per no caure en la temptació d'aquest obscur objecte tonal de l'desig. Era preferible qualsevol forma d'anarquia atonal, de caos sonor irracional, d'insignificança sonora, abans de tornar a deixar-se seduir pels cants de sirena de l'harmonia tonal.

El dodecafonisme va ser el primer intent (o el més reeixit) de posar una mica d'ordre en tot aquest caos postonal que desembocava a la irrellevància sonora. No es tractaria tant de substituir el vell sistema tonal per una anarquia atonal, com de dissenyar un sistema musical alternatiu, amb el seu propi llenguatge i les seves pròpies regles gramaticals. La instauració d'un nou mètode compositiu que establís el sòl d'una certa pràctica comuna per evitar els inconvenients de l'subjectivisme extrem. Prenent com a eix l'escala cromàtica, no la diatònica, el dodecafonisme podria considerar l'equivalent de la Declaració dels Drets del Ciutadà del nou règim sonor: tots els semitons són iguals davant la llei musical. La revolució musical consistirà en la substitució de la vella Monarquia dels Tons per la nova República dels Semitons.

Prèvia decapitació de l'antic monarca feudal (la tònica) i la destrucció del seu tron de ferro (el centre tonal) Mentre al vell sistema aristocràtic dels tons, els semitons (excepte els diatònics) no posseïen ni tan sols nom propi (eren considerats meres alteracions dels tons, aquests sí amb llinatge i estirp pròpia), en la nova democràcia dodecafònica passaran a ser considerats com a ciutadans de ple dret. El subjecte musical de la nova república cromàtica no seran els intervals de to de la jerarquia diatònica, sinó els intervals de semitò d'una vuitena més democràtica i igualitària en la seva organització interna. I això es plasmarà en l'elaboració d'una nova constitució musical basada en una concepció alternativa de les relacions intervàliques: la sèrie dodecafònica. La sèrie dodecafònica vindria a reemplaçar a una de les bigues mestres del destituït llenguatge tonal (en realitat també del llenguatge modal, i de la pràctica majoria dels sistemes musicals existents al món): la sèrie harmònica.

El soroll blanc és una massa sonora indiferenciada que contine totes les freqüències de l'espectre auditiu amb idèntica intensitat. A l'extrem oposat hi hauria el so simple, que està compost per una sola freqüència que es manté estable al llarg de tota la seva durada. Mentre aquest últim es caracteritza per ser ordenat, previsible i periòdic, el soroll es caracteritza per l'aleatorietat, el desordre i la imprevisibilitat. En realitat, es tracta de dos models sonors ideals, més propis d'un laboratori sonor que de la realitat. La majoria de sons reals ni són completament aleatoris ni completament deterministes. Posseeixen vibracions complexes que els poden decantar a un o altre costat, sense arribar a la perfecció extrema d'el soroll blanc o de el so d'una única freqüència. Però el so simple, encara que no se sol presentar de manera autònoma, sí que s'ho pot trobar formant

part d'ones sonores més complexes. Els sons considerats musicals, per exemple, són ones sonores compostes per diverses ones simples, que reben el nom de parcials. Les ones simples es caracteritzen perquè en elles la pressió de l'aire oscil·la seguint una funció sinusoidal en el temps. El conjunt d'ones sinusoidals d'un so musical o nota rep el nom d'armònics. Es tracta d'un conjunt ordenat d'armònics que són múltiples d'una ona sinusoidal fonamental, que és l'ona simple de freqüència més baixa (la més greu), que també és la de major amplitud (la que s'escolta més fort). La sèrie harmònica és el conjunt d'ones simples que són múltiples de l'ona sinusoidal més greu, que és el màxim comú divisor de totes elles. La vibració simultània de tot aquesta sèrie harmònica posseeix la suficient sincronicitat, estabilitat i periodicitat com per establir una freqüència o altura tonal definida i clarament perceptible, determinada per la seva ona simple més greu, que és la que donarà nom a la nota musical. I és precisament aquesta capacitat de sincronització dels armònics per crear una periodicitat vibratòria coordinada que es repeteix cada poc temps, i per tant resulta fàcilment perceptible, el que li confereix la seva naturalesa de so musical i el diferencia de l'soroll, que no posseeix periodicitat sincrònica suficient com perquè el conjunt de totes les seves ones sinusoidals mantinguin una freqüència o altura tonal determinada. La vibració simultània de tot aquesta sèrie harmònica posseeix la suficient sincronicitat, estabilitat i periodicitat com per establir una freqüència o altura tonal definida i clarament perceptible, determinada per la seva ona simple més greu, que és la que donarà nom a la nota musical. I és precisament aquesta capacitat de sincronització dels armònics per crear una periodicitat vibratòria coordinada que es repeteix cada poc temps, i per tant resulta fàcilment perceptible, el que li confereix la seva naturalesa de so musical i el diferencia de l'soroll, que no posseeix periodicitat sincrònica suficient com perquè el conjunt de totes les seves ones sinusoidals mantinguin una freqüència o altura tonal determinada. La vibració simultània de tota aquesta sèrie

harmònica posseeix la suficient sincronicitat, estabilitat i periodicitat com per establir una freqüència o altura tonal definida i clarament perceptible, determinada per la seva ona simple més greu, que és la que donarà nom a la nota musical. I és precisament aquesta capacitat de sincronització dels harmònics per crear una periodicitat vibratòria coordinada que es repeteix cada poc temps, i per tant resulta fàcilment perceptible, el que li confereix la seva naturalesa de so musical i el diferencia del' soroll, que no possee periodicitat sincrònica suficient com perquè el conjunt de totes les seves ones sinusoidals mantinguin una freqüència o altura tonal determinada, estabilitat i periodicitat com per establir una freqüència o altura tonal definida i clarament perceptible, determinada per la seva ona simple més greu, que és la que donarà nom a la nota musical. I és precisament aquesta capacitat de sincronització dels harmònics per crear una periodicitat vibratòria coordinada que es repeteix cada poc temps, i per tant resulta fàcilment perceptible, el que li confereix la seva naturalesa de so musical i el diferencia de l'soroll, que no possee periodicitat sincrònica suficient com perquè el conjunt de totes les seves ones sinusoidals mantinguin una freqüència o altura tonal determinada, estabilitat i periodicitat com per establir una freqüència o altura tonal definida i clarament perceptible, determinada per la seva ona simple més greu, que és la que donarà nom a la nota musical. I és precisament aquesta capacitat de sincronització dels harmònics per crear una periodicitat vibratòria coordinada que es repeteix cada poc temps, i per tant resulta fàcilment perceptible, el que li confereix la seva naturalesa de so musical i el diferencia de l'soroll, que no possee periodicitat sincrònica suficient com perquè el conjunt de totes les seves ones sinusoidals mantinguin una freqüència o altura tonal determinada.

En què consisteix aquesta peculiar "harmonia interior" dels parcials d'aquestes ones sonores compostes que són els sons tradicionalment considerats com musicals? Per dir-ho d'una manera clara i sense eufemismes: els seus harmònics mantenen relacions íntimes de naturalesa logarítmica. Els intervals entre les seves respectives freqüències no expressen valors aritmètics, sinó raons numèriques (quocients). Perquè perquè els nostres sentits perceptius captin una variació aritmètica, segons la llei Weber-Fechner, es necessita un increment geomètric en l'estímul que el causa. El nostre sistema auditiu percep les diferències de freqüència i amplitud de manera logarítmica, no aritmètica.

Els intervals musicals expressen el quocient (la raó numèrica) que s'estableix entre dues freqüències (dues notes, dues ones sinusoidals) no la seva diferència aritmètica. Per això les relacions intervàliques entre els harmònics d'un so musical (o entre les notes d'una escala musical) es representen mitjançant fraccions ($2/1$, $3/2$, $4/3$...): el fonamental no és la diferència aritmètica entre dues notes o dues harmònics, sinó la seva quocient. Un interval musical expressa una raó numèrica, un quocient, no una distància aritmètica.

La sèrie harmònica dels sons musicals (la peculiar idiosincràsia de la barreja harmònica dels seus "vibracions interiors") és el fonament físic de la major part dels sistemes musicals. Al marge d'un cert component cultural propi i intransferible, els diversos llenguatges musicals generalment s'han desenvolupat a partir de condicionants previs derivats de la naturalesa física del so i dels nostres sistemes de recepció auditiva. El llenguatge abstracte de la música té les seves arrels en el subsòl d'una base material, física: l'acústica de el so. Un substracte acústic que posa les bases materials i les lleis sonores d'un dels components essencials de la major part dels llenguatges musicals inventats per la humanitat: la consonància. Quan entre les vibracions sonores de dos o més sons es produeix

una amalgama tan perfecta que gairebé es fonen en una unitat, es diu que estan d'acord. Les seves ones sonores no estan tan pròximes com per interferir- (els dissonants batiments que es produeixen en la còclea quan una ona envaeix el "espai íntim" de la seva veïna: el batut de còclea resulta molt més amarg i indigest que el de maduixa o xocolata) , però si prou per coordinar-: les seves freqüències són properament mesurables. Són sons consonants perquè les vibracions de les seves ones coincideixen de manera periòdica cada pocs cicles, cosa que fa que el patró de repetició de les coincidències sigui el suficientment senzill com perquè el nostre sistema perceptiu sigui capaç de seguir-los. La consonància entre sons simples es deu a el reconeixement d'una periodicitat en la vibració resultant; la dissonància es deu a una manca de periodicitat (aleatoridad) oa una periodicitat complexa i dilatada en el temps que fan difícil de percebre les coincidències entre els sons.

La sèrie harmònica és una successió de sons simples (ones sinusoidals) les freqüències són múltiples sencers i successius d'una freqüència base (fonamental o primer harmònic), que és la que determina la nota musical. Entre els primers harmònics estan contingudes les consonàncies que estructuren tot el nostre sistema musical: l'octava ($2/1$), entre el primer i segon harmònic, la quinta ($3/2$) entre el segon i tercer harmònic, la quarta (entre el tercer i quart harmònic ($4/3$), la tercera major ($5/4$) entre el quart i cinquè harmònic, la tercera menor ($6/5$) entre el cinquè i sisè harmònic. A més, els intervals entre els harmònics quart, cinquè i sisè constitueixen un acord perfecte major (tríada de tònica en l'escala major natural) En el fons, la més simple de les notes d'una escala musical ja és en si mateixa un acord, sons més elementals que sonen a el mateix temps. El que anomenem acord musical, en realitat és un acord d'acords.

La matèria primera (la nota musical) amb què s'elabora la complexa textura sonora d'una obra, lluny de ser un element cosí i simple, ja és en si mateixa un autèntic cor de veus interiors que cohabituen en harmonia.

I no només la matèria primera amb què s'elabora la música és un tant peculiar. També ho és el terreny de joc on es manifesta, un perímetre sonor que sembla expressar una constant universal que es dona en totes les cultures musicals conegudes: la vuitena. Podria afirmar-se amb la mateixa rotunditat que totes les vuitenes són idèntiques. I que, però, no hi ha dues vuitenes iguals. Arrodonint a mà alçada, l'Octava 0 abastaria dels 15 als 30 Hz, l'Octava 1 dels 30 als 60, l'Octava 2 dels 60 als 120, l'Octava 3 dels 125 als 250, l'Octava 4 dels 250 als 500, l'Octava 5 dels 500 als 1000, l'Octava 6 dels 1000 als 2000, l'Octava 7 dels 2000 als 4000, l'Octava 8 dels 4000 als 8000 i l'Octava setembre dels 8000 als 16000 Hz, amb el que ja pràcticament hauríem arribat a l'extrem superior de l'espectre sonor audible. Podríem dir que, a partir d'el big bang de la gènesi de el so més greu audible, el terreny de joc musical és un univers de vuitenes en expansió. En expansió geomètrica controlada, on cada vuitena és el doble de l'anterior. L'espai musical és una geometria de vuitenes elàstiques que alhora són idèntiques i desiguals.

Des del punt de vista aritmètic de l'expressió són clarament diferents, però des del punt de vista logarítmic de la percepció són idèntiques. Les vuitenes inferiors són com minipisos on les notes han de compartir apinyades dels escassos herzios quadrats de l'habitatge, de manera que el mínim desplaçament ja suposa envair l'espai íntim d'una altra; mentre les vuitenes de freqüències més altes són

com enormes latifundis on les mateixes notes viuen a milers d' hertz de

distància, per la qual cosa cal recórrer llargs trajectes per passar d'unes a altres. Podríem dir que, davant de l'espill logarítmic de l'oïda interna (o còclea), una vuitena de la talla S (la 0, la 1) i uoctava de la talla XXXXL (la 8, la 9) s'assemblen com dues gotes d'aigua. Perquè per poder captar una variació aritmètica en les freqüències més altes (passar d'una ona sonora a una altra) es necessita que es produeixi un increment geomètric proporcional en l'estímul que el causa. És el misteri de la santíssima trinitat musical: 10 octaves diferents, però una sola octava veritable.

I aquest peculiar fenomen sonor de la doble identitat de les ones sonores (o, dit d'altra manera, la sorprenent constatació que cadascuna té un bessó o diversos gairebé univitel·lins) s'explica físicament pel fet que, si fem abstracció de la disparitat de les seves freqüències, cada ona sonora comparteix la seva ADN d'armònics amb una altra situada a l'doble o meitat de distància. I això sembla ser una constant universal en el lllogaret global dels constructors d'escalas musicals, que al llarg i ample de la planeta han coincidit a dissenyar un terreny de joc per a la pràctica musical de les dimensions aproximades del perímetre d'una octava. El que les diferencia són la mida i la distribució interior dels diferents graons que conformen el perímetre de l'octava. En el cas concret de l'afinació pitagòrica dels graons de l'escala es va trobar que hi havia una petita irregularitat en el seu disseny que podia provocar algun que altre ensopegada musical. Era com si un bitllet de deu euros no tingués exactament el mateix valor que 10 monedes d'un euro. Calia quadrar la caixa dels hertzs perquè es va constatar que existia un petit desfasament de xavalla que es va anomenar la coma pitagòrica. Es va considerar que el feia la vida musical una mica més suportable aconseguir que en efectuar un gran salt de set octaves donessis amb els teus ossos en el mateix punt exacte que després de donar dotze petits salts de

quinta sense marejar-te.

Calia quadrar la caixa dels hertzs perquè es va constatar que existia un petit desfasament de xavalla que es va anomenar la coma pitagòrica.

La solució resultant va ser l'octava photoshopeada que fem servir, també coneguda com escala d'igual temperament, on un simple passeig per cinques no et submergeix en una laberíntica espiral sense sortida d'emergència sinó en un perfecte moviment circular que et porta de tornada a el lloc de partida.

El descobriment que per a la música europea va realitzar Pitàgores, i que sembla tenir el seu correlat en gairebé totes les cultures musicals del planeta, que han arribat a conclusions similars, és que les ones sonores que componen l'espectre sonor audible no són animals solitaris, sinó criatures socials. Tant que fins i tot tenen les seves pròpies "xarxes socials". Cada ona periòdica té el seu cercle d'amistats i enemistats, de likes i dislikes, de followers i blocks, de retuits i haters, d'ones amb les que comparteix bona part del seu món interior i dels seus gustos, i altres amb les que només sap discutir i barallar-se. No són monades aïllades o naufragats a la deriva en un oceà sonor indiferent, sinó vibracions acústiques que posseeixen sòlides relacions familiars o d'amistat amb altres a les que se senten unides per un especial vincle de naturalesa matemàtica. És precisament l'algorisme del google de les xarxes virtuals de les ones sonores que va començar a desxifrar Pitàgores. Almenys de manera conscient, ja que el descobriment intuïtiu de la seva existència hauria de remuntar-se a la nit dels temps, quan el primer homínid va començar a enllaçar sons que resultaven seductors i significatius per a la seva comunitat.

La geometria tonal havia donat clares mostres de posseir una gran elasticitat i flexibilitat internes. Fins al punt d'haver arribat a integrar forces directrius que podien semblar incompatibles amb els seus principis musicals i que fins i tot podien arrossegar-la a la seva pròpia autodestrucció. Tant el cromatisme (amb la seva transgressió del patró diatònic i, per extensió, de tot el món interior d'amors consonants i odis dissonants de la vuitena temperada) com la modulació (entesa no com a simple intercanvi de tonalitats, sinó com a canvi de paradigma musical, encara que fos provisional i passatger: un desplaçament modal i no tonal per l'octava) no eren recursos aliens a la pràctica comuna de la tonalitat. Wagner havia demostrat que es podia fer un ús intensiu i extensiu d'ells sense que la geometria tonal es trenqués. En canvi, Debussy i Schoenberg van mostrar que posseïen un forat negre en el seu nucli capaç de dinamitar els fonaments de sistema tonal. Va ser Debussy, no Wagner, qui veritablement va fer realitat el somni d'una melodia infinita. I per a això només va haver de convertir en crònic el recurs musical de la modulació, amb la qual cosa la geometria tonal es va transformar en modal. Perquè és la geometria modal, no la tonal, la més apta per crear melodies infinites, una cadena d'esdeveniments sense principi ni fi, sense cadències conclusives ni resolucions definitives. Una progressió harmònica sense fortes tensions dissonants ni grans distensions consonants: una metamorfosi infinita de semitensions i semiconsonàncies, on la subtilesa de les variacions s'imposa clarament a la dramatització dels antagonismes.

La història de la música occidental és la crònica de la progressiva integració dels intervals menys consonants en el llenguatge musical. L'ideal pitagòric de la música com una harmonia de les esferes celestials, reprès pel cant monofònic

medieval, era la matriu central de la geometria modal. Originàriament només es

consideraven musicals els intervals més consonants: uníson, vuitena. Amb els primers rudiments polifònics es van acceptar els intervals de cinquena i quarta (organum), els harmònics no idèntics més propers, que amb l'ús de la més elaborada tècnica contrapuntística s'ampliarien a terceres, sextes i alguns intervals dissonants (que ràpidament havien de resoldre en consonàncies). El pas de la geometria modal a la tonal el marca la importància musical que adquireix l'interval tabú de la modalitat: el tríton de quinta disminuïda. Si la matriu generadora de consonàncies és el centre modal per excel·lència, la característica distintiva de la geometria tonal radicarà en l'establiment d'un doble nucli d'atracció sonora, igual d'importants tots dos: el centre tonal de la consonància (al voltant de l'harmonia de la tònica) i el centre tonal de la dissonància (al voltant de l'harmonia de la dominant: la sèptima menor amb tríada major i el tríton harmònic que genera)

La peculiaritat de la geometria tonal és afegir al gran distensor modal (matriu generadora de consonàncies) el gran tensor sensible (matriu generadora de dissonàncies), que en llenguatge tonal es denominen respectivament àrea de tònica i àrea de dominant. És aquesta bipolaritat de l'eix central tonal, aquesta dualitat antagònica i complementària de forces equivalents que s'atrauen i es repel·leixen, el que dotarà a la geometria tonal d'una elasticitat incomparable, capac de suportar, com si d'una estrella gegant es tractés, el joc de forces centrífugues i centrípetes de milions de masses solars. Sempre que les dues forces antagòniques siguin prou equiparables com per mantenir-se en equilibri complementari. No, no és un excés de consonàncies o de dissonàncies el que podria estripar definitivament la textura sonora de la geometria tonal, sinó l'eliminació de qualsevol dels seus dos eixos

moltrius, transformant-la o bé en una geometria modal (sense un gran centre

tensor) o bé en una geometria atonal (sense un gran centre consonant)

L'octava temperada (base de sistema tonal) és un patró d'interval·ls de dotze semitons equidistants distribuïts en escales diatòniques de set notes que dibuixa dos cercles fonamentals per al sistema tonal (el cercle de quintes i el cercle de terceres). Un desplaçament consecutiu per cinquenes genera els dotze sons possibles de l'octava, abans de tornar a el punt inicial i tancar el cercle. A més, el interval de quinta justa es constitueix com un punt de fuga circular per on escapar de la tonalitat principal i modular a d'altres tonalitats diferents. La importància del cercle de terceres no és menor: el desplaçament per interval·ls de terceres és la base de l'harmonia tonal. Els seus acords es construeixen afegint terceres: 1-3-5-7-9 (2) -11 (4) -13 (6) - 15 (1) per formar un cercle que recorre les set notes diatòniques de l'escala fins tancar-se una octava més amunt. Un cercle arrel format per acords en estat fonamental, però que fàcilment es transforma en una espiral de múltiples figures quan els acords es presenten en les diferents i variades formes possibles (inversions, disposicions, voicings ...) ampliant així el repertori dels interval·ls que es generen entre un mateix conjunt de notes combinades de múltiples maneres i augmentant exponencialment els enllaços possibles en la cadena de les progressions d'acords. Aquesta gran capacitat de metamorfosi de l'acord tonal, confereix a la seva harmonia una enorme flexibilitat. Tot i que el fet que, en el fons, no es tracte més que d'estructures harmòniques derivades del cercle de terceres acabà per temptar a experimentar amb bucles interval·lics distint al de tercers per construir acords. L'Acord Místic de Scriabin és un clar exemple: do-fa # -sib-mi-la-re (quarta augmentada + quarta disminuïda + quarta augmentada + quarta justa + quarta justa) Compost per superposició de quartes, es tracta d'un acord dissonant pel predomini d'interval·ls

alterats (augmentals i disminuïts)

Si el cercle (de quintes i de tercers) era la figura geomètrica característica de l'harmonia tonal (en realitat, el bucle: una octava no és sinó una escala embuclada, on es dona la paradoxa que l'últim element d'una octava és alhora el primer element de la següent; així el sistema tonal estaria construït sobre tres bucles centrals: el bucle melòdic d'octaves, el bucle harmònic de tercers i el bucle cromàtic de quintes), per als que poguessin considerar que s'havia tornat un cercle viciós que ja havia esgotat tots els seus recursos, urgia trobar una manera de sortir de l'bucle recursiu i circular en què havia quedat atrapada la música després de tres segles de pràctica tonal. La preferència per intervals com les segones menors, les octaves augmentades, les quintes i quartes alterades, i en general qualsevol acord amb hipertensió cromàtica, conferien a l'atonalisme les característiques harmòniques d'un atractor estrany, tan allunyat de les esferes modals com dels cercles o bucles tonals.

La sèrie harmònica era l'arrel acústica de sistema modal. La base material, física, sobre la qual havia elaborat les seves abstraccions intervàliques. El seu sentit de l'harmonia musical derivava de les relacions consonants que mantenen els primers harmònics dels sons amb prou sincronia i periodicitat entre les seves ones simples per establir una freqüència principal. La gran majoria dels sistemes musicals existents són sistemes modals, i de manera conscient o inconscient es basen en variants d'aquest principi de consonància entre els principals harmònics dels sons considerats musicals. El sistema tonal havia heretat del sistema modal aquesta insistent atracció pels intervals consonants, i l'havia combinat amb un progressiu interès pels intervals més dissonants (que l'havia portat a "legalitzar" el

tríton i altres intervals no consonants com sons musicalment acceptables). Després d'una primera fase "clàssica" de consolidació de el nou sistema tonal, on el joc

de tensions i distensions entre sons consonants i dissonants guardarà un equilibri mesurat no gaire llunyà de l'gust modal (encara que amb les característiques pròpies de la tonalitat), la posterior fase "romàntica" serà la que mostri tot el potencial de la geometria tonal per generar tensions i distensions més extremes.

El primer a trencar l'encanteri d'aquesta arcaica seducció que semblava sentir la humanitat cap als cants de sirena de la consonància serà l'atonalisme. I ho farà substituint la sèrie harmònica per la sèrie dodecafònica. Tot i que Schoenberg es va esforçar a que la seva proposta musical s'entengués com a molt més que una simple reacció contra el sistema tonal (o que Webern ho interpretés no com un canvi de paradigma musical sinó com una continuïtat en l'exploració dels harmònics més allunyats i dissonants de l' món interior d'una ona sonora), la veritat és que tant el dodecafonisme com totes les altres propostes atonals es van organitzar al voltant d'una pulsio musical bàsica i inqüestionable: el tabú de la consonància. El model sonor ideal del desig atonal era el coïtus interruptus: una acumulació de dissonàncies, excitacions i tensions sonores no resoltes que mai desembocaven en una consonància plena. Un desig sonor errant, desarrelat, laberíntic (fruit d'un joc musical infinit de tensions irresolubles que com a molt podien gaudir d'un cert relaxament a l'graduar les seves intensitats), que no estimava els finals felïços. Si la modalitat tenia el seu "diabolus in musica" (el tríton), la atonalitat també tendria el seu: la tríada perfecta (tercera major / menor, cinquena justa). La consonància té un paper important no només en el sistema tonal, sinó també en qualsevol sistema modal. Per això l'atonalisme, amb la seva apocalíptica demolició de la matriu generadora de consonàncies, implicava una ruptura total no tant amb el tonalisme com amb els fonaments mateixos del

llenguatge musical practicat per la humanitat fins al moment.

Llenguatge que es basava en la física dels harmònics dels sons de naturalesa periòdica i sincrònica. La matèria primera amb la qual treballarà el nou llenguatge atonal ja no serà la sèrie harmònica dels sons considerats "musicals", sinó una nova sèrie reinventada que, sorgida de l'octava de dotze semitons del sistema tonal, es deslligava de la base material o acústica de la qual havia nascut, i que privilegiava els acords i intervals dissonants. El fonament acústic de la nova sèrie docecafònica es basarà en la naturalesa dels sons compostos per ones sinusoidals no periòdiques ni sincròniques i que s'interfereixen i baten mútuament. O bé en una metafísica racional del so, generada a partir d'algoritmes abstractes de naturalesa purament matemàtica. La sonoritat (i les sensacions que causi en l'oient) d'una obra musical, en el fons, serà irrellevant. L'única cosa significativa serà l'estructura lògica subjacent i que l'ha engendrat. El sistema, l'estructura, el formalisme, el patró per sobre de qualsevol emoció, sensació o passió sonora (que serà qualificada de romàntica i bandejada a l'infern estètic). D'alguna manera, l'atonalisme recuperarà la tradició medieval que situava la música entre les disciplines de l'nombre i que feia que en la majoria d'universitats fora ensenyada per matemàtics, atès que la música formava part de l'quadrivium (que incloïa disciplines relacionades amb el saber matemàtic), seguint la tradició de l'antiguitat clàssica. Un formalisme estructural dels sistemes musicals posttonals que de vegades adopta l'aparença de la seva pròpia negació: el pur atzar.

La música és com un algoritme límbic, un formalisme apassionat, una lògica de l'excés. Ahora un llenguatge abstracte de signes sensats i un llenguatge poètic d'emocions desbordades. D'aquí la paradoxa que ha marcat tota la seva història vital: ser una matemàtica de les intensitats expressives que desborden tota lògica. Una forma de racionalisme capaç de desencadenar les passions hormonals més

extremes i inundar el cervell de neurotransmissors profundament emocionals: un

oxímoron.

Partint de l'monoteisme de la consonància (geometria de les esferes modals), després de passar per una fase politeïsta de consonàncies dissonants (geometria de les turbulències bipolars de la tonalitat), hem acabat al monoteisme de la dissonància (geometria dels atractors estranys de l'atonalitat) Però, realment està morta la tonalitat? Tenint en compte el fet que la immensa majoria de la música occidental en l'actualitat continua basant-se en patrons tonals i que l'atonalitat és fins i tot molt minoritària dins dels aficionats a la música anomenada "clàssica" (i que per tant no passa de ser una música experimental de laboratori, relegada a cercles molt restringits de compositors i experts musicals), com a molt és un mort que encara està molt viu. I potser no per ignorància, mal gust o falta de coneixement musical de el públic, sinó perquè per les seves pròpies característiques intrínseques difícilment les propostes posttonals sortiran mai de l'gueto dels inicials. L'ultimàtum que les diferents avantguardes artístiques (entre elles el posttonalismo musical) van llançar en la seva època a l'gust estètic general, amb el temps ha anat revelant-se com una mera declaració d'intencions i ha quedat en paper mullat, restringint-la seva èpica revolucionària a un culte sagrat per a inicials i experts. Encara que s'hagi convertit en el discurs oficial de l'art "culte", no ha passat de ser una simple revolució de saló, més acadèmica que real, una religió estètica per elegits i il·luminats, plena de dogmes i tabús inqüestionables. Art oficial i acadèmic que encara es creu les seves pròpies fantasies revolucionàries: una utopia estètica amb peus de fang. Perquè quan el que en un principi es presenta com un discurs alliberador que aposta per la llibertat creativa, acaba convertit en un cànon de veritats intocables i regles excloents, perd tot el seu potencial com a estímul creatiu i es converteix en

pura ideologia estètica. Despullades finalment de tota la seva retòrica èpica,

pretensiosa i grandiloquent, les avantguardes es revelen com el que realment són: un llenguatge artístic més (amb les seves virtuts i els seus defectes, els seus avantatges i els seus inconvenients, les seves llicències i els seus tabús) i no **EL** llenguatge definitiu de l'art, punt i final d'una progressió estètica que hauria acabat posseint les propietats del carboni-14 per establir sense cap mena de dubte quines obres i quins llenguatges estètics formen part del nostre present històric (són actuals, contemporanis i moderns) i quins estan passats de moda i formen part d'un passat distòpic ja superat. Aquesta cronopatia estètica dels avantguardismes no deixa de ser pur messianisme mil·lenarista.

Per sort o per desgràcia, el peculiar diàleg musical que va caracteritzar el període tonal (el diàleg entre la cinquena justa -el acord consonant- i la cinquena disminuïda -l'acord tritonal) continua expressant les fantasia musicals més íntimes de bona part de la humanitat.

El resultat de transformar l'antic joc de tons en un renovat joc de semitons, proposat pel postonalisme, va ser l'elaboració d'una nova geometria tensora que dibuixava un desig musical errant (que es reconeixia hereu de l'harmonia nòmada wagneriana que havia desestabilitzat profundament el sentit de centre tonal) amb consonància eternament suspesa: un coitus interruptus ad aeternam. Una semicadència que reposa eternament en la tensió de dominant sense trobar mai la seva tònica: un joc interminable de tensions sonores interiors sense resoldre. El culte atonal es basa en el fetixisme de la dissonància: l'harmonia atonal està construïda no a partir de l'acord sinó del desacord.

Un pas més enllà es va donar quan es va proposar que la distància més curta entre dos tons no era necessàriament el semitò. El microtonalisme fragmenta

el to no en meitats sinó en quarts o fins i tot en intervals de freqüències

més petits. Si el dodecafonisme impugnava el patró diatònic tonal, el microtonalisme feia el mateix amb el patró cromàtic dodecafònic. Només quedava reduir a runes l'octava per declarar definitivament en ruïna el vell edifici del sistema musical tradicional. Una de les novelats més curioses de la modernitat sonora és la invenció del marcapassos rítmic. En la seva forma originària es tractava d'un revolucionari kit percussiu que va rebre el nom de bateria i que va resultar fonamental per ajudar a marcar els batecs del cor de el nou gènere musical de rock. En síntesi era un instrument polirrítmic i multiètnic que incloïa elements percussius de diferents procedències: kicks i Snares europeus, toms africans, plats (hit, hats, crash) orientals. Però el regnat indiscutible que durant dècades va exercir aquest peculiar kit percussiu va començar a ser qüestionat quan la música electrificada de la qual era sant i senya va patir la invasió de la nova música electronizada, que portava incorporat el seu propi model de marcapassos: la caixa de ritmes. No hi ha música electrònica que no tingui el seu cor palpitant trasplantat en una drum machine. La seva gran capacitat per generar patrons rítmics la converteix en una eina imprescindible per al disseny rítmic. És el photoshop del ritme.

L'especial rellevància adquirida pel disseny rítmic no és l'única nota característica de la sonoritat contemporània. Tant o més ho és la importància atorgada a el disseny tímbric. En l'arsenal uptadado i actualitzat de l'modern nyaps o peus de el so, a més d'una caixa de ritmes, no pot faltar una bona caixa de tímbrics. A l'photoshop de el timbre se li coneix amb el nom de sintetitzador. Si la matèria posseeix el seu Supercolisionador de partícules, per què les ones sonores no havien de tenir el seu? Deixant-nos de tecnicismes i anant a l'gra, la sofisticada estratègia tecnològica al voltant d'un col·lisionador de

matèria es podria resumir com: bastonejar partícules fins a fer-miques i després recollir

les restes. És la manera més eficaç per intentar comprendre l'estrany món interior de la matèria primera de la realitat. Serà necessari sotmetre les ones sonores a semblant tortura científica perquè ens confessin alguna cosa interessant sobre la seva no menys fascinant i misteriós món interior? La primera estratègia de disseny límbic va triar el camí de la transformada de Fourier. Si una ona simple periòdica, com una nota musical, és un cor harmònic de veus interiors, seria possible revertir el procés i anar del simple al complex: crear ex nihilo una ona periòdica a partir de la suma de les seves ones simples. Però crear un cor de vibracions harmòniques a partir del no-res, com pretenia la síntesi additiva de el so, va resultar poc pràctic: feien falta molts oscil·ladors (generadors d'ones) i tenir l'habilitat tècnica d'un enginyer de so perquè allò no acabés en un pandemonium de sorolls en lloc d'una coral d'harmònics.

No resultaria més pràctic restar sumar? En lloc d'actuar com el terrisser que afegeix matèria primera fins a crear un objecte complex, fer-ho com l'escultor que agafa un enorme bloc de pedra i treu el que li sobra. Així va néixer la síntesi subtractiva de el so. No anar del simple al complex, sinó del que ja complex al més complex. El kit bàsic de la caixa de timbres ja no estaria format per les ones més simples com les sinusoidals, sinó per aquelles que ja posseeixen un interessant món interior d'harmònics, com les ones quadrades o les de dent de serra. Després sorgirien altres tècniques eficaçes per manipular el món interior de les ones sonores com la síntesi modular, fm o les wavetables. I a la fi, potser els sintetitzadors més interessants són els híbrids que agafen el millor de

cada mètode i permeten redissenyar sons des d'estratègies diverses: col·lisionant diverses ones simples per obtenir un còctel de freqüències únic a partir del simple (síntesi additiva), filtrant selectivament alguns harmònics de l'ona (passa baixos, high

pass ... de les síntesis substractiva), generant freqüències subsòniques amb els LFOs que modifiquen altres ones principals (síntesi modular). O posant-li pell a el so generant freqüències subsòniques amb els LFOs que modifiquen altres ones principals (síntesi modular). O posant-li pell a el so generant freqüències subsòniques amb els LFOs que modifiquen altres ones principals (síntesi modular). O posant-li pell a el so nu amb envoltants de l'amplitud, per transformar una monòtona freqüència auditiva en un intrigant relat sonor, amb el seu inici (attack), el seu desenvolupament (sustain) i la seva inevitable desenllaç (release). L'editor d'harmònics (el sintetitzador), com l'editor de ritmes (la caixa de ritmes), l'editor de fotografia (el photoshop) o l'editor de vídeo, són ara un instrument tècnic i un espai creatiu. Perquè el joc lúbric de recrear les veus interiors de les ones sonores també pot ser tot un art de la imaginació: l'art de photoshopear harmònics.

La capacitat dels programes digitals d'àudio per generar i manipular el so i les seves freqüències fins a límits abans insospitats va fer possible transformar l'estudi de composició de música en una autèntic laboratori de sons de síntesi, i el seu viatge musical en una arriscada exploració de freqüències i longituds d'ones. Més enllà de el fet que culturalment es considerés o no música a el resultat de tan insòlita expedició sonora. El gènere anomenat "noise" porta a l'extrem la demolició de la columna vertebral sobre la qual se sostenia tot

l'edifici musical que la humanitat havia anat pacientment construint al llarg de mil·lennis: la diferència entre so i soroll. El noise utilitza el soroll com la matèria primera de la seva pràctica sonora. Si la quantització de l'espectre sonor audible va ser indispensable per a la seva conversió en espai musical i l'establiment de l'art musical com un joc combinatori d'interval·ls a partir d'unes

poques ones sonores (els sons musicals o notes), el sorollisme noise porta al límit el procés invers de descuantització de sistema musical per poder usar com a matèria primera qualsevol de les innombrables ones sonores de l'espectre audible. I no només les que presenten determinades relacions lògiques de múltiples i quocients amb què formar vuitenes sensates d'interval·ls amb personalitats sonores compatibles. De l'art de combinar sons musicals a l'art d'explorar freqüències sonores.

Tot i les evidents diferències sonores entre les obres generades per filosofies musicals tan disperses com el pitagorisme de les esferes modals, la metafísica algebraica de les sèries atonals, el surrealisme atzarós de les sèries aleatòries o el panteisme sonor de l'continuum noise, potser un mínim comú múltiple els uneix: una concepció atemporal del temps musical. Generen obres musicals que, evidentment, en algun moment s'acaben, però més per esgotament (quedar-se sense paraules en el cas de el cant medieval i la polifonia renaixentista, tallar de manera més o menys arbitrària o atzarosa la cadena combinatòria de sonoritats sense progressions en el cas de les sèries atonals i el continuum noise) que per un sentit intern de la conclusió. Perfectament seu discurs musical podria demorar eternament. En canvi, si una cosa caracteritza el discurs tonal és la seva obsessió per escriure el seu propi epitafi. Perquè, com en tot relat, en el seu origen està ja inscrit l'horitzó del seu final. En el Gènesi de la concepció tonal de el temps musical, a el principi va ser el final. La música és un

fenomen força paradoxal. Conjuga el rigor lògic dels seus intervals intestinals amb l'expressivitat emocional dels seus sonoritats epidèrmiques. És alhora un objecte abstracte (un patró racional) i una emoció física (una ona sonora). L'antiguitat clàssica i

medieval la va reconèixer com saber d'el nombre (formava part del quadrivium). La música és un fenomen força paradoxal. Conjuga el rigor lògic dels seus intervals intestinals amb l'expressivitat emocional dels seus sonoritats epidèrmiques. És alhora un objecte abstracte (un patró racional) i una emoció física (una ona sonora). L'antiguitat clàssica i medieval la va reconèixer com saber d'el nombre (formava part del quadrivium), però ja a partir de el Renaixement i el seu ideal humanista va començar a ser percebuda també com saber de l'logos (entès com a llenguatge, discurs). No tant una combinatòria purament matemàtica de sons com una gramàtica (sintaxi) i un discurs (relat) sonors. La teoria dels afectes de l'Barroc (que incidia més en la retòrica discursiva i expressiva de l'llenguatge musical que no en la seva estructura lògica subjacent), represa i amplificada pel gust romàntic pels extrems emocionals, s'articularà al voltant d'aquest aspecte irracional i nocturn de la seva personalitat. I és que la música és un fenomen de naturalesa bipolar, paradoxal: posseeix alhora ànima de matemàtic i d'artista. Per això, segons èpoques, estètiques o gustos personals,

El desig modal és el desig musical de no allunyar-se massa de el paradís de la consonància. La música pitagòrica de les esferes durant mil·lennis seria el model idealitzat d'aquest desig placentari d'una unitat consonant. El pas de sistema modal a sistema tonal, d'alguna manera, va rubricar oficialment l'acta d'expulsió de l'paradís de la consonància perfecta. La progressiva incursió, que s'havia anat donant en la pràctica musical, a través d'el infern de les dissonàncies, va acabar

amb la promoció de l'injuriat "diabolus in musica" a la categoria de protagonista musical, expressat en la importància que acabaria adquirint l'harmonia tensora de Sèptima de Dominant. El relat tonal és la crònica de l'expulsió el paradís consonant, però també la de l'esperança en un futur retorn a la terra promesa de l'acord perfecte: el final feliç de la cadència autèntica amb què havia d'acabar tota

obra tonal. Una obra musical és una cadena de sonoritats que es projecta en el temps. Les baules d'aquesta cadena temporal d'ones sonores que configuren el discurs musical poden ser des de simples notes melòdiques a complexos sons harmònics. Una cadència és una baula sonor que adquireix un cert matís limítrof o fronterer que interromp, de manera parcial o total, la continuïtat de la cadena sonora. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques. Una obra musical és una cadena de sonoritats que es projecta en el temps. Les baules d'aquesta cadena temporal d'ones sonores que configuren el discurs musical poden ser des de simples notes melòdiques a complexos sons harmònics. Una cadència és una baula sonor que adquireix un cert matís limítrof o fronterer que interromp, de manera parcial o total, la continuïtat de la cadena sonora. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques. Una obra musical és una cadena de sonoritats que es projecta en el temps. Les baules d'aquesta cadena temporal d'ones sonores que configuren el discurs musical poden ser des de simples notes melòdiques a complexos sons

harmònics. Una cadència és una baula sonor que adquireix un cert matís limítrof o fronterer que interromp, de manera parcial o total, la continuïtat de la cadena sonora. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques. Les baules d'aquesta cadena temporal d'ones sonores que configuren el discurs musical poden ser des de simples notes

melòdiques a complexos sons harmònics. Una cadència és una baula sonor que adquireix un cert matís limítrof o fronterer que interromp, de manera parcial o total, la continuïtat de la cadena sonora. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques. Les baules d'aquesta cadena temporal d'ones sonores que configuren el discurs musical poden ser des de simples notes melòdiques a complexos sons harmònics. Una cadència és una baula sonor que adquireix un cert matís limítrof o fronterer que interromp, de manera parcial o total, la continuïtat de la cadena sonora. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques. Transforma una pura combinatòria aritmètica de sons més o menys entrellaçats en un autèntic relat sonor. És precisament gràcies a aquest joc de cadències que les cadenes d'ones sonores adquireixen la morfologia d'una elaborada sintaxi de motius discrets, frases melòdiques, temes identificables, progressions

harmòniques d'acords. Fins que inexorablement arrosseguin el discurs musical feia la seva pròpia autodestrucció. Després d'un complex joc de tensions i distensions, cadenes i semicadències, el discurs musical arriba finalment el seu grau màxim d'entropia, d'estabilitat sonora: la cadència perfecta de la tornada a l'paradís consonant. I després d'això ja només és possible el silenci etern. Perquè en la felicitat entròpica ja no hi ha històries per explicar.

Paradoxalment, el projecte metafísic de reduir la realitat a una geometria atemporal ha estat el gran somni de la ment científica, des dels seus orígens en la mecànica newtoniana i les fantasies omniscients del dimoni de Laplace, passant per la geometria espai-temps d'Einstein (per a qui el temps no era més que una il·lusió), fins Hawking i l'actual obsessió per trobar una Teoria del Tot (les supercordes, la gravetat quàntica) entesa com una fórmula màgica que, des d'una concepció de el coneixement com metafísica racional d'un matemàtic omniscient (o un tatuador de patrons indelebles en la pell de l'univers), seria la causa i explicació última de tot el que existeix. La llei general i universal respecte de la qual tot esdeveniment futur, per molt singular que sembli, no és més que mera casuística ja prevista a la codi inicial, en el cos de lleis abstractes que regeix el destí i evolució de tot allò real. El temps, lluny de ser concebut com un flux creador d'esdeveniments irreversibles i gènesi de novetat, es veu relegat a la insignificança d'un etern retorn de l'identic, simple encarnació anecdòtica del que ja estava escrit en les taules de la llei universal. Resulta curiós el fet que els dos grans models matemàtics de la física moderna, relativitat i quàntica, romanen aliens a la fleixa termodinàmica de el temps. Les seves equacions (que expressen un temps geometritzat, elàstic, reversible, constantment

bifurcat i aliè a la distinció entre passat i futur) es mostren completament insensibles a la nostra tragèdia còsmica d'existir en un temps irreversible (d'embriogènesi i descomposició, de big bang i mort tèrmica). Mort tèrmica no tant per un cop de calor residual quan s'assoleixi l'equilibri termodinàmic universal (sempre postergat per una energia fosca que estimula una velocitat d'expansió còsmica en constant acceleració), com pel rigor mortis d'una probable congelació còsmica. Quan la complexitat, font allora de la constància i de la creativitat

còsmica, només és percebuda com una molesta complicació que cal reduir a un sistema ideal i senzill de patrons lògics, la imatge que ens fem de l'univers queda atrapada en la naturalesa d'un autòmat sense talent. Tan previsible com estèril. Tan intel·ligent com babau.

Les cadències no són un recurs sintàctic exclusiu de sistema tonal. La modalitat medieval i renaixentista ja les usava. Sobretot per marcar musicalment les pauses dels signes de puntuació de el text cantat. La música medieval havia sorgit estretament lligada a el cant ja la lectura litúrgica dels textos sagrats: a el principi va ser el verb. Només quan es va independitzar completament de la veu i de la paraula, durant el classicisme tonal, les cadències van adquirir rellevància per la seva funció intrínseca dins el discurs sonor, alliberades de la necessitat d'haver de adequar-se a l'ritme sintàctic d'un discurs verbal extern.

El desig atonal és la crònica de la caiguda a l'infern de les dissonàncies sense la possibilitat de retorn a l'paradís de la consonància. Perquè el sistema atonal és al·lèrgic als finals felïços. Ni tan sols creu en els finals. Ni en els principis. Només en el pur esdevenir, a la vagareig d'un desig sonor nòmada en perpetu exili. Sense origen ni final, la sèrie atonal està tan marcada per un anhel d'infinït com l'esfera modal. Un etern retorn sense principis ni finals: un

loop etern i infinit. No és estrany que una de les obsessions dels sistemes postonals fóra la d'evitar qualsevol forma de progressió o cadència en el seu discurs musical. Dins de la concepció postonal de el desig musical, el flux sonor realment mai acaba, només s'interromp. Llavors neix l'obra.

La nota característica de el llenguatge tonal no és tant el fet d'establir la tònica com a centre de gravetat del seu discurs musical com el de desenvolupar-lo en forma de relat (funcions tonals): el llenguatge tonal estructura el seu discurs sonor en forma de relat musical. El relat és un conjunt de forces argumentals

que arrossegueu un origen cap al seu propi final. El relat és la forma pròpia de ser de l'efímer. Tan sols pel fet d'existir, l'efímer vol dir: l'itinerari de l'desplaçament entre un principi i un final expressa un sentit en el temps, un ordre en el caos, una esgerda a la perfecció de la unitat, un lament en la indiferència de l'etern, un crit a l'entropia del silenci. Només allò que accepta embrutar de temps esdevé relat. En el fons, tot relat és una biografia de la mort. Perquè només les coses que neixen i moren tenen història. I això és precisament el que distingeix el sistema tonal de tots els altres existents (pre o postonals): la seva concepció de el temps musical com una experiència dels límits (del finit, de l'irrepetible, del que té un límit en el temps). La decadència dels finals és també una cadència de l'efímer. La seva peculiar geometria bipolar capaç de generar alhora grans tensions i grans consonàncies ha resultat clau per poder expressar aquest sentiment tràgic de l'existència. Un sentiment que, si és un lament per la fugacitat de la vida, també expressa una secreta seducció per allò que ha nascut per morir. Un fet tan aterridor com fascinant.

L'entropia és el termòmetre que mesura el grau d'estabilitat d'un sistema. Quan arriba al seu màxim, el sistema entra en un repòs absolut de què ja mai podrà despertar: la seva energia ha perdut tota capacitat regeneradora.

transformada en pura energia residual sense capacitat de metamorfosi. El seu màxim desordre és, paradoxalment, el seu estat de màxim ordre: res pot ja desestabilitzar-lo. La termodinàmica és la ciència còsmica de el temps (el gran absent en els somnis humils de la immensa majoria dels físics matemàtics de totes les generacions, reduït a pura il·lusió fenomenològica i simple comparsa de les equacions, reversibles i atemporals, de les lleis fonamentals de l'univers). I el seu segon principi ens revela una veritat que mai haguéssim volgut conèixer: l'univers agonitza, tot el que existeix està ferit de mort. Un dia, inevitablement el temps

còsmic arribarà al seu acord perfecte, la seva cadència final. La música de les esferes universals tornarà al silenci. L'entropia és la cadència final de tot sistema fet de temps. I múltiples i variades són les formes en què s'expressa: la mort biològica, la mort còsmica, la mort harmònica. Els jocs musicals de tensió i repòs no són més que variants d'aquest joc còsmic de l'entropia i el temps.

En la cadència perfecta del temps, el sistema aconsegueix el seu grau màxim d'estabilitat i repòs, que és també el seu últim epitafi, el seu cant de cigne. La fletxa de el temps és un relat argumental que arrossega tot el que existeix cap a la irreversibilitat del silenci del seu repòs pòstum.

Un relat entròpic dels ultimàtums que compositors com Wagner o Mahler van saber portar al clímax sonor transformant les cadències finals en un autèntic èxtasi dels adéus.

La cadència d'aquesta tràgica grandesa d'allò que ha nascut per morir.



<https://urphyx.wixsite.com/urphyx>

JOC DE TONS II

(NEVIENS □ NIEKUR)



LOGOS

Hi ha vida sonora intel·ligent més enllà de les ideologies musicals? I en general, hi ha vida intel·ligent més enllà de les ideologies? O per ser més concrets, hi ha vida intel·ligent en les ideologies?

El vocable ideologia està compost de dues paraules d'origen grec: éidos, que va acabar donant origen al concepte d'idea, i lògos, que podria traduir-se com a raó, pensament, llenguatge, llei, ordre. Així que podríem definir el terme ideologia com a sistema racional d'organitzar les idees. Tot i que actualment el terme s'ha circumscrit amb preferència a l'àmbit de les ideologies polítiques, es podria considerar el naixement de la filosofia a l'antiga Grècia com a origen del primer sistema ideològic. El logos filosòfic portava inscrit a la seva adn aquesta voluntat d'organitzar lògicament el pensament a partir del descobriment de lleis universals, a diferència del Mythos religiós que posava l'accent al principi d'autoritat de les veritats revelades per una font de coneixement infal·lible: els déus. Els déus podien ser irracionals, el corpus de veritats religioses podia no tenir coherència interna: res d'això no era rellevant. La veritat religiosa no provenia de la lògica del seu raonament, sinó de l'autoritat inqüestionable de què emanava. Eren paraula divina, dogma de fe. En canvi, al corpus filosòfic la seva coherència interna ho era tot. A la veritat filosofia només s'hi arribava a través d'un precís raonament lògic. Fins i tot en el cas de les escoles filosòfiques que no renunciïn al concepte de déu, en realitat el déu dels filòsofs és molt diferent del déu dels creients: és un déu intel·lectualitzat, un déu lògic i racional: un déu filòsof, sinó de l'autoritat inqüestionable

de què emanava. Eren paraula divina, dogma de fe. En canvi, al corpus filosòfic la seva coherència interna ho era tot. A la veritat filosòfica només s'hi arribava a través d'un precís raonament lògic. Fins i tot en el cas de les escoles filosòfiques que no renunciïn al concepte de déu, en realitat el déu dels filòsofs és molt diferent del déu dels creients: és un déu intel·lectualitzat, un déu lògic i racional: un déu filòsof. sinó de l'autoritat inqüestionable de què emanava. Eren paraula divina, dogma de fe. En canvi, al corpus filosòfic la seva coherència interna ho era tot. A la veritat filosòfica només s'hi arribava a través d'un precís raonament lògic. Fins i tot en el cas de les escoles filosòfiques que no renunciïn al concepte de déu, en realitat el déu dels filòsofs és molt diferent del déu dels creients: és un déu intel·lectualitzat, un déu lògic i racional: un déu filòsof.

Pot semblar absurd que aplicant el mètode filosòfic de l'organització racional de les idees puguem arribar a conclusions totalment oposades. Per a Heràclit a l'univers tot era moviment, per a Parmènides res no es mou. Fins i tot entre aquests nous cercadors racionals del coneixement, un grup (els escèptics encapçalats per Pirrón) havia arribat a la conclusió lògica que en realitat no podem conèixer res: l'única veritat filosòfica és que no hi ha veritats. I és que siguin quines siguin les conclusions a què s'arribi utilitzant el raonament filosòfic, totes elles es consideren igualment vàlides, encara que siguin contradictòries les unes amb les altres. La filosofia platònica no es considera més o menys veritable que l'aristotèlica, la sofística, l'escèptica o l'hegeliana.

Probablement no existiria la ciència si no hi hagués existit la filosofia. La ciència és una filla bastarda de la filosofia. Els científics es consideren d'alguna manera hereus dels filòsofs i els seus mètodes racionals de coneixement. Especialment d'un grup: els filòsofs pràctics. Pensadors que no estarien tan interessats a construir impressionants edificis lògics de raonament, com observar i intentar conèixer el funcionament de la natura: filòsofs naturals més que filòsofs purament racionals. Amb el temps aquests filòsofs pràctics

arribarien a ser conscients que la brexa epistemològica que els separava de la resta s'havia engrandit tant que ja no podien continuar anomenant-se filòsofs. Havia nascut la ciència moderna. I aquesta brexa que ho va fer possible té a veure amb un cert sentiment inicial d'insatisfacció que va acabar desembocant en la consciència d'una separació inevitable. Al filòsof pràctic li resultava insuficient la confiança que tenia el filòsof teòric d'alçar el coneixement i la veritat a través del simple raonament lògic. El científic no en té prou que una teoria sigui lògica i racional, a més ha de ser real. Per això ha après una manera diferent de relacionar-se amb el coneixement: dialogant amb la realitat. No serveix de res una veritat lògica (filosòfica) si no surt existosa en la seva confrontació amb el món real. És el que s'anomena el mètode experimental, la pedra de toc del coneixement científic. Actua com una mena de selecció natural de les idees. Només sobreviuen les idees científiques que superen aquesta confrontació amb el món real a través del mètode experimental. Per això, a diferència de les filosòfiques, les idees científiques difícilment poden conviure entre elles si són incompatibles: la teoria del flogist o de l'èter no són ni de bon tros tan veritables com la teoria de la gravetat o la relativitat. Un cop ho van ser, però aquesta implacable navalla d'Ockham de l'evolució de les idees científiques per selecció natural ha acabat exterminant-les.

Podríem dir que, d'alguna manera, la brexa que va donar origen al naixement del pensament científic va ser la necessitat d'alguns filòsofs d'escapar de la gàbia d'or ideològica on vivien: la mera organització lògica de les idees no ho era tot. En realitat, no és res si no aprenen a dialogar amb la realitat. Tan sols una especulació de la ment, per molt versemblant que sembli. I encara que el pensament científic es basa en una lluita continuada per desmarcar-se del pensament ideològic a través del seu peculiar mètode d'extracció de veritats, no sempre ho aconsegueix. Ni resulta una vacuna eficaç per als mateixos científics, que extramurs de la seva especialitat perfectament poden abandonar-se als plaers més secrets

d'acariar les idees més irracionals i delirants, sense la mojestia d'estar subjectes al rigor de l'escepticisme i l'esperit crític. Un dels pares fundadors de la ciència moderna, el mateix Newton, va dedicar més tractats per parlar de la seva passió per l'alquímia que no pas als pròpiament científics. Ni abandonà mai el pensament màgic de creure en éssers omnipotents i salvadors, en forma d'alguna variant heterodoxa del déu dels cristians. Se sol justificar aquesta dissonància cognitiva del pare del pensament científic atribuint-ho a les pressions culturals de la seva època, dominada per l'omnipresència del discurs religiós per configurar l'imaginari simbòlic col·lectiu. Si el científic era el filòsof que havia aconseguit escapar de les cadenes de la ideologia filosòfica, encara no ho havia aconseguit d'aquesta manera més antiga, omnipresent i íntima de la ideologia que és el pensament grupal. En tot cas, aquestes primeres generacions de científics van establir les bases del pensament científic modern que, un cop alliberat de les pressions institucionals del pensament màgic de les religions, podia començar a dialogar amb la realitat sense la mediació dels déus. I d'aquest diàleg en va sorgir una conclusió que sustenta la visió peculiar del món. En paraules de Galileu Galilei: la realitat (naturalesa) és un llibre escrit en llenguatge matemàtic.

És aquest llenguatge matemàtic que revela l'essència última i el funcionament de la realitat finalment una forma de pensament sense ideologia? En aprendre a parlar el llenguatge de les matemàtiques, els científics s'havien pogut desfer del llast que distorsionava la percepció del pensament filosòfic: el llenguatge verbal és massa ambigu, contradictori, amfibològic, paradoxal i poc encertat per ser el mitjà de comunicació ideal amb el diàleg amb la realitat. El llenguatge matemàtic es revelava com un instrument molt més pràctic, encertat i eficaç. I malgrat això el pensament matemàtic no estava exempt de patir les seves pròpies crisis d'identitat. Als seus inicis i durant bona part de la seva història, pensament científic i pensament matemàtic havien anat de la mà. Els primers científics també eren bons matemàtics. Per a ells, l'aprenentatge matemàtic resultava indispensable per fer els seus càlculs. I bona part dels nous

descobriments matemàtics durant segles van tenir el seu origen en la necessitat de desenvolupar teoremes per comprendre alguns aspectes de la realitat. Les veritats matemàtiques revelaven veritats sobre el món real. En els seus orígens remots, les matemàtiques haurien nascut per raons purament pràctiques: explicar coses, mesurar territoris, calcular proporcions, fer comptes en els intercanvis. Però al segle passat el pensament matemàtic va patir una intensa crisi d'identitat de la qual sortiria transformat. D'alguna manera, ja no tornaria a ser el que havia estat. Va sobrevenir quan els matemàtics van començar a desenvolupar teoremes pel simple plaer de l'exercici lògic i no pas d'una demanda provinent de la necessitat de resoldre algun problema científic. Per primera vegada va prendre consciència de la seva pròpia singularitat i els camins del desenvolupament científic i els del desenvolupament matemàtic van començar a bifurcar-se, encara que això no implicava de cap manera que entreguessin en conflicte.

Senzillament era el resultat de prendre consciència que la veritat científica i la veritat matemàtica eren coses diferents. Un teorema matemàtic podia ser veritable encara que fos irrellevant per explicar algun camp d'estudi de la ciència: la veritat matemàtica podia ser certa i alhora irreal. Irreal en el sentit que no hi havia cap aspecte de la realitat que requerrís la seva existència. Independentment que la realitat es comportés en algun dels seus aspectes seguint la lògica del raonament d'un teorema matemàtic, aquest revelava una veritat inqüestionable. Ja no era una veritat sobre el món (la naturalesa) sinó sobre la ment: sobre el poder de racionalització de la ment humana. D'alguna manera, la matemàtica va prendre consciència de la seva naturalesa ideològica, però no en el sentit de l'antiga lògica de les idees filosòfiques. Perquè el seu objectiu no era explicar o comprendre la naturalesa, sinó desenvolupar la capacitat lògica i racional de la ment. Era un sistema racional d'organitzar lògicament les idees matemàtiques, que en el fons eren objectes ideals, veritables en si mateixos i no pas perquè es referissin a algun aspecte del funcionament de la realitat. Un teorema matemàtic, a diferència del científic, no necessita dialogar amb la realitat per ser veritable. Pot ser veritable i alhora irreal. Cosa que de cap manera

resulta acceptable per a un pensament lògic i racional (una lògica de les idees o ideologia) que sí que pretengui explicar i comprendre la realitat. No es pot donar el luxe de ser només un joc lògic de la ment.

Segurament situar al naixement de l'antiga filosofia grega l'elaboració d'un dels primers sistemes ideològics de la humanitat resulti xocant. I potser amb raó, i només sigui una mera projecció de la meua pròpia ideologia (sistema lògic d'idees) que m'impedeix entendre el fonament real de les veritats filosòfiques. Siguí com sigui, l'única cosa segura és que ningú no pensa precisament en qüestions filosòfiques quan escolta o profereix la paraula ideologia. Quin tipus de representació mental suscita actualment en nosaltres el concepte d'ideologia? Bàsicament un sistema racional d'organitzar lògicament les idees polítiques: una lògica política de les idees. I no obstant l'etimologia del vocable ens torna a situar en el context dels orígens llunyans de la raó moderna: política deriva del mot grec polis (ciutat). Els filòsofs no s'havien limitat a tractar qüestions universals com l'essència última de les coses sinó que també s'havien ocupat de reflexionar sobre quina podia ser l'organització ideal d'una comunitat sobre bases racionals. El filòsof era un nou habitant de ple dret de la polis grega i també tenia la seva pròpia visió de com organitzar una comunitat, que diferia de la que podien tenir el guerrier, el pagès o el comerciant. Potser una de les més famoses d'aquestes ciutats dels filòsofs és la que exposa Plató a la República. I de fet, no està exempta d'evidents tics autocràtics. Els mamífers són animals socials per naturalesa. Els humans no en som una excepció. En aquest sentit som animals socials, però per a Aristòtil a més som animals polítics (zoon politikon), és a dir amb capacitat per organitzar les societats sobre bases racionals i no merament instintives com passa amb la resta dels animals socials. És la lògica de les idees subjacents en tota ideologia política: una organització racional de la comunitat que beneficiï el major nombre d'habitants de la polis. És en els mètodes i els fins per aconseguir-ho en allò que es diferencien unes ideologies polítiques d'altres.

Sens dubte som animals socials, fins i tot polítics. Però aquesta no és tota la història. No som formigues ni abelles. Cadascú de nosaltres se sap i es vol un individu únic i singular. I potser aquesta contradicció és el que ens fa humans: la necessitat de conciliar allò que podríem anomenar la nostra naturalesa gregària amb la nostra naturalesa individualista. En un extrem de l'espectre hi hauria el marginal o el solitari: l'individu incapaç de renunciar a cap part del seu ego per poder viure en societat. Una variant peculiar seria el narcisista social: l'individu que sense renunciar a res aconseguix tots els beneficis de la vida comunitària. Seria l'autòcrata o tirà, l'individu que amb el seu lideratge carismàtic o amb el seu poder per infondre terror aconseguix que tota la comunitat s'organitzi al voltant dels seus propis interessos. El dictador polític i el líder d'una secta serien els exemples més carismàtics. A l'altre extrem se situaria el súbdit gregari: l'individu sense personalitat que només es regeix per les regles i les lleis comunitàries. Sens dubte la majoria de la gent se situa en algun punt intermedi entre la necessitat de reivindicar la seva singularitat i la necessitat de pertànyer a algun grup. Aquest difícil equilibri entre gregarisme i individualisme és el que caracteritza l'animal humà: alhora és un animal social i un animal asocial. Tot i que és evident que hi ha espècies animals que no són particularment socials, sens dubte l'estratègia de formar grups d'individus ha resultat vital per a la supervivència de multitud d'espècies a la natura. El grup és molt més eficaç que l'individu aïllat alhora tant de protegir-se d'atacs com de procurar-se aliment o de reproduir-se. No poques vegades l'expulsió d'un membre del ramat augmenta exponencialment el seu risc de mort, tret que trobi ràpidament un altre grup on integrar-se. No som animals socials per casualitat: forma part d'una estratègia evolutiva de supervivència exitosa que la nostra espècie ha heretat. Ni l'hem inventat ni desapareixerà amb la nostra extinció.

Però la vida grupal no només ofereix beneficis, també exigeix tributs. I el més important és ajudar a mantenir la cohesió del grup. El grup necessita una cola forta que el mantingui unit i

eviti que es desintegri en una multitud d'individus aïllats. Exigeix alguna forma de fidelitat dels membres. Fidelitat al conjunt d'idees, símbols, celebracions, creences i tradicions comunes que el cohesionen. Per això cada comunitat al llarg de la història humana ha desenvolupat el propi codi de signes (llengua), els seus propis rituals, els seus propis símbols, els seus propis déus, la seva pròpia música i la seva pròpia cosmovisió del món. Seria tot això que englobem amb el terme de cultura, que no és res més que una mena d'ideologia grupal. Ideologia no en el sentit d'una organització lògica i racional de les idees. La cultura o ideologia d'una comunitat pot ser profundament irracional o contradictòria, tant se val. Perquè la seva missió fonamental no és descobrir veritats objectives, sinó mantenir unit el grup a través de la fidelitat a idees comunes. El que és important no és que siguin veritables sinó que siguin acceptades i compartides. Si hi ha alguna lògica en aquesta peculiar ideologia grupal és la de cohesionar el grup.

La ideologia política és una forma d'ideologia grupal, amb el mecanisme de fidelitat i cohesió interna dels seus membres. Però en la mesura que els grups polítics solen formar part d'una comunitat més gran (en el cas modern encarnada en forma de nació-estat), seria convenient diferenciar entre la ideologia política i la ideologia comunitària. I encara que és cert que algunes ideologies polítiques són decididament internacionalistes i intenten superar els límits administratius de la comunitat estatal, no és menys cert que continuen mantenint la seva fidelitat a certs símbols, creences i tradicions de la seva comunitat nacional de referència. Mentre que la ideologia política tendeix a enfrontar subgrups dins una mateixa comunitat, la ideologia comunitària intenta restanyar aquesta ferida interior mantenint viva la memòria de la seva pertinença a un grup més ampli amb què comparteixen cultura i interessos comuns. Que allò que la ideologia comunitària ha unit, no ho separi el conflicte entre ideologies polítiques aparentment antagòniques i irreconciliables.



KHRONOS

La música no deixa de ser un fenomen cultural. Una manifestació de la cultura d'una comunitat. I allò que englobem dins el terme cultura no és res més que una forma d'ideologia grupal: una sèrie de creences, idees, tradicions, símbols que mantenen cohesionat un grup. Però les comunitats no es mantenen del tot inalterades al llarg del temps. Han patit múltiples variacions al llarg de la història. El Temps acaba desorganitzant i reorganitzant els grups humans. La Història de la Humanitat no deixa de ser una crònica dels diferents canvis que han patit les diferents organitzacions socials que hi ha hagut. Perquè els diferents grups humans no romanen eternament inalterats, per molt d'esforç que posin a mantenir la cohesió interna. I no només per les forces destructives derivades de les guerres, els conflictes i les invasions que puguin haver patit i que les obliguen a estar constantment desintegrant-se i recomponent-se. Sinó que el mateix pas del temps acaba relaxant els llaços que mantenen unides a les comunitats. Amb el temps, tota forma d'ordre s'acaba desintegrant en alguna forma de desordre entròpic. Les ideologies comunitàries no són immunes al pas implacable del temps. I això es manifesta clarament en la diversitat de períodes culturals que s'han succeït al llarg de la història humana. Si la cultura és aquesta força cohesionadora que intenta mantenir unida una comunitat a través de l'acceptació d'uns símbols compartits, no és menys cert que les formes i els continguts d'aquests han anat variant amb el transcórrer de les generacions. Les ideologies comunitàries no existeixen en el buit d'alguna forma d'eternitat immutable, sinó que reflecteixen i experimenten en la composició del que podríem

anomenar els seus idiologemes aquestes varacions derivades del fluir del temps. En la música això no n'ha estat una excepció. Així hem vist, cenyint-nos a la música occidental, desfilar successivament diferents períodes històrics (música medieval, renaixentista, barroca, romàntica, moderna) i fins i tot diferents sistemes musicals (modal, contrapuntístic, tonal, postonal) derivats de l'esdevenir incessant del temps. La música tampoc no existeix el buit d'una eternitat immutable i en la seva història es reflecteix clarament la influència de les variacions temporals que ha patit aquest mecanisme generador d'ideologia grupal del qual forma part i amb què ha col·laborat estretament per mantenir cohesionades les comunitats en cada període històric. Quan parlem, per exemple, de música medieval ens estem referint a la música produïda per una comunitat en concret (el continent europeu, format allora per múltiples regnes que mantenen els vincles d'intercanvi suficients per conformar una comunitat cultural més o menys unitària i cohesionada) i en un període històric concret. És a dir, parlem d'obres produïdes per músics que comparteixen una certa ideologia musical (una lògica de les idees musicals)

Si hi ha exemple prototípic d'ideologia comunitària camaleònica és el fenomen de la moda. Més en concret, la moda al vestir. La moda, en el fons, no és res més que una peculiar manera de mesurar el temps. Però allora expressa aquest conflicte mai resolt en les relacions íntimes entre l'individu i la comunitat, el jo i el nosaltres. En un primer moment, les regles del joc de la moda ens poden semblar contradictòries, ja que ens inciten allora a la passió per la novetat, amb el canvi de formes i estils que proposa cada temporada, ia l'entusiasme per la normalitat, amb la seva exigència de ser obeïda si un no es vol quedar fora de joc. Ser allora gregari i original és el doble enllaç que la moda estableix amb els seus fidels. Sense assumir alegrement aquesta paradoxa, no es pot iniciar en els seus secrets misteris.

El tret més significatiu del fenomen de la moda rau en la passió per la cronologia. Viure en la forma de present del temps o no, aquesta és la qüestió essencial que planteja. La moda no

designa una essència ontològica o una propietat immutable: la moda expressa el canvi cíclic i incessant del gust, del gust de viure al present. Però l'esperit del temps de la moda sempre és precari i fugac, constantment amenaçat de tornar-se pretèrit. Si bé la moda es pot considerar com un fenomen antropològic que ha existit sempre, en major o menor mesura, el fet que a les societats modernes s'hagi tornat especialment rellevant és molt significatiu. I és que la moda s'ha convertit en una mena de religió agrària de les societats industrials: el ritual cíclic de la mort i el renaixement dels signes del present. No és casualitat que les temporades de la moda calquin el calendari de les estacions (primavera, estiu, tardor, hivern), ja que com l'antic déu vegetal, els signes de la moda són portadors de la promesa d'un retorn etern del temps. Multiples modes poden coexistir en un moment donat, encara que puguin expressar gust antagònics, l'única cosa important és que s'adhereixin al principi essencial que caracteritza el fenomen de la moda: marcar un present en el temps respecte del qual qualsevol altre gust resulta anacrònic. La paradoxa és que totes les modes, amb el pas del temps, esdevenen anacròniques: es revelen incapaces d'eternitzar el present. La moda sempre és el present, però un present efímer que inevitablement esdevindrà passat. Per això els signes de la moda estan marcats per una destinació tràgica: viuen acceleradament i moren joves, deixant un exquisit cadàver. La moda és una de les manifestacions de la fugacitat del temps i de la mort, però també de la superació en forma de promesa del retorn cíclic d'un present etern.

Cada època ha tingut el seu peculiar sistema de signes per marcar la seva peculiar forma de present del temps. Renaixement, Gòtic, Barroc, Rococó, Romanticisme, Neoclassicisme, Avantguardes... són denominacions que s'utilitzen per assenyalar l'existència de trets culturals característics d'un període determinat de la humanitat. Segurament s'han volgut eterns, però han acabat tenint el mateix destí que els signes de la moda: la mort. És a dir, la seva expulsió del paradís del present etern i la seva reconversió en passat anacrònic. En aquest sentit, els fenòmens culturals també són modes.

maneres de viure el present. Tot i que solen abastar períodes de temps molt més grans que poden incloure diverses generacions, mentre que en els fenòmens estrictament de moda una mateixa generació experimenta múltiples períodes de moda. I és que els signes de la moda es converteixen en pols, en res, quan són substituïts per una nova moda que els torna anacrònics. Mentre que els signes culturals, encara que indubtablement marcats per la moda, d'alguna manera aconseguixen sobreviure en la memòria de la humanitat, perquè hi ha alguna cosa que els continua fent rellevants i significatius, encara que ja no estiguin de moda. Encara que la ideologia musical que sustentava la idea d'estar vivint en el present durant el període que anomenem barroc ens pugui resultar ja anacrònica, continuem escoltant amb molt interès i plaer per exemple Bach. I no pas per un mer gest de recuperació arqueològica del passat. No escoltem Bach per ser un representant eficaç de la ideologia musical del seu temps (encara que potser ho sigui o que els seus obrars necessàriament presentaran moltes característiques d'aquest període) sinó precisament perquè la seva música també és portadora de trets que transcendeixen la ideologia musical de temps. I és que els signes culturals presenten una peculiar característica que els diferencia dels signes de la moda: marcats inevitablement per la moda de la ideologia musical del seu temps, són alhora expressió d'una cosa més profunda i universal que la transcendeix. De la mateixa manera si alguna de les obres generades seguint les regles del que podríem considerar la ideologia musical del nostre present històric (l'atonalisme o postonalisme) continua sent escoltada i celebrada després de la seva inevitable mort i la substitució per qualsevol altra ideologia musical de moda, no serà per acatar les seves lleis compositives (tema només rellevant per als historiadors i arqueòlegs musicals) sinó precisament per superar-les. No gràcies a la ideologia musical del seu temps, sinó malgrat. Tot i que cal assenyalar que la situació actual és una mica peculiar i inèdita. Mentre que en mitjans oficials i acadèmics es considera que ja hi ha hagut un canvi de cicle (sempre referint-nos a l'àmbit de l'anomenada música occidental) i la ideologia postonal ha substituït la ideologia tonal com a generadora d'obres musicals que expressin el

nostre present històric majoria de contemporanis no semblen haver-se donat per assabentats. No només és majoritari el públic que continua escoltant sobretot música tonal (fins i tot entre el públic de l'anomenada música clàssica), que suposadament ja s'ha tornat anacrònica i passada de moda, sinó que la majoria de les obres que es componen actualment (no certament a l'àmbit de la música acadèmica dels compositors de conservatori i el seu públic, que no deixen de ser una part molt minoritària de l'espectre sonor actual, però sí a l'àmbit molt més majoritari del pop, el rock i el filmscore) continuen regint-se per les lleis sonores i compositives del tonalisme, encara que sigui alguna variant diferent del tonalisme d'altres segles. Així que resulta complicat establir quina és la ideologia musical que data, amb la fiabilitat del carboni-14, el nostre present històric: un atonalisme que convertiria en anacrònics la majoria dels compositors i oients contemporanis (cosa que resulta força paradoxal), o un tonalisme que ha estat expulsat oficialment de l'escena acadèmica d'experts i compositors de conservatori, la influència i rellevància de les quals en l'escena musical mundial resulti força marginal.





SISYPHOS



La història de la música no és només una col·lecció més o menys ordenada d'autors, períodes i obres del passat que val la pena continuar escoltant. És també la crònica de la vida i la mort de les ideologies musicals. El vocable crònica deriva del llatí *chronica* que alhora deriva del grec *kronika* que fa referència a *khronos* (temps). És un discurs que estableix una cronologia, un ordre de sucussió d'esdeveniments en el temps. *Khronos* i *Logos*: temps i coneixement. La cronologia és un discurs o saber sobre les lleis del temps. Les ideologies polítiques serien precisament això: un relat o saber sobre les lleis històriques del Temps. Allò que les caracteritza i singularitza és justament la seva peculiar concepció del Temps. Durant mil·lennis va prevaler una concepció cíclica del Temps, que és la característica primordial de la majoria de les ideologies religioses. La concepció agrària de la temporalitat deriva de la periodicitat cíclica de les collites. El déu vegetal, com els cultius, mor cada hivern i reneix cada primavera. Els déus agraris van ser creats a imatge i semblança de la vida de les plantes. Els moderns rituals pagans de la moda o de les festes de solstici (la més important sens dubte la renovació anual del Temps durant el solstici nadalenc de l'hivern) són clars símptomes de la pervivència d'aquesta concepció cíclica del Temps, que el representa com a bucle o loop. Una de les primeres ideologies que es va desmarcar d'aquesta percepció cíclica del temps va ser el cristianisme. A diferència del déu vegetal, que només viu en el temps del Mite, el déu dels cristians també s'encarna el temps de la Història, en forma de fill mortal. Com a pare

segueix vivint en el temps del Mite, però com a fill experimenta els disgustos del temps cronològic, encara que finalment a través de la seva resurrecció tornarà a reintegrar-se al temps mitològic. El Nou Testament és la crònica d'un succés situat en un moment concret de la Història humana, no pas a l'Eternitat on solen viure els déus. Encara que el seu objectiu últim és paradoxalment rescatar tota la humanitat dels avatars incerts del temps cronològic i tornar-la a aquest temps mític i paradísac d'on va ser expulsada. Curiosament per ell mateix, com a càstig per una falta imperdonable: la desobediència d'assaborir el fruit de l'arbre del coneixement. Ser expulsats del temps etern i haver de malviure en el temps cronològic va ser l'única pena que li devia semblar d'acord amb la monstruositat del delictes comès. És aquest gest fundacional el que, per a la ideologia cristiana, precipita el naixement de la història. La creació del temps històric va ser un mal necessari. En general, per a les ideologies religioses, fascinades per l'existència d'un temps sense temps (una eternitat atemporal), el Temps és sempre una fatalitat: millor que no hagués existit. El pas del Temps no aporta res més que desordre i calamitat: és una forma de desintegració i degeneració de l'atemporalitat eterna que caracteritzava una mítica Edat d'Or perduda. Les anomenades ideologies conservadores participen d'aquesta concepció del Temps com a calamitat. Per això la seva obsessió de conservar les coses tal com estan, perquè consideren que tot canvi sempre és a pitjor. A l'extrem oposat, les ideologies progressistes precisament es caracteritzen per compartir una concepció del Temps radicalment antagònica: l'existència cronològica no fa més que millorar amb el temps. La història és la crònica de la progressió i la millora de l'existència humana. En el seu moment culminant de progrés donarà pas, com pensava el mateix Marx, a una societat ideal (sense classes, sense explotació, sense usura, sense egoisme, sense conflictes o qualsevol altra forma de pecat que cada ideologia consideri l'origen últim de tot el mal existent), ja impossible de millorar. La mítica Edat d'Or (la utopia d'una societat ideal sense conflictes ni antagonismes, perfectament orgànica i harmònica) no està situada en el passat sinó en el futur: no va

ser donada al principi, sinó que gràcies al Temps serà creada en el futur. Mentre que les ideologies conservadores viuen de la nostàlgia del passat, les ideologies progressistes viuen de l'esperança del futur.

La importància de la seva concepció del Temps com a eix vertebrador del seu discurs no només és fonamental per a les ideologies religioses i polítiques, sinó també per exemple per a les ideologies artístiques (entre elles la musical). Solen néixer com a ideologies progressistes, com a alternatives de present i futur a una ideologia estètica dominant que ja s'ha tornat encotillada i massa conservadora: són portadores d'un canvi que sempre és interpretat com a millora. Aïres nous que corresponen a nous temps. Però amb el pas del temps, un cop han derrotat i substituït la vella ideologia estètica, acaben tornant-se conservadores i contràries a tot canvi que amenaci d'enderrocar-les i substituir-les per altres. Un exemple paradigmàtic el trobem a les modernes avantguardes artístiques, sorgides com a anhel de llibertat estètica i renovació davant d'un academicisme asfixiant, però que amb el pas del temps han acabat convertides en el nou discurs oficial i academicista de la ideologia estètica dominant moderna. Sembla una fatalitat lògica de les ideologies estètiques néixer com a canvi i acabar com a eternitat. Acabar creient-se les pròpies fantasies d'haver descobert el llenguatge definitiu de l'art, respecte del qual tots els anteriors no eren sinó intents fallits. Abstracció pictòrica o atonalisme musical són altres noms que rep actualment aquesta vella utopia estètica de creure haver arribat a la creació del sistema estètic ideal i perfecte, impossible de superar. I aquesta altra fantasia no menys utòpica de creure que són els únics vàlids per representar i expressar el present del nostre temps.

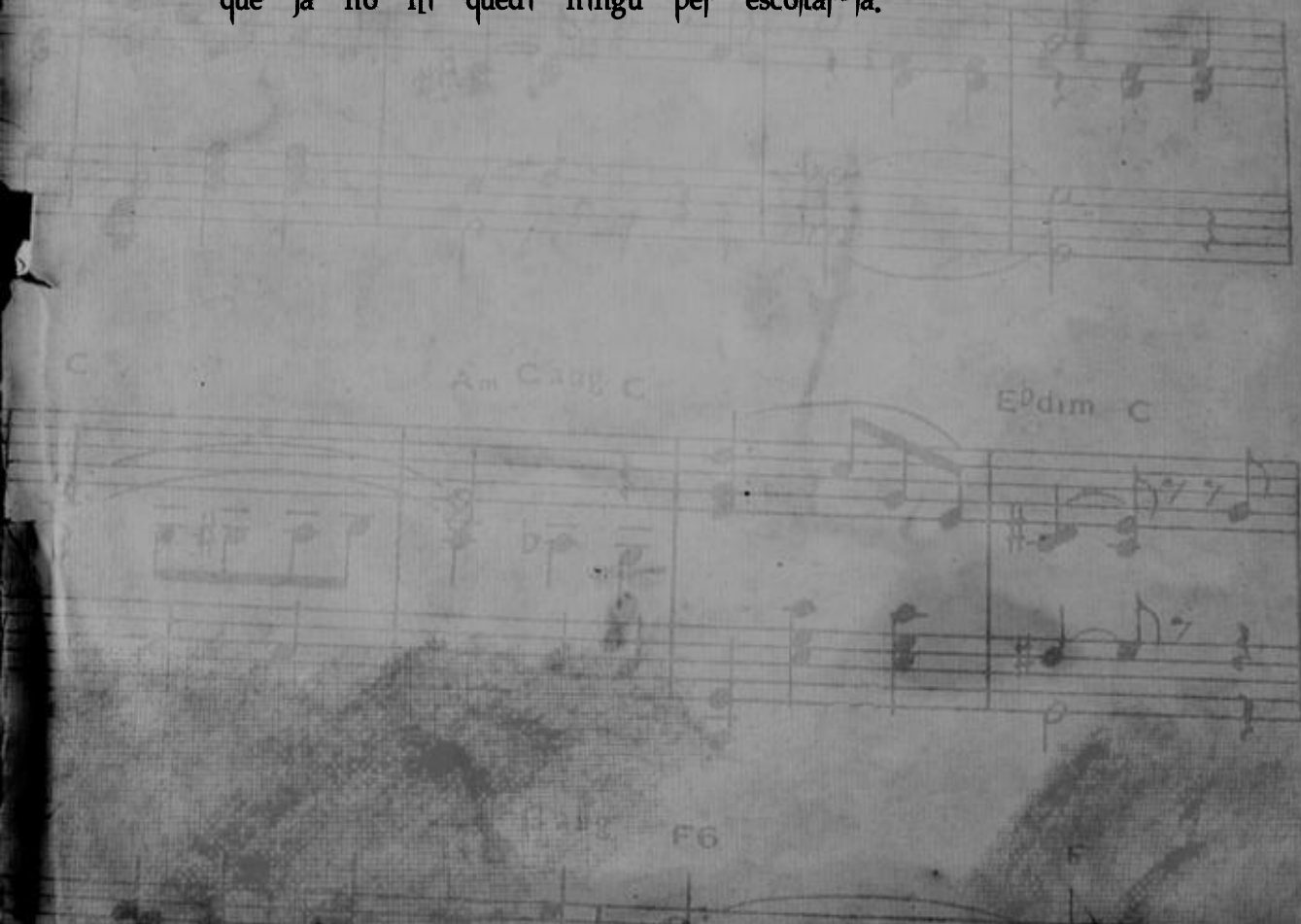
I tot i això, la música manté una relació més íntima i fonamental amb el Temps que va més enllà de les ideologies musicals i les seves modes culturals històriques. A diferència del que passa en les ideologies religioses i polítiques, el fet musical en si no es limita a expressar una certa concepció del Temps a través

de les ideologies musicals que genera, sinó que ell mateix és Temps. Si hi ha música més enllà de les ideologies musicals, és perquè la música en si mateixa ja és Temps. No només és una successió d'ideologies musicals, modes culturals o períodes estètics cronològics. La música en si mateixa és una forma d'existència del Temps. Sens dubte forma part del temps cronològic o històric a través de les diferents ideologies musicals que s'han succeït al llarg de la història humana. Però a més és Temps fonamental, per anomenar-lo d'alguna forma: Temps crònic.

La matèria prima essencial de la música és el so. Tot i les pretensions d'una obra com 4'33'' de John Cage, sense so no hi ha música. Només silenci. És cert que el silenci forma part important del fenomen musical, fins i tot té els seus propis signes pentagràmics. Però si no diàloga amb el so, aquest silenci musical deixa de ser tal i passa a ser simplement silenci a seques. No hi ha música sense so. Però hi ha alguna altra característica sense la qual seria impossible el fet musical? És possible fer música sense harmonia. Un instrument monofònic pot fer perfectament una melodia musical sense necessitat de cap acompanyament. La melodia tampoc no resulta indispensable. Un instrument de percussió genera patrons musicals desproveïts tant de melodia com d'harmonia. Aquests patrons musicals que genera són patrons rítmics. Per la seva banda, no hi poden haver patrons melòdics ni patrons harmònics desproveïts de ritme. Tota nota musical té una durada determinada que varia segons la figura utilitzada. És perfectament factible una música sense melodia ni harmonia, però no una harmonia i una melodia sense ritme. És més, és impossible una música sense ritme. Al nucli essencial de les entranyes del fenomen musical, independentment de la ideologia musical de la qual formi part en cada moment de la seva història, hi ha dues coses universals que transcendeixen les modes culturals perquè en realitat no són aspectes cronològics que varien amb el temps sinó aspectes crònics que romanen i sense els quals no existiria. Un és el so, l'altre el ritme. I el ritme no és res més que una de les formes en què es manifesta el Temps: el

ritme és la forma musical del Temps. Quan el temps adquireix patrons rítmics es transforma en temps musical. Per això existeix en un temps diferent del que ho fan les coses que només existeixen en el temps cronològic i en les modes culturals. La seva naturalesa no és cronològica sinó crònica. Aquesta fusió de so i temps conforma la nucliosíntesi sonora bàsica de tot fet musical.

La música és so rítmic. Independentment de si això es generi per voluntat d'alguna consciència o per simple atzar de l'esdevenir còsmic. Potser Pitàgores no anava tan desencaminat quan parlava de la música de les esferes celestes. Potser l'univers està generant constantment patrons musicals amb les seves ones gravitacionals, explosions de supernoves i col·lisions de galàxies, encara que potser no amb la bellesa harmònica que li hagués agradat. O per no resultar excessivament megalòman: amb els patrons sonors de la naturalesa terrenal. Olivier Messien no va transformar en música el cant dels ocells, simplement en va aprendre els patrons musicals que generaven i ho va aplicar a algunes de les seves obres. Perquè no van ser els humans qui van inventar la música. La sonoritat del temps rítmic existia molt abans que l'espècie humana aparegués a l'escena còsmica, i sobreviurà a la seva inevitable extinció. Encara que ja no hi quedi ningú per escoltar-la.





RHYTMOS

Com es transforma el temps en ritme? Evidentment no ens referim a qualsevol mena de temps, sinó a aquell que porta associat alguna forma de sonoritat. Hi ha realment un temps sonor sense ritme? Aquest tipus de temps és precisament el que genera un instrument com el metrònom. Una sèrie temporal completament uniforme i regular d'unitats sonores. Produïrem el mateix efecte donant cops regulars i amb la mateixa intensitat, de manera que cap d'ells es distingís dels altres. Aquest temps metrònom, ja ho produïm de manera mecànica o natural, no és un temps musical. Però n'hi ha prou que de manera regular accentuem-ne un (per exemple executant el cop amb més intensitat) per crear un patró rítmic, i així transformar-lo en temps musical. Sense necessitat d'usar cap instrument musical, ni de generar cap melodia ni de fer algun acompanyament harmònic. Simplement picant de mans amb les mans ja podem crear un patró rítmic, transformant així el temps sonor en temps musical. Acabem de crear el patró rítmic del compàs. Probablement la forma més bàsica (no en el sentit de pobre sinó nuclear) d'organització del temps sonor fet música: un patró rítmic d'unitats accentuades i no accentuades que es repeteix en bucle. La manera més senzilla i elemental de transformar el tempo del metrònom en temps musical: el loop rítmic. El patró rítmic del compàs expressa una concepció cíclica del temps musical, un retorn etern del mateix en un cicle interminable sense principi ni fi: un temps musical embuclat. Simplement picant de mans amb les mans ja

podem crear un patró rítmic, transformant així el temps sonor en temps musical. Acabem de crear el patró rítmic del compàs.

Probablement la forma més bàsica (no en el sentit de pobre sinó nuclear) d'organització del temps sonor fet música: un patró rítmic d'unitats accentuades i no accentuades que es repeteix en bucle. La manera més senzilla i elemental de transformar el tempo del metrònom en temps musical: el loop rítmic. El patró rítmic del compàs expressa una concepció cíclica del temps musical, un retorn etern del mateix en un cicle interminable sense principi ni fi: un temps musical embuclat. Simplement picant de mans amb les mans ja podem crear un patró rítmic, transformant així el temps sonor en temps musical. Acabem de crear el patró rítmic del compàs.

Probablement la forma més bàsica (no en el sentit de pobre sinó nuclear) d'organització del temps sonor fet música: un patró rítmic d'unitats accentuades i no accentuades que es repeteix en bucle. La manera més senzilla i elemental de transformar el tempo del metrònom en temps musical: el loop rítmic. El patró rítmic del compàs expressa una concepció cíclica del temps musical, un retorn etern del mateix en un cicle interminable sense principi ni fi: un temps musical embuclat. Probablement la forma més bàsica (no en el sentit de pobre sinó nuclear) d'organització del temps sonor fet música: un patró rítmic d'unitats accentuades i no accentuades que es repeteix en bucle. La manera més senzilla i elemental de transformar el tempo del metrònom en temps musical: el loop rítmic. El patró rítmic del compàs expressa una concepció cíclica del temps musical, un retorn etern del mateix en un cicle interminable sense principi ni fi: un temps musical embuclat. Probablement la forma més bàsica (no en el sentit de pobre sinó nuclear) d'organització del temps sonor fet música: un patró rítmic d'unitats accentuades i no accentuades que es repeteix en bucle. La manera més senzilla i elemental de transformar el tempo del metrònom en temps musical: el loop rítmic. El patró rítmic del compàs expressa una concepció cíclica del temps musical, un retorn etern del mateix en un cicle interminable sense principi ni fi: un temps musical embuclat.

Generalment es distingeix entre ritme (produït per l'alternança en la durada de les notes) i accent mètric (alternança entre temps forts i febles dins del compàs). De manera que el compàs no seria estrictament un patró rítmic sinó mètric. No obstant, a la pràctica ningú diu que algú no porta el metre del compàs, sinó el ritme del compàs. Només cal intentar crear al món físic (el món de les ones sonores, que en últim terme és l'habitat natural de la música) un compàs (per exemple amb els palmells de les mans) i ràpidament veiem que necessàriament porta associat un ritme. I és que la sensació que el compàs està estretament relacionat amb el ritme és molt evident i poderosa, encara que li vulguem donar un nom diferent. Tot i que també es podria argumentar que en realitat no hem creat un compàs sinó un ritme que coincideix totalment amb els temps d'un compàs. I encara que considerar el compàs com una unitat mètrica té una llarga tradició teòrica (heretada de la tradició literària, més en concret de la poètica), alguns autors no han dubtat a assenyalar que és un terme imprecís i que les fronteres entre mètrica i ritme de fet no són tan clares com semblen a nivell teòric. Així, han preferit anomenar el compàs com a figura rítmica o ritme mesurat per ressaltar el fet que, sigui el que sigui, està íntimament relacionat amb el ritme. El fet que parlem d'alternança de temps forts i de temps febles, de temps accentuats i no accentuats, i alhora considerar que això ja no és crear un patró rítmic d'accents i temps, resulta una mica paradoxal. En tot cas, aquí s'anomenarà ritme el conjunt totes dues estructures temporals, resulta com a mínim paradoxal. Atès que el compàs ja és una forma d'organització musical del Temps, aquí no es tindrà en compte aquesta distinció teòrica entre ritme i mètrica, i es considerarà el compàs com un integrant de ple dret del ritme musical.

La primera matèria de la música són ones sonores (una combinació de freqüències i longituds d'ona) que generen seqüències temporals amb patrons rítmics, el més bàsic dels quals seria l'ostinato rítmic del compàs. És a dir tempo sonor transformat en temps

musical: el pols (beat) rítmic. El ritme és una forma de temporalitat que no és exclusivament musical, no es redueix a l'àmbit de les sonoritats. Així es parla de ritme de vida o del ritme de les estacions. L'origen etimològic del vocable ritme està, és clar, en una paraula grega: *rhythmos* (una seqüència temporal que presenta un patró clar d'elements regulars i recurrents que es repeteixen) És temps embuclat (ja sigui sonor, ja sigui silenciós) Totes les coses que estan fetes de temps poden tenir ritme, una subcategoria de les quals és el temps sonor rítmic. Les estacions són temps astronòmic (derivat de la rotació de la terra sobre el seu eix i del moviment orbital al voltant del sol) que genera patrons climatològics regulars que es reptinen cada any. El mateix concepte ja és un patró temporal rítmic. Així com la subdivisió temporal en dies, setmanes i mesos. El calendari seria una mena de compàs que transforma el temps astronòmic en temps rítmic. O almenys en temps rítmic vital o humà. Perquè el mateix moviment astronòmic ja genera els seus propis temps rítmics, patrons de moviment que es repeteixen. I quan aquests produeixen ones sonores que es propaguen per l'espai poden generar la seva pròpia música de les esferes celestes. No perquè, com pensava Pitàgores, creen algun tipus d'harmonia còsmica sinó perquè siguin capaços de generar seqüències temporals sonores amb patrons rítmics. Però la seva hipòtesi que el fenomen musical era una cosa que transcendia el fet humà era del tot correcta.

El compàs representa el naixement del temps musical. La monotonia uniforme del tempo del metrònom transformada en temps rítmic. Generalment es defineix el compàs com un patró format per un temps fort seguit de diversos temps més febles. El que caracteritza el compàs és una repetició regular d'irregularides dinàmiques. Sense aquesta irregularitat de combinar temps forts i febles (davant la uniformitat regular dels polsos del metrònom que no presenta cap irregularitat dinàmica a les seves intensitats) no existiria el compàs. Però sense la regularitat de la repecció en bucle del patró tampoc. El patró rítmic necessita tant la irregularitat com la repetició: si és un patró és perquè presenta una estructura definida

que es repeteix en bucle, si és rítmic és perquè presenta alguna variació (irregularitat) entre els seus components (si no només tindríem tempo metrònom i no temps musical) Podríem caracteritzar el compàs com una mena de tempodinàmica rítmica: tempo metrònom transformat en temps musical a través d'alguna variació en la dinàmica de la intensitat (fort-dèbil) dels seus temps o polsos. Un marcapassos musical d'aritmies controlades.

Tradicionalment s'ha considerat que el primer temps és el temps fort del patró rítmic del compàs, aquell que ha de presentar una dinàmica d'intensitat que el distingeix de la resta. Per això és el primer, és a dir, el que ocupa un lloc especial en una seqüència, perquè és el que la inaugura. Però n'hi ha prou amb el simple exercici de repetir continuadament un patró rítmic (per exemple un compàs 4/4) per adonar-se que aquesta idea presenta algun tipus de dissonància cognitiva. El que comença com un patró rítmic de TA-ta-ta-ta (fort-dèbil-dèbil-dèbil) ràpidament es converteix, a les nostres orelles i en la nostra percepció, en un patró rítmic de ta-ta-taTA (feble-feble-feble-fort) Perquè el temps fort, el temps marcat, en realitat no expressa l'inici d'una seqüència rítmica sinó la seva conclusió: a la nostra percepció és el temps que marca el final d'una cèl·lula rítmica. No és un temps inaugural o inciatíic sinó un temps cadencial. La cadència és un concepte musical que generalment s'aplica i circumscriu a l'àmbit de l'harmonia. És un mecanisme que serveix per transformar una seqüència d'acords en una progressió d'acords. És a dir, una combinació d'elements, que per si mateixa es podria estirar fins a l'infinit, en una progressió limitada per un principi i un final: una temporalitat finita que comença i acaba. No és estrany que l'anomenada harmonia funcional (l'estudi de les seqüències d'acords) se centri no en tots els elements que formen una seqüència d'acords sinó gairebé exclusivament en els darrers de la cadena harmònica, que són precisament els que converteixen una combinació de acords en una progressió d'acords. El tensor harmònic de Sèptima de Dominant i les seves variacions (dominants secundaris, sextes augmentades, substituïts tritonsals...) que precipiten un

final feliç consonant. Encara que hi ha diversos tipus de cadència, la més eficaç i contundent per transformar una seqüència harmònica en una progressió harmònica és la cadència autèntica perfecta, aquella en què els darrers acords de la seqüència harmònica són acords de dominant-tònica en estat fonamental. Per això quan la nova ideologia musical postonal intenti desmarcar-se de la seva predecessora, que havia fet de la progressió d'acords una de les senyes d'identitat del seu discurs musical, vetarà els finals felïcos cadencials (tipus compositius d'una moda musical ja considerada anacrònica) i patrocinarà amb entusiasme la creació de seqüències harmòniques sense progressió.

Així que, encara que generalment reservat a l'àmbit harmònic, el mecanisme cadencial és igual o fins i tot més important per a la generació del temps rítmic. Perquè és impossible fer una seqüència rítmica sense l'ús del temps cadencial. En un patró rítmic, quin és el temps que expressa funcions cadencials? Aquell que expressa el final d'una seqüència. La nostra oïda, la nostra ment, el nostre sentit del ritme tendeix a atorgar aquest privilegi al temps marcat, al mateix temps capaç d'establir una frontera entre un abans i un després: funciona com un mur que atura l'avenç de la seqüència rítmica i la converteix en un patró rítmic complet. Si donem cops, per exemple amb les mans, seguint un compàs de 4/4 serà el cop que donem amb més intensitat el que es convertirà en temps cadencial, conformant una cèl·lula rítmica del tipus ta-ta-ta-TA. Si precisament per ser executat amb més intensitat (volum, dinàmica) en diem temps fort, ens trobem que el temps fort d'un compàs no és el primer sinó el darrer de la seva seqüència rítmica, perquè és el que exerceix la funció de barrera conclusiva que atura el flux rítmic. Això xoca frontalment amb la tendència generalitzada de trucar temps fort al primer temps del compàs. Si alguna característica defineix el primer temps de l'un compàs no és ser un temps fort, sinó ser un temps iniciàtic: el temps que inicia el patró rítmic. Una seqüència que s'acaba amb el temps marcat: el temps cadencial. Per això el veritable temps fort o marcat de qualsevol patró rítmic no

és el primer sinó el darrer de la sèrie, que es converteix en temps final o cadencial.

Un moment, com que el temps fort d'un compàs potser no és el primer sinó el darrer? Ens hem tornat bojos o què? Si hi ha un principi bàsic que tota la comunitat musical accepta sense discussió és que el temps fort del compàs és el primer. Posar-ho en dubte només demostra la profunda ignorància de la gramàtica musical de qui ho fa. Probablement. Probablement sigui fruit d'un deliri personal i no un raonament musical mínimament assenyat. Però anem a l'origen de tot. El metrònom és el següent del temps musical. Creeu el ritme sonor més bàsic i elemental possible: una successió de sons absolutament idèntics a intervals temporals completament iguals. Aquest patró rítmic absolutament perfecte i monòton tant pot ser considerat un patró rítmic no musical com el primer i més elemental dels patrons rítmics musicals. A aquest patró rítmic de polsos monòtonament perfectes (ja ho considerem com a musical o com a pre-musical) li podem afegir un segon patró rítmic que ho faci menys perfecte i per tant menys monòton. A aquest segon patró rítmic més elemental és el que hem anomenat compàs. Es tracta de subdividir, de la manera més bàsica possible, aquesta successió perfecta de sons idèntics. I la manera de fer-ho és introduir una petita irregularitat que es repeteix al bucle. Podem fer que cada x polsos un sigui diferent. Per exemple, si cada quatre polsos un és diferent, hem creat subconjunts de quatre polsos compostos de tres polsos idèntics i un de diferent. Així, a partir del ritme del metrònom hem creat el ritme del compàs. Hem transformat aquest patró rítmic oooooo... en aquest altre xooo/xooo/xooo... però que igualment podríem representar com ooox/ooox/ooox... Qualsevol de les dues maneres de representar-lo és igualment vàlida: tant podem considerar que el pols diferent és el primer del nou patró: patró rítmic de quatre polsos. El consens musical unànime ha estat considerar el primer temps del compàs com el temps diferent (el temps fort) mentre que els altres tres eren els temps idèntics (que han passat a anomenar-se febles, encara que s'ha

complicat una mica el patró considerant que el tercer temps no era feble sinó semi-fort) És a dir, s'ha triat representar el patró rítmic del compàs com a... ooox/ooox/ooox...que en principi era igualment vàlida. Potser pel prestigi que té el primer lloc. Quin millor lloc per col·locar el temps diferent, el temps fort, que al primer lloc, el primum inter pares, abans que lligat a ser l'últim de la fila? Sembla l'elecció més lògica i natural, però realment ho és?

El ritme no és una cosa exclusiva del temps musical. És una cosa exclusiva del Temps (del qual el temps musical no és més que una de les seves manifestacions) Al pas monòton del temps existencial, la humanitat va decidir donar-li una mica de ritme. Al ritme monòton del pas del temps mesurat únicament per segons, se li va afegir el patró rítmic del minut: un subconjunt de 60 segons. I aquest, el patró rítmic de l'hora (subconjunts de 60 minuts) El nou patró del ritme del dia consta de 24 unitats d'una hora. Amb 7 unitats del patró rítmic del dia tenim el nou patró rítmic de la setmana, amb què s'elaborarà el nou patró rítmic del mes i així successivament. D'aquesta manera hem convertit el pas monòton del Temps mesurat únicament amb el patró rítmic del segunder (aquest metrònom del temps vital) en una entretinguda polirítmia composta per la coexistència de múltiples patrons rítmics, que fan que el pas del temps sigui una mica més divertit: el ritme converteix el Temps en una i interessant.

Fixem-nos en el patró rítmic de la setmana. Consta de set polsos diaris, dels quals 6 són idèntics i un de diferent. Agafem el model d'una setmana composta per sis dies laborables i un dia festiu. Al "compàs" del patró rítmic de la setmana, on hem posat el temps diferent, el temps festiu, el temps fort? No en el primer temps sinó en l'últim: oooooox/oooooox...No considerem que la setmana comença amb el temps diferent (fort) sinó que acaba amb ell: el ritme setmanal va de dilluns (el temps idèntic, feble) al diumenge (temps diferent, fort: patró rítmic de l'any (no el natural sinó el laboral) també té una estructura rítmica semblant a la del compàs: diversos polsos idèntics i un de diferent. Hem organitzat el patró

rítmic de l'any laboral posant el temps diferent, fort, no al principi sinó al final: ooooooooooox/oooooooooooo. fort, no al principi sinó al final d'un patró rítmic temporal. Això contrasta amb la decisió de considerar que el temps diferent, fort, del patró rítmic del compàs musical és el primer i no l'últim. Una decisió vàlida, però potser no tan lògica i natural com sembla.

Però no només de compassos viu el ritme musical. Només és un background de patrons embucats que ha d'aprendre a viure amb una altra font important generadora de ritme musical: la melodia. O millor aquest mix de ritme i melodia que podríem anomenar melorítmia. Ja que no hi ha melodia, és a dir, combinacions de variacions de freqüència d'ona (el que anomenem notes) sense ritme, és a dir sense combinacions de variacions de durada d'aquestes mateixes notes. No hi ha notes atemporals o de temps 0; cada nota musical no només expressa una freqüència sonora, sinó inevitablement també una durada en el temps. El bucle del compàs és com una plantilla buida on encaixar una successió de patrons melorítmics. És habitual utilitzar-lo però no indispensable. Perfectament es poden elaborar discursos musicals que prescindixin ella. I si es fa servir és per donar-li una certa rellevància, perquè es considera que aquest ostinato rítmic de les cel·les del compàs pot servir de guia amb què actuin els diversos patrons melorítmics de l'obra. De vegades encaixant, d'altres no. Generant així el que podríem anomenar una mena de contrapunt rítmic (punt contra punt de dos patrons rítmics). Si només elaboréssim patrons melorítmics que encaixessin perfectament als bucles del compàs tindríem obres amb poc contrapunt rítmic, atès que les dues línies rítmiques se solaparien i el resultat seria massa simple i previsible. En canvi si mai no encaixessin, la presència de la guia del compàs resultaria del tot irrellevant. El dinamisme del contrapunt rítmic s'aconsegueix, per exemple, usant esporàdicament recursos com a lligadures de durada entre notes de dos compassos, contratemps o qualsevol altre que minimitzi la frontera de la barra de compàs. És a dir,

desacompassant alguns compassos. Si això es tornés crònic, desapareixeria aquest contrapunt rítmic. Curiosament la pràctica habitual derivada de considerar el primer temps del compàs com a temps fort, en realitat acaba aconseguint resultats contraris als que es proposa. En lloc de reforçar la barra de compàs, la dilueix. La pràctica tan comuna de situar en aquest primer temps les notes de més durada o les harmonies més denses, el que fan és aturar el flux melorrítmic i donar per acabat el patró rítmic que s'estava creant. Aquest primer temps del compàs en realitat passa a ser el darrer temps de la cèl·lula melorrítmica que havia començat un o diversos compassos abans. D'aquesta manera, perd la seva característica de ser un temps iniciàtic dins del patró rítmic del compàs i passa a ser un temps cadencial del patró melorrítmic. Amb la qual cosa, el nou patró melorrítmic començarà al segon temps del compàs, que ara adquirirà valor de temps iniciàtic. Perquè el patró melorrítmic reforci la barra del compàs, el seu temps cadencial hauria de coincidir amb el temps cadencial del compàs. I això s'aconseguiria situant les notes llargues o els acords que aturaran i finalitzaran la cèl·lula melorrítmica no al primer temps sinó a l'últim temps d'un compàs. Així, el primer temps del següent compàs coincidiria amb el temps iniciàtic d'un nou patró melorrítmic, i la barra del compàs mantindria la seva funció de separar un abans i un després. No és que això sigui millor o més correcte que el que es fa habitualment, tots dos són igualment vàlids. Simplement es tracta de ser conscients del que realment es fa. Perquè de vegades teoria i pràctica no coincideixen. I realment fem el contrari del que creiem estar fent. En aquest cas creiem estar reforçant la barra del compàs fent del primer temps un temps fort, quan a la pràctica l'estem minimitzant en convertir aquest primer temps iniciàtic en un temps cadencial.

El tempo funciona com un accelerador musical que marca una velocitat de creuer. No té la mateixa durada una nota que viatja a 60 bpm que una altra que ho fa a 180 bpm, estant totes dues marcades per la mateixa figura musical. Estableix la velocitat a què

es desplaça en el temps tot el conjunt sonor. Un conjunt sonor fruit del diàleg de diversos patrons rítmics entre si (el patró rítmic del compàs, els diversos patrons melorrítmics, juntament amb els patrons rítmics generats pel moviment de l'harmonia i els patrons rítmics creats pels instruments de percussió) que en generen una textura que podríem anomenar Polifonia Rítmica.





CANTUS

I la paraula es va fer cantus. I va habitar entre la música.

A la gènesi de la música religiosa medieval es dona un fenomen transcendent: la transmutació del text sagrat en cant. Al principi la música era fonamentalment cant. Cant monofònic: una unitat unísona (o vuitena) de veus en allò universal. Un himne a la unitat perfecta de les esferes musicals del firmament. Monofònic és el cant solitari, però també el cant acompanyat (fins i tot per una multitud coral) sempre que les veus es mantinguin a una distància intervàlica decent. El matrimoni sagrat de l'uníson amb la vuitena és l'únic vincle ícilit entre freqüències sonores que en un primer moment reconeixerà l'Església catòlica medieval: allò que l'octava ha unit, que no ho separi el cant. La paraula divina és única i universal, per això cal cantar-la a l'uníson i a l'octava.

La unitat sagrada d'aquest primigeni cant pla, però, no seguirà una regla disciplinària tan estricta com la contemplada, per exemple, al cant salmòdic estricte on es permet exclusivament un matrimoni perfecte entre la paraula i el cant (representats per les unitats més bàsiques i elementals: la síl·laba verbal i la nota musical). El matrimoni salmòdic estricte és una unió monogàmica entre la paraula i el cant: una síl·laba només pot tenir una nota. El matrimoni gregorià, en canvi, es caracteritzarà per establir una petita llicència musical, una

butlla vocal, que permetrà les unions neumàtiques y melismàtiques: una única síl·laba es podrà desposar amb diverses notes alhora. Al cant gregorià la poligàmia melismàtica no serà considerada una unió il·lícita ni contra natura: una única síl·laba podrà mantenir relacions íntimes amb diverses notes alhora sense viure en pecat. La fragmentació de la sincronia perfecta entre la paraula i el cantell, derivada de l'assincronia melismàtica, no serà considerada una heretgia que mereixi el foc etern.

La poligàmia neumàtica i melismàtica inaugura el contrapunt monofònic (si això no és un oxímoron): no tant de nota contra nota (punctus contra punctum) sinó de síl·laba contra nota. Al cant gregorià hi ha un joc complex entre la sincronia salmòdica i l'assincronia melismàtica, la unitat i la fragmentació, l'únic i el divers, l'un i el múltiple, la fusió i la dispersió, la monotonia i la varietat. Podríem considerar el neuma i el melisma com la primera forma de contrapunt rítmic: una bifurcació de patrons rítmics, on el patró temporal síl·lábic i el patró temporal musical difereixen. És el pas de la monorítmia salmòdica a la polirítmia gregoriana. A diferència dels instruments musicals, les veus no només canten notes, també canten síl·labes. És precisament aquest fet el que ha permès que el cantus medieval neixi com a contrapunt rítmic.

L'assincronia rítmica que introdueix la tècnica melismàtica de dispersió síl·lábica, amb l'adveniment de la polifonia es veurà reforçada amb el naixement de noves formes de fragmentació coral. A l'organum, l'interval de cinquenes veurà reconegut el seu estatus d'interval diví: la vuitena deixarà de ser l'únic espai sagrat reconegut. Si el melisma inaugura la polirítmia de temps sagrat, l'organum inaugura la polifonia de l'espai sagrat. Un interval és la distància, el territori, la geografia, l'espai, l'interregne que hi ha entre dues notes. Si aquestes notes sonen alhora configuren un espai musical bidimensional. Si s'hi afegeix una tercera nota es transforma a l'espai tridimensional de l'harmonia: la polifonia musical de l'espai tridimensional. Amb l'harmonia neix l'espai musical en 3D. L'organum representa per a l'espai musical allò que el melisma per

al temps musical: la fragmentació d'una unitat monolítica inalterable i l'inici del joc entre el mateix i allò altre, la identitat i la diversitat, la unitat i la dispersió. La fragmentació polifònica de la unitat espacial arribarà a la seva esplendor amb la tècnica contrapuntística de la dispersió harmònica, un joc complex d'espais musicals fragmentats que progressivament incorporarà intervals d'octava, cinquena, quarta, tercera, sexta, segona i sèptima. Una asincronia de l'espai sonor que, no obstant, no desembocarà en el pandemònim, el caos o el soroll, perquè es tractarà d'una asincronia perfectament sincronitzada.

Però la polifonia no afegirà a l'asincronia monofònica del melisma només la nova asincronia harmònica dels intervals, sinó també una nova forma de dispersió musical que és probablement la que més afectarà les relacions entre la paraula i el cant, el text sagrat i la veu humana: l'asincronia sil·làbica. Mentrestant l'assincronia melismàtica com l'harmònica deixaven intacta la unitat semàntica del text sagrat, l'assincronia sil·làbica la dinamitarà implacablement. La tècnica contrapuntística va començar com una dispersió polifònica d'un cantus firmus monofònic. Després d'una breu introducció d'un cantus firmus cantat a la gregoriana, era solmès a una profunda fragmentació polifònica consistent en un complex joc de veus disperss. Al mateix temps, però, no era infreqüent sotmetre'l alhora a un no menys complex joc d'assincronies sil·làbiques, que s'aconseguia de la manera més elemental retardant l'entrada de les diferents veus. Cantaven el mateix cantus firmus, però començant en temps o compassos diferents. I aquest lleuger delay temporal provocava que en un mateix temps algunes veus cantessin diferents sil·labes. Així que la seqüència podia consistir en un text monofònic que era solmès a una dispersió sil·làbica contrapuntística que generava una tensió semàntica sincronitzada que era resolta en un temps cadencial on es tornava a la monofonia sil·làbica en la qual totes les veus cantaven la mateixa sil·laba, dissolent la precedent dispersió semàntica en alguna forma de plenitud sil·làbica. És el moviment de sístole i diástole del cor de l'harmonia polifònica

No és estrany que en un moment determinat (coincidint amb el nou esperit de la contrareforma), les autoritats eclesiàstiques consideressin que se n'havia anat massa lluny amb l'assincronia sil·làbica del text sagrat. Tot i que de fet, les autoritats eclesiàstiques havien sospitat des d'un primer moment de la polifonia, ja que incrementava la possibilitat de trobades intervàliques poc consonants, asincronies diverses i les males companyies harmòniques. Era una mica com el tritó, un diabolus in musica. Les relacions entre la paraula i el cant, amb la plenitud del contrapunt, havien desembocat en divorci: estaven vivint en pecat. I això era del tot intolerable. La religió catòlica, com a bona creença abrahàmica, era una religió del Llibre, basada en les Sagrades Escriptures, no en els Sagrats Cants. Si la paraula i el cant havien entrat en un conflicte irresoluble, havien de prevaldre les lleis ortogràfiques sobre les lleis musicals. Per això la contrareforma catòlica va promoure la tornada a una certa intel·ligibilitat monofònica de la paraula divina i una major sincronia sil·làbica.

L'assincronia contrapuntística no va morir amb el Renaixement. Va continuar cultivant-se al Barroc. Fins i tot va poder arribar al zenit amb les obres de Bach i Haendel. Però no seria el segell característic d'una època. Va ser, com a molt, el seu cant de cigne. Perquè havia de competir amb un nou sistema musical que sí que marcaria una nova època: el naixement del sistema tonal. D'alguna manera, suposa el retorn a un nou monofonisme: la melodia harmonitzada, la monodia d'acords. En realitat, la polifonia contrapuntística és també una forma d'harmonització melòdica, però de naturalesa molt diferent. El sistema modal va començar en forma de melodisme monofònic, en els seus orígens gregorians. La polifonia medieval va consistir a harmonitzar melodies monofòniques, anomenades cantus firmus, que eren sotmeses a un procés de dissolució harmònica que arribaria al punt àlgid amb el contrapunt renaixentista, on aquesta matèria primera melòdica del cantus firmus era transformada en pura harmonia. La polifonia modal és un procés alquímic de dissolució de la matèria primera melòdica que acaba transmutada en or harmònic.

La nova polifonia tonal (per ser precisos, no es tracta ja de polifonia coral, diverses veus rítmica i sil·làbicament disjunts, sinó d'homofonia coral: diverses veus sil·làbica i rítmicament concertades en harmonies en bucle de terceres, formant acords; però aquí ho faré servir més en el sentit literal de la paraula -poli phonos, diversos sons-, per caracteritzar una textura sonora formada per diverses fonts sonores, ja es tracti de diverses veus, de diversos instruments o d'una veu amb acompanyament instrumental, independentment que mantinguin entre si una relació estrictament polifònica, homofònica, homorrítmica o de melodia acompanyada) farà tot el contrari, ja que en lloc de dissoldre aquesta matèria primera melòdica, la recolzarà i la reforçarà, donant lloc a la textura de l'homofonia: la melodia harmonitzada, en bucle de terceres o acord, la nova Polifonia Melòdica del tonalisme, que contrastarà amb l'antiga Polifonia Harmònica modal. Mentre l'harmonia contrapuntística era una força centrífuga de fragmentació melòdica, la nova harmonia tonal serà una força centrípeta de concentració melòdica. El conflicte irresoluble entre melodia i harmonia que va acabar esclatant al sistema modal a través del contrapunt, es resoldrà a l'armistici tonal, on harmonia i melodia accepten col·laborar i reforçar-se mútuament, signant finalment la pau de l'acord tonal: una harmonia que ja no serà una pulsio de mort melòdica, sinó una pulsio eròtica de fusio i integracio mútua.

És al Barroc on es comencaran a produir tots aquests esdeveniments que donaran pas a una nova era musical. I és també en aquesta època on finalment la mesura mètrica del compàs adquireix definitivament el seu estatut modern de bucle rítmic, de mesura exacta d'accentuacio de polsos. Al sistema modal o no existia el compàs o era irregular i molt flexible. El ritme mètric no es basava tant en l'ostinato rítmic del compàs, com en els accents gramaticals de la notacio pneumàtica (virga, clivis, podatus) a la monofonia o en les relacions temporals inestables i canviants que malenien, d'una banda la brevis i la semibrevis (el tempus) i de l'altra la semibrevis i la minima (la prolatio) a la polifonia. Serà

precisament la instauració definitiva del bucle mètric de la mesura temporal del compàs, juntament amb l'aparició de la pulsó obsessiva i obstinada del basso continu, cosa que configurarà la particular naturalesa del ritme barroch.

Històricament "basso continuo" va ser el nom que va rebre aquesta primera encarnació de la nova harmonia tonal. Posseïa dues qualitats fonamentals que, encara que apareixien unides, expressaven coses diferents: era un continuum i estava xifrat. Era un continuum perquè la seva presència era insistent i constant, i estava xifrat perquè només s'hi anotava la veu més greu. La resta estava trenada en forma d'acord, del qual es xifrava la disposició en què s'havia d'executar (en estat fonamental, en alguna forma invertida o amb alguna alteració peculiar). És a dir, el xifrat oferia informació sobre si la nota que ocupava la posició més greu de l'acord en realitat era la fonamental, la tercera, la quinta o fins i tot la setèima de l'acord. I a partir d'aquí dibuixar el paisatge harmònic de fons, el background acordístic, que formava el pilar bàsic que havia de sostenir l'edifici sonor del nou sistema tonal (que no era més que una reorganització de l'antic sistema modal a partir de la manera jònica i el seu relatiu menor edíic, reconvertits en escales majors i menors) trenat en forma d'acords triades amb més o menys extensions. I a més, establir un continuum rítmic a través d'una mecànica mètrica basada en el compàs: el basso continu era també una caixa de ritmes, paulada per l'ostinato rítmic del compàs. No només era continu, també era insistent: era doblement constant. Establia un continuum que alhora era harmònic i rítmic.

La constitució i la importància del basso continu durant el Barroc expressa d'alguna manera el triomf de la textura de la melodia acompanyada (la veu amb acompanyament instrumental). La música religiosa moderna (medieval) havia començat com a cant pur amb el gènere de la monofonia gregoriana. La seva principal preocupació era concertar les relacions entre la parla i el cant (la síl·laba i la nota). La total sincronia del cant síl·labic (una síl·laba, una nota) havia donat pas a una relació més complexa i dinàmica

amb l'assincronia pneumàtica (una síl·laba, diverses notes) que es va intensificar amb ús del melisma, de tal manera que una de les primeres formes de polifonia va ser l'organum melismàtic, on la veu organalis adquiria fins i tot més importància que la veu principalis (que era l'única al cant monofònic), i que acabaria convertida en cantus firmus, mera matèria primera per al desenvolupament polifònic del cant. Amb la polifonia sorgirà una nova font de conflictes vocals en les relacions entre la parla i el cant, que ja no es reduiran a les asincronies introduïdes pel cant pneumàtic i melismàtic. El conflicte ara afectarà el mateix cor de la parla, de la paraula: la síl·laba. El contrapunt imitatiu fomenta una asincronia síl·làbica (un conflicte entre les mateixes síl·labes) que amenaça de tornar intel·ligible el discurs verbal i que suscitarà una reacció de les autoritats eclesiàstiques contra aquest polifonisme extrem que desintegra la claredat del missatge de la paraula divina. No per raons estrictament religioses, sinó més aviat expressives i narratives, el barroc veurà florir i consolidar-se una forma de relació entre la paraula i el cant que estarà als antípodes de què es donava en el contrapunt renaixentista: el recitatiu. El recitatiu se situa algun punt intermedi entre la parla i el cant. I no només no genera cap conflicte amb la claredat semàntica del text, sinó que reforça i dóna protagonisme al relat verbal, fent que el cant es torni una mica secundari durant la seva execució. D'alguna manera, el recitatiu interromp la musicalitat del cant per donar protagonisme a la paraula, a la narració verbal. Aquesta alternança a la textura de l'estrat vocal entre cant (ja sigui coral o solista) i recitatiu, serà una de les característiques del Barroc. Amb el temps, aquesta relació s'acabarà dissolent: la constant interrupció del cantus pel recitatiu serà vista com una molestia que caldrà eliminar per crear un continuum coral sense interrupcions. El recitatiu sobreviurà sobretot en un nou gènere vocal: l'òpera. És per això que Wagner no anomenarà òperes les seves obres sinó drames musicals: pel seu desig de crear un continuum vocal sense les molestes interrupcions recitatives. Un tot sonor on cor i orquestra s'integrin de manera més fluïda i complexa, a la manera de les antigues tragèdies gregues.

Perquè el recitatiu és inseparable del continu instrumental. No és casualitat que el basso continu i el recitatiu siguin les característiques principals de la música barroca. Quan el cantus cessa per donar pas al recitat, el continu adquireix tot el protagonisme instrumental. Perquè el recitatiu representa el triomf d'una textura sonor que és als antípodes de la textura renaixentista del contrapunt: la melodia acompanyada, la veu amb un acompanyament instrumental. La música religiosa havia tingut sempre una certa tendència a portar una vida solitària: no poques vegades es presentava a capella, sense cap acompanyament instrumental. Contrastant amb el tipus de vida que solia portar la música profana, molt més donada a freqüentar la companyia instrumental. La creació del basso continuo neix d'aquesta necessitat que experimenta la nova sensibilitat barroca de salvar la música religiosa de la soledat a capella. És el you'll never walk alone del cantus: mai més cantaràs sol. Sempre hi haurà un incessant continu instrumental que acompanyi el cant. Per això el continuo pot aparèixer xifrat, perquè la seva funció principal és ser un mer acompanyament harmònic del cantus, en forma d'acords, perquè mai més se senti sol. I això s'observa clarament als recitatius: una veu dominant amb un paisatge harmònic de fons (un suport mecànic que s'origina des de les profunditats harmòniques de l'octava del baix)

Però la funció de la música instrumental barroca no es limita a ser un mer acompanyant harmònic de la veu. Així com la veu barroca és un estrat sonor de doble capa (alternança de cant i recitatiu), també l'estrat instrumental barroca presenta una doble capa: a més d'aquest grup instrumental (cembalo, viola da gamba, fagot, arpa, liorba) que forma el continuo, apareix un altre grup instrumental diferenciat, que no estarà xifrat i que tampoc no es limitarà a ser un mer acompanyament harmònic de la veu. Serà d'aquest grup instrumental "discontinu" d'on naixerà l'orquestra moderna. Un estrat sonor instrumental que no es limita a acompanyar sinó que dialoga de tu a tu amb la veu, creant els seus propis patrons melorítmics, que seran tan importants com els que generi l'estrat sonor vocal.

Així, quan desaparegui el basso continu de la textura musical, les relacions entre el Cor i l'Orquestra esdevindran molt més profundes i complexes que les de la simple melodia acompanyada, amb un paper secundari de la instrumentació: un diàleg entre iguals. És més, l'estrat instrumental acabarà superant el vocal com a protagonista musical, generant moltes més obres purament instrumentals que vocals i invertint així la tendència que durant segles havia predominat. Donant lloc fins i tot a un nou gènere musical: la simfonia coral, obres principalment instrumentals en què s'inclou, originàriament en l'últim moviment, un "acompanyament" vocal. Camí obert per Beethoven a la seva Novena Simfonia i continuada per d'altres compositors, com Mahler a la seva Segona Simfonia. Una sorprenent nova forma de melodia acompanyada, amb els papers invertits.

Finalment el continuo barrocc acabarà dissolt en el continuum orquestral, de la mateixa manera que ho faria el recitatiu vocal en el continuum coral.





SYGNUS

El pentagrama és el mapa cartogràfic del fenomen musical. Sobre el pla del seu eix X es desenvolupen tots els aspectes que tenen a veure amb el temps. Tant el ritme com la melodia són figures temporals. Però també posseïx el seu territori, el seu espai propi, que es construeix sobre el seu eix Y. És el que anomenem l'harmonia. És cert que també forma seqüències temporals a través de les seves progressions d'acords, però la seva característica més destacada és la seva capacitat per generar ones complexes formades per diverses ones més simples (les notes musicals). Acumulant verticalment tres o més notes es construeixen acords. El concepte d'acord és un element primordial a l'argot harmònic d'aquesta ideologia musical peculiar anomenada tonalisme. Certament no ha inventat l'acord (entès com un patró sobre l'eix Y d'interval musicals) però sí el concepte d'acord. Patrons intervàlics idèntics al que posteriorment es dirà acords ja eren àmpliament usats en obres generades seguint les lleis compositives d'aquesta altra ideologia musical que s'ha anomenat modalisme o sistema de maneres. En realitat, el tonalisme no fa tabula rasa per construir un nou sistema musical a partir del no-res. Més aviat es construeix a partir d'una reordenació del sistema de modes. Escollirà l'esquelet intervàlic de l'escala d'un d'ells, el mode jònic, i el replicarà en totes les altres maneres, aconseguint així elaborar totes les escales tonals més grans.

Ara el mateix amb el seu relatiu menor, el mode eòlic, i obtindrà totes les escales menors. Així, per exemple, l'escala Dmaj no és més que l'antic mode dòric reconvertit en replicant jònic (amb les seves alteracions necessàries) No és un procés especialment complicat: només cal fer servir el tampó musical de clonar i l'antic sistema modal queda reconvertit al nou sistema tonal. Però, què tenia especialment l'esquelet intervàlic de la manera jònica per convertir-se en l'escala ideal per a la nova ideologia musical del tonalisme? Sens dubte l'interval tritonal que formen el seu IV i VII grau, que es convertirà en peça clau de l'harmonia tonal per generar el seu gran tensor harmònic de Setena de Dominant. Tan aquesta així, que alterarà el segon tetracord de les escales menors (en forma de menor harmònica i melòdica) per conservar-lo.

La ideologia tonal no inventa l'acord, però sí el concepte d'acord. L'acord tonal no es caracteritza només per estar construït acumulant intervals de tercera (en els seus estats fonamentals), sinó a més per la seva especial naturalesa elàstica. Un mateix acord es pot expressar mitjançant diversos esquelets intervàlics. Es pot invertir l'acord, fins i tot reordenar les notes de qualsevol manera, que continua sent el mateix acord. Tot i que ja no quedi cap interval de tercera. Perquè la seva identitat no l'estableix l'interval sinó el conjunt de notes. Per a la ideologia tonal, l'ordre dels factors (notes) no altera el producte (acord). Un principi d'identitat que segurament resultaria una mica estrany per a la ideologia modal. Però que a partir dels tractats harmònics de Jean-Philippe Rameau quedarà plenament establert. L'acord líquid serà un dels pilars de la nova ciència de l'harmonia. Però només n'hi ha prou d'escoltar els diversos estats en què es presenta un mateix acord (fonamental, inversions o qualsevol altre) per adonar-se que precisament allò que es diu iguals no sonen. Fins i tot que, tot i tractar-se de les mateixes notes, pot ser que acústicament sigui més allò que els separa que allò que els uneix. I és que per acceptar el principi tonal de la identitat de l'acord cal fer cas omís de la percepció sonora. L'abstracció de la identitat ha de prevaldre sobre la diversitat

de les sonoritats. La seva essència ideal ha de prevaldre sobre la seva existència empírica. El concepte tonal d'acord té uns fonaments abstractes, racionalistes, no empírics ni acústics. És la seva essència racional el que ho fa idèntic, encara que generi realitats acústiques molt diferents. Aquesta tensió entre allò abstracte i allò concret sempre està present en el fenomen musical, ja que combina signes abstractes i sonoritats concretes, pentagrames i ones sonores.

Si una cosa estima la ideologia tonal, és precisament l'harmonia. Tant que generarà un augment exponencial dels tractats d'harmonia. Ahora que s'apropriarà del concepte d'harmonia per aplicar-lo gairebé exclusivament a la seva peculiar forma de polifonia, mentre que relegarà altres formes de polifonia, per exemple la contrapuntística, a un mer joc de melodies que es desenvolupen a l'eix horitzontal X, i quedant-se per a si mateixa el domini gairebé exclusiu de l'eix vertical i de les sonoritats harmòniques a la cartografia del pentagrama. Això no deixa de ser paradoxal, ja que a la pràctica tonal allò que s'observa és justament el contrari: una pèrdua del protagonisme de l'harmonia respecte d'èpoques precedents. Perquè si hi ha una edat d'ero de l'harmonia caldria situar-la més al període contrapuntístic que al tonal. Tot i que semblaria que en la textura contrapuntística predominaria l'eix horitzontal X del desenvolupament melorítmic, atès que una de les seves lleis musicals principals consisteix a combinar diferents veus que generen melodies diferents amb la mateixa rellevància, en realitat el que fan aquestes melodies és anul·lar-se mútuament i crear una textura sonora on predominen els efectes harmònics. Per això resulta difícil taral·lejar una peça contrapuntística: la seva massa sonora no genera patrons melorítmics fàcilment reconeixibles i memoritzables. Així que podríem caracteritzar el pas del sistema modal (que va començar creant sobretot textures monofòniques -on sí que predominen els patrons melorítmics- i va acabar generant textures polifòniques contrapuntístiques) al sistema tonal com el pas d'una Polifonia harmònica a una Polifonia melòdica. Perquè en aquest darrer sistema musical l'harmonia perd el protagonisme que abans tenia, transformant-se en una mena de

paisatge sonor de fons sobre el qual sobresurt en primer pla alguna de les veus, que adquireix així un paper principal i que ara sí que podrà generar patrons melorítmics que es destaquin a la massa sonora i així siguin més fàcilment reconeixibles i memoritzables. I això ho corrobora l'aparició de certs fenòmens peculiars al discurs tonal com serien la transformació de la veu més greu en un baix continu que xifrava un acord d'acompanyament, la pèrdua de rellevància de les veus intermèdies o la clonació d'alguna de les veus a la nova textura harmònica basada en acords tríada. Per això resulta curiós la importància teòrica que adquireix l'harmonia per a la ideologia tonal, quan a la pràctica adquireix un paper, no irrellevant certament, per si una mica secundari. El que singularitzarà a la pràctica una obra musical no serà la seva estructura harmònica, sinó els patrons melorítmics que genera. Això és el que fa a cadascuna única i diferent. Per això, per exemple, en el gènere pop-rock amb molt pocs acords bàsics es poden generar multitud d'obres singulars i clarament diferenciades entre si, perquè allò que li dóna identitat pròpia no és el passatge harmònic de fons sinó la singularitat dels patrons melorítmics que és capaç de generar. I no obstant, en la ideologia tonal, centrada sobretot en l'estudi harmònic, la meloritmia serà la germana pobre, la gran oblidada. És cert que es parla de la frase musical i d'altres subdivisions d'una melodia, però la importància que se li dóna i el temps que se li dedica és gairebé marginal. És com si ensenyéssim a pintar un quadre dedicant la major part de temps i esforç a aprendre la tècnica de crear el passatge de fons i ens oblidéssim del principal: les figures que estan en un primer pla i que són les que li atorguen el caràcter únic i singular. Perquè usant gairebé el mateix paisatge de fons pots crear multitud de quadres clarament diferents. Sempre que no es tracti d'obres purament paisatgístiques, i en aquest cas aquest paisatge deixa de ser un fons situat en segon pla per passar a convertir-se en el protagonista principal de l'escena.

Generalment, els ens musicals solen portar una doble vida. Hi ha alhora al món ideal dels signes i al món físic dels senyals. Això

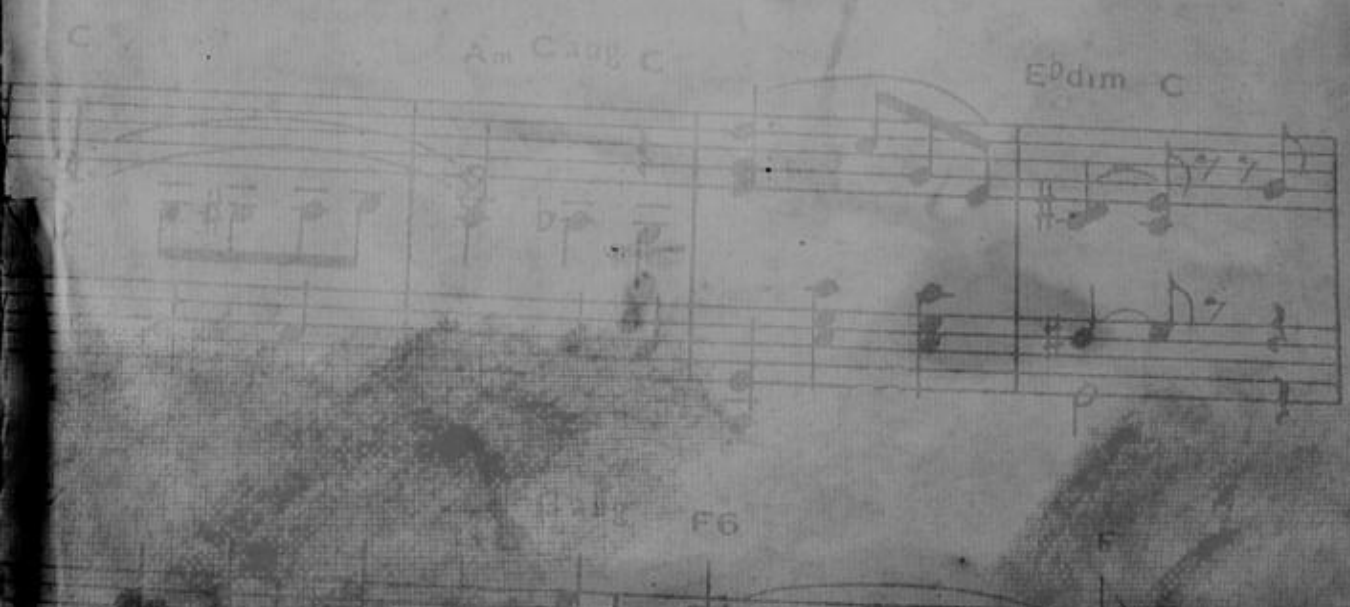
només seria aplicable, evidentment, als que pertanyen a cultures musicals que han desenvolupat alguna forma d'escriptura abstracta. Són alhora ones sonores que es desplacen per l'espai i figures conceptuals que es desplacen pel pentagrama. Aquesta vida doble de l'existència musical de vegades pot generar conflictes. Durant l'Edat Mitjana la música va formar part del quadrivium (a costat d'aritmètica, geometria i astronomia) en allò que podríem anomenar les ciències del nombre, en contraposició al trivium (gramàtica, retòrica i lògica) que serien els sabers sobre la lletra (el llenguatge). De tal manera que la música s'entenia més com un sistema d'organització matemàtica de signes sonors que no pas un llenguatge. L'estudi de la pràctica musical era secundari davant l'estudi de les proporcions lògiques entre els intervals musicals generats per la divisió d'un monocordi (una mena de caixa de ressonància sonora per a corda sola, que ja havia inspirat a Pitàgores les seves reflexions matemàtiques sobre els harmònics i els intervals). Les qualitats abstractes i matemàtiques de la música resultaven més significatives que els seus aspectes expressius i la seva capacitat per generar respostes fisiològiques als receptors. El veritable llenguatge musical era el llenguatge matemàtic. En canvi, els barrocs es van centrar més a reflexionar sobre la vida expressiva del fenomen musical. Sobre la capacitat de les ones musicals per provocar una reacció fisiològica al cos, en forma d'emoció, afecte o resposta motora. No només era un sistema racional de signes abstractes, també un llenguatge expressiu, retòric, capaç de provocar respostes emocionals. Per això els diversos tractats sobre els afectes musicals que van aparèixer durant aquest període. Si havia estat quadrivium (fórmula numèrica), era hora de reivindicar que també era trivium (discurs expressiu) capaç de provocar respostes emocionals. Per això els diversos tractats sobre els afectes musicals que van aparèixer durant aquest període. Si havia estat quadrivium (fórmula numèrica), era hora de reivindicar que també era trivium (discurs expressiu) capaç de provocar respostes emocionals. Probablement des dels seus orígens remots la música ha estat vinculada a la dansa. Era la seva capacitat, a través dels patrons rítmics que creava, per provocar moviments corporals

coordinats allò que es valorava. I sens dubte també la seva no menys important capacitat per desencadenar emocions fonamentals com ara l'alegria, la tristesa, la ira o el coratge. Els seus patrons rítmics eren capaçs d'interactuar amb el sistema motor del cos humà, mentre els seus patrons melòdic-harmònics bombardejaven sense pietat la seva amígdala, tàlem, hipotàlem i la resta de centres operatius del sistema límbic (territori cerebral de les emocions) disparant mil i un afectes. Els romàntics portaran a l'extrem tots aquests aspectes expressius del llenguatge musical, quedant ja a l'imaginari col·lectiu associada la música romàntica a una pràctica sonora de les emocions humanes. L'escriptura musical no és només un exercici abstracte de combinació lògica de signes, sinó també una cartografia afectiva dissenyada per provocar respostes emocionals al receptor. Un pentagrama límbic.

Des d'aquest punt de vista, el postonalisme suposarà una tornada a la concepció medieval dels signes musicals. El seu gest fundacional és la substitució de la sèrie harmònica (un conjunt de trets físicoacústics de les notes musicals) per la sèrie dodecafònica (un constructe abstracte i purament mental) com a base i fonament del seu discurs musical. Amb la diferència que el formalisme matemàtic antic (de les teories pitagòriques al quadrivium medieval) encara tenia el seu origen en fenòmens físics de vibracions sonores. La ideologia postonal prescindirà completament de qualsevol referència a aquest fonament físic de les notes musicals i les prendrà com a signes purament abstractes que només tenen una existència pentagramàtica. No sols considerarà anacrònic qualsevol intent de provocar respostes emocionals o motores a través del discurs musical, sinó que prescindirà completament de les expectatives i desitjos de l'oient, que quedarà relegat a la categoria de súbdit abnegat i pacient que haurà d'aguantar estoicament el peculiar resultat sonor derivat d'aplicar les lleis sintàctiques i gramaticals de la nova ideologia musical. Amb la satisfacció de saber que és al costat correcte de la història del nostre present sonor. Un nou ascetisme musical que, com tota forma de puritanisme, ha de lluitar constantment per reprimir les emocions

més bàsiques i elementals. Només aquells capços de resistir i dominar la temptació de caure en el pecat de les velles emocions tonals seran aptes per convertir-se en membres del nou culte musical. Un culte que té molt d'espiritual o platònic, ja que privilegia el món ideal dels signes musicals davant del món material de la seva encarnació sonora. De manera que una peça musical ja no es valorarà pel fet que soni bé o malament, sigui més o menys agradable, satisfaci o no les expectatives sonores de l'oient, li provoqui plaer o avorriment, entusiasme o indiferència. Tot això és irrellevant. L'única cosa important és que estigui elaborada seguint les lleis abstractes de la nova ideologia musical. Amb l'amenaça d'expulsar del grup dels elegits i desterrar un passat anacrònic a tothom que no les acati. De manera que una peça musical ja no es valorarà pel fet que soni bé o malament, sigui més o menys agradable, satisfaci o no les expectatives sonores de l'oient, li provoqui plaer o avorriment, entusiasme o indiferència. Tot això és irrellevant. L'única cosa important és que estigui elaborada seguint les lleis abstractes de la nova ideologia musical. Amb l'amenaça d'expulsar del grup dels elegits i desterrar un passat anacrònic a tothom que no les acati.

I és que aquí trobem l'etern conflicte humà entre l'individu i el grup. Les regles ideològiques mai no es presenten com a opcions personals de lliure elecció, sinó sempre com a estratègies de submissió per reforçar la cohesió grupal. Quan perfectament podrien ser considerades com una paleta de recursos musicals (entre d'altres, independentment tant del moment cronològic en què van ser creats com de la ideologia musical que els va inventar) posats a disposició de l'individu per expressar el seu propi món sonor.



HARMONIA



A la mitologia grega, Harmonia era la deessa de la concòrdia i la consonància. La seva oposada era Eris, que representava la discòrdia, el conflicte i la dissonància. Originàriament la musa del cant era Melpomene, però amb el temps va passar a ser la musa de la tragèdia i la seva germana, Thalia, la musa de la comèdia, encarnades a les màscares teatrals del plor i l'alegria. El teatre deriva del culte religiós: una cerimònia originalment de naturalesa sagrada que va acabar donant origen a una escenificació profana. L'antic teatre grec se situa en un peculiar espai limítrof entre el culte i el teatre, tal com el concebem actualment. Ja no era estrictament un culte religiós, però encara no era tampoc un espectacle profà. Se celebrava en determinades dates marcades del calendari religiós, especialment les grans festes en honor al déu Dionís, però es pagava entrada i no era executada per representants religiosos sinó per actors que posaven en escena obres de poetes teatrals. I encara que era una ficció actuada, a la seva trama encara s'executaven alguns rituals culturals que rememoraven el seu origen religiós, del qual no s'havia separat del tot. I una altra de les seves peculiaritats era que no sols incloïa interaccions dialogades entre els actors, sinó també parts de música i cant. De fet el cor no només era el representant de la comunitat, també era una coral que en determinats moments cantava. Més que un espectacle de diàlegs recitats era un autèntic musical teatral. Cada dramaturg havia d'escriure una tetralogia per ser representada, que constava de tres

tragèdies i una comèdia. Si bé el teatre grec s'havia especialitzat en la creació de dos gèneres diferents i antagònics, la comèdia i la tragèdia, allò que podríem anomenar l'espectacle teatral les reunia i fonia en una entitat de naturalesa tragicòmica. Durant tres dies, a les festes dionisíaqes, es plorava el tràgic destí dels herois que s'enfrontaven a un dolor gairebé sobrehumà, però l'últim dia el plor mutava en riulla, en un final de festa feliç on tothom s'alegria en una comèdia bufa on els mateixos herois, fins i tot els mateixos déus, eren objecte de sàtira i acabaven involucrats en situacions d'allò més grotesques i ridícules. I és precisament aquest esperit de fusió tragicòmica que es donava a l'espectacle teatral el segell distintiu de l'antic teatre grec, molt més que la divisió de les obres en gèneres antagònics i irreconciliables com eren la tragèdia i la comèdia. Més que la tragèdia o la comèdia, el veritable leimotiv del teatre grec era la tetralogia tragicòmica. Potser per això, quan Wagner va intentar recuperar l'esperit dramàtic de l'antic teatre grec, va compondre la pròpia tetralogia. La diferència és que la naturalesa de les tetralogies gregues no era exclusivament èpico-tràgica o tràgico-mística (com la que el va compondre) sinó tragicòmica. La discòrdia que emergia del conflicte tràgic no es resolía amb l'esperança d'una harmonia final en un religiós més enllà d'ànimes eternament feliços, sinó en el més enllà d'una harmonia del riure teatral que ens reconcilia amb la vida. La seva cadència final no era l'acord místic de l'harmonia de les esferes, sinó l'harmonia de l'alegria alliberadora d'angoixes, en la celebració d'una existència paradoxal que incloïa discòrdia i concòrdia alhora, tensió i relaxació, plor i riure. Eris i Harmonia, Melpomene i Thalia.

En realitat, no és una altra cosa l'harmonia musical. La seva definició no pot ser més clara i concisa: diverses notes musicals sonant alhora. Quantes? Només cal dos. Tot i que se sol anomenar interval al fet de dues notes sonant alhora, en realitat ja és una forma d'harmonia, la més senzilla. I qualsevol forma en què es relacionin dues o més notes sonant alhora, conformen una harmonia musical. No és indispensable que s'organitzin en forma

d'acord. El fet de reservar el concepte d'harmonia per a la polifonia tonal és absurd. La polifonia modal, el contrapunt forma part de l'harmonia amb el mateix dret que la polifonia tonal d'acords. Perquè l'essencial és que diverses notes sonin alhora, sent irrellevant si formen una unió contrapuntística o acordística o fins i tot atonal. Evidentment l'harmonia modal té les pròpies característiques que la singularitzen i la diferencien de l'harmonia tonal, però no per això deixa de ser una forma d'harmonia. De la mateixa manera que polifonia, polifons, diversos sons, és un terme que tant s'hauria de poder utilitzar per parlar de l'harmonia modal com de la tonal o de l'atonal, perquè bàsicament són sinònims. El que és fonamental en el concepte d'harmonia és que diversos sons s'executin alhora, sent irrellevant tota la resta. Perquè, i això és l'autènticament rellevant, el que és fonamental en el fet harmònic és que es doni una fusió de sons per generar ones sonores més complexes. De fet, l'harmonia és el primer sintetitzador inventat per la humanitat.

La síntesi sonora elaborada fusionant diverses ones sonores diferents va ser una de les primeres estratègies que van utilitzar els sintetitzadors analògics. Se la va anomenar síntesi additiva. I no una altra cosa és l'harmonia que una forma de síntesi additiva. Es prenen dues o més notes musicals i se les fusionen fent que sonin alhora. El resultat és crear ones més complexes sorgides de la interacció d'ones més senzilles, les notes musicals. La primera matèria de la música va ser des d'un inici aquesta peculiar selecció d'ones de l'espectre sonor que anomenem notes musicals. Amb un grup molt reduït d'ones sonores s'aconsegueix obtenir un nombre gairebé infinit de diferents resultats. Combinant successivament algunes obtenim una melodia, combinant simultàniament algunes obtenim una harmonia. I les possibilitats de combinacions i recombinacions són molt elevades. Les notes musicals tradicionalment han estat l'alfabet del llenguatge de la música. Però les notes musicals no són ones sonores simples, ja tenen un cert grau de complexitat. Quan la corda d'un instrument musical vibra i produeix una nota determinada, en realitat aquesta

nota és el producte resultant de diverses ones sonores més simples que vibren simultàniament. Són els anomenats harmònics. Per tant, una nota musical ja és en si mateixa una ona complexa creada per la síntesi sonora de diverses ones més simples vibrant alhora. És a dir, una nota musical ja és en realitat una forma d'harmonia creada per síntesi additiva. El mecanisme és el mateix que utilitzarà el llenguatge musical per generar ones sonores més complexes (harmonies) a partir de la síntesi sonora d'ones sonores més simples (les notes musicals)

Com es converteix una ona sonora en una nota musical? Per què precisament aquestes ones sonores i no d'altres han acabat convertides en la matèria primera de cert llenguatge musical? Segurament cada cultura musical probablement haurà tingut els seus criteris de selecció de personal entre els possibles candidats. Si observem, per exemple, la matèria primera del llenguatge musical occidental ens adonem que totes les notes comparteixen una característica: sonen bé. És a dir, són ones sonores d'una certa complexitat que presenten un patró d'harmònics que fan que sigui una ona sonora estable, amb una organització interior que manté certa lògica. Això les diferenciaria de certes ones sonores de l'espectre sonor que podríem anomenar soroll i que es caracteritzarien o bé per no tenir patrons organitzatius o bé perquè els seus patrons organitzatius són irregulars i no generen ones sonores estables i equilibrades: sonen "malament" a l'oïda. Podem fer una combinació a l'atzar de notes musicals de manera successiva i el resultat mai no serà estrident ni sorollós. Probablement no serà la millor melodia del món, però tampoc no és un autèntic desastre sonor. Perquè la matèria primera del llenguatge musical occidental està compost per un nombre reduït d'ones sonores consonants, amb un patró d'harmònics que expressa més la concòrdia i l'acord entre els seus harmònics, que el conflicte i la discòrdia: les notes musicals. Per això, el cant monofònic medieval produeix aquesta sensació de relax, d'ecosistema paradisiac amb què expressar la fantasia mística d'una vida regular i

sense estridències: genera patrons mentals de concòrdia i pau interior. Però la successió melòdica de notes té unes possibilitats limitades i pot caure a la monotonia. I és que a més de combinar les notes successivament, també les podem combinar simultàniament i això obre un camp de possibilitats gairebé inabastable. Generar noves ones sonores més complexes a partir de la síntesi additiva de notes musicals serà el gran repte de l'harmonia, cosa que incrementa exponencialment la quantitat de recursos sonors de què pot comptar el compositor. I aquí es dona la paradoxa que combinar simultàniament ones sonores estables no genera exclusivament noves ones sonores complexes estables, sinó també ones sonores inestables, tenses, discordants, perquè els patrons vibratoris de les diferents notes musicals que el conformen poden entrar en conflicte. És aquesta "catàstrofe sonora" el que en un primer moment es va denominar "diabolus in musica": l'interval tritonal, resultant de la fusió additiva de dues notes musicals que entren en conflicte i generen una nova ona sonora complexa amb un cert grau de dissonància. Una ona harmònica que no resultava gaire harmoniosa. Almenys pel sistema modal. Perquè al nou sistema tonal adquiriria un protagonisme fonamental: formar part de l'acord de setena de dominant. I és que el sistema dels tons recupera l'esperit emocional de l'antiga tetralogia teatral grega, on era tan important Harmonia com Eris, la concòrdia com la discòrdia, el relax com la tensió, Melpomene com Thalia. No l'absolutisme de la tònica com se sol dir, sinó aquest diàleg entre els antagonistes complementaris és allò que caracteritzarà el sistema tonal. El que és rellevant no serà el monòleg que generi un centre tonal totpoderós, sinó el diàleg que s'establirà entre una matriu generadora de conssonàncies i una matriu, igual d'important, generadora de tensions i dissonàncies. La ideologia tonal establirà aquest diàleg a la seva manera, amb característica peculiars que li seran pròpies, però que no seran ni les úniques possibles ni necessàriament les millors. Moltes altres són possibles, ni millors ni pitjors. Perquè el que és rellevant no és com els anomenem sinó com el caracteritzem. I la seva peculiaritat és que són sistemes basats en el diàleg i la integració entre elements sonors que ahora són

antagònics i complementaris: tensió i distensió, cosonància i dissonància, Harmonia i Eris, comèdia i tragèdia, riure i plor, dolor i alegria. Com la vida mateixa, que no deixa de ser una tragicomèdia de paradoxes.

El nou sistema atonal que substituirà el tonal com a paradigma de l'academicisme musical té algunes virtuts innegables. Com, per exemple, haver incrementat enormement els recursos disponibles per expressar les tensions musicals. La seva exploració dels recursos tensors de la música ha generat una paleta de recursos sonors estimable a disposició del compositor. Però definitivament ha dinamitat tots els ponts de diàleg de la música amb les pròpies contradiccions interiors. S'ha perdut al laberint d'un monòleg incansable que no reconeix més interlocutor que a si mateix, caient en un nou monoteisme de la tensió dissonant convertida en monarca absolut. Tan absolut que fins i tot ha arribat a alterar, mitjançant algunes tècniques d'execució dels instruments tradicionalment utilitzats, la primera matèria de la música, convertint les notes musicals en ones sonores amb un significatiu grau de dissonància. Una simple melodia atonal sona molt diferent de qualsevol melodia modal o tonal, perquè encara que utilitzi les mateixes notes musicals, les utilitza de manera alterada, de manera que ja no presenten aquesta característica de ser ones sonores equilibrades i consonants. Perquè qualsevol forma de consonància plena ha passat a representar el mateix dimoni i el pecat original, que han de ser bandejats del nou present musical. I és que les velles avantguardes artístiques han acabat adquirint tics dels integristes religiosos

Amb l'expulsió del seu peculiar paradís musical de tot so que pugui semblar consonant, qualsevol forma de diàleg entre antagònics complementaris ja és impossible. És el preu que ha de pagar tota utopia que aspira a una revolució salvífica: generar un sistema totalitari que no reconeix oponents, simplement els expulsa algun temps passat que hauria estat superat. Aquest messianisme és característic de la ideologia que van generar les avantguardes artístiques: la il·lusòria

fantasia que estaven inventant la roda. Que el passat no era res més que un error que seria redimit en un nou futur sorgit d'alguna revolució apocalíptica: la nova vinguda de Crist, la societat sense classes, l'ètnia purificada, el nou llenguatge artístic de la modernitat. Un nou art sense passat ni futur, perquè seria un present etern. Un nou art del present que, en paraules d'un dels profetes del nou evangeli musical, havia de durar almenys mil anys. I és que les avantguardes artístiques lamentablement han esdevingut el més semblant a una secta estètica: un codi ritual d'obsessions i formalismes retòrics que més asfixia que allibera.





TEMPUS

F6

El compàs és el "cantus firmus" del contrapunt rítmic. El patró rítmic de base sobre el qual es construeix la polifonia rítmica. Una caixa de ritmes que sol contenir un nombre limitat de temps delimitada gràficament per signes de barres. La barra estableix una frontera entre compassos. El primer temps després de la barra és el temps inicial o iniciàtic; el darrer, el temps final o cadència del compàs. El compàs és un patró rítmic que divideix l'espectre del temps en unitats discretes i limitades de temps que es repeteixen en forma de cicles. La característica essencial del compàs és que crea petits bucles temporals que es repeteixen en forma de loops: el bucle temporal de 4/4 o el de 3/4. Expressa una concepció cíclica del Temps: és el temps de l'eterna tornada del mateix. Una concepció del temps que probablement és tan antiga com la humanitat. És el temps crònic del Mite, en contraposició al temps cronològic de la Història. El compàs és un bucle temporal limitat, però que es pot repetir fins a l'infinit: sempre podem, com a l'infinit aritmètic, afegir un compàs més. Genera una sèrie temporal que no té límits ni temps. Un temps sense temps: un temps etern, sense principi ni final.

Aquest "cantus firmus" (potser caldria anomenar-lo "rhythmus firmus") del compàs començarà a crear fenòmens contrapuntístics quan interaccioni amb una altra veu generadora de patrons rítmics. El

que anomenem melodia és una seqüència de variacions en les freqüències de les ones (una combinació de notes) i alhora una seqüència de variacions en la durada dels temps de les ones, que acaba engendrant un patró rítmic particular. Quan les freqüències utilitzades són les freqüències simples (encara que realment ja estan compostes per una multitud d'altres freqüències més simples o harmònics, sent així que ja són ones complexes) contingudes en una escala (que no és sinó un conjunt limitat de freqüències determinades o afinades que anomenem notes) aquesta combinació de freqüències i temps rep el nom melodia. Aquesta combinació també apareix en les seqüències generades per ones més complexes que són el resultat de fer vibrar simultàniament diverses d'aquestes freqüències més simples o notes. La diferència és que el patró rítmic generat pel desplaçament temporal d'aquestes ones harmòniques més complexes sol ser més estàtic, amb menor dinamisme i variació que el patró rítmic generat pel moviment melòdic. A més del fet que les seves ones complexes escapen a l'afinació de l'escala, en estar composta per la suma de diverses d'aquestes ones afinades o notes,

És precisament aquest dinamisme més gran de la melodia el que fa que destaquí i centri la nostra atenció sonora, per sobre d'un moviment harmònic que realitza més una funció de baix continu rítmic, situat com està entre el patró encara més estàtic de l'ostinato del compàs i el patró molt més dinàmic de la meloritmia. Quedaria encara incloure els patrons rítmics generals pels instruments percussius per tenir una visió completa de les diferents veus que componen el que podríem anomenar la Polifonia Rítmica, que ajustada a la velocitat de creuer establerta pel tempo (mesura en bpm o polsos per minut) teixeix la textura rítmica d'una obra musical. Una polifonia que és el resultat de combinar diverses fonts rítmica generadores de patrons temporals que hi interactuen.

És cert que aquest *rhythmus firmus* del compàs, almenys en la seva versió com a signe del pentagrama, presenta una forma una mica peculiar (i potser és per això que tradicionalment se l'ha considerat més un fet mètric que rítmic): és insonor. Hi ha el

ritme silenciós? O és un oxímoron? No és menys cert que en realitat tots els signes del pentagrama són silenciosos i que només es converteixen en música real quan algunes fonts generadores d'ones sonors (ja siguin físiques o virtuals) els interpreten. Tot i així, el compàs d'una obra continua sense sonar relament. Continua sent un ritme fantasma. Més una caixa de ritmes que un ritme pròpiament dit. Tot i això és el primer pas perquè el temps polsant del metrònom, que segmenta el temps en unitats completament idèntiques, es converteixi en temps musical. Establint un patró de polsos o temps que marcats regularment es distingeixen dels altres (anomenem-los accents, temps fort o com vulguem): és aquesta petita irregularitat regular que introdueix en la perfecta regularitat del temps metrònom la que el torna tan significatiu. Estableix una alternança, una interacció contrapuntística entre uns temps i els altres que generarà patrons musicals. Per això, en el mateix moment que comencem a dividir un pentagrama en barres regulars de compàs ja el comencem a transformar en temps musical. Tot i que, paradoxalment, es tracta d'un patró musical insonor. I si acceptem l'existència de patrons musicals silenciosos (com el compàs), no és del tot desgavellada la idea que també hi pugui haver patrons rítmics insonors.

De fet si ens remuntem a la font d'on la música va prendre la noció de mètrica, la poètica literària, tenim que un poema està dividit en estrofes, que estan compostes per versos. I el concepte de vers (cada línia horitzontal d'un poema) sol ser definit com una combinació de paraules organitzades rítmicament. La unitat mètrica no serien les paraules sinó les síl·labes. El que peculiaritza la mètrica no és la diferència amb la rítmica, sinó que estableix patrons d'accents rítmics que poden coincidir o no amb els accents de les paraules: crea el seu propi patró rítmic d'accents (basat en un peculiar recompte de síl·labes) que se superposa al patró d'accents de les paraules. Quan es parla de mètrica poètica constantment es fa referència al ritme poètic. Així es parla de ritme accentual (és a dir que es considera que els accents mètrics creen patrons rítmics) o del ritme mètric del poema (que és el que el diferencia de la prosa,

que no necessita posseir ritme) o es diu que un poeta aconsegueix dotar de ritme un poema a través de la rima i la mètrica. Per tant, la mètrica no s'entén com una cosa aliena o diferent de la rítmica, sinó com una part integrant i fonamental d'aquesta. Un patró silenciós (no verbal) que estableix l'estructura rítmica del poema.

Per tot això, encara que optem per considerar que el compàs és una unitat mètrica, això no implica necessàriament haver-lo d'expulsar de la rítmica, de la qual perfectament es pot considerar que forma part integrant i fonamental. El problema no és anomenar unitat mètrica al compàs (o de qualsevol altra manera que vulguem) sinó definir-ho com una cosa diferent del ritme. Perquè és una distinció teòrica que pot resultar més artificiosa que no pas real.

Tot i que insonor, el compàs no és informe. Té una estructura interior, que és com posar la primera pedra per poder transformar el temps genèric en temps musical. I aquesta estructura interna està relacionada amb l'accent mètric. Acenturar regularment un dels polsos del rellotge metrònom transforma el tempo en temps musical, a partir de la creació d'aquesta estructura rítmica fonamental anomenada compàs. El patró temporal del compàs és un patró rítmic d'unitats temporals accentuades mètricament. Sobre quina unitat temporal del compàs recau aquest accent mètric? Està unànimement acceptat considerar que és el primer temps del compàs el temps accentuat (també anomenat fort). Però només cal observar com s'estructuren els patrons rítmics per adonar-se que realment el temps accentuat no és el primer sinó el darrer de la sèrie, el temps cadencial, que és el que atura el flux rítmic i el converteix en un patró rítmic conclos. I no podia ser altrament, ja que l'única estructura essencial del compàs és la frontera (la barra) que delimita on acaba un compàs i en comença un altre, generant així un temps inicial i un temps cadencial. I el temps cadencial és precisament l'encarregat de generar aquesta frontera: és el temps accentuat del patró rítmic, el que atura el flux rítmic.

Els recursos més habituals per cadenciar el ritme d'una melodia són les notes llargues, els silencis i la densitat harmònica, que

funcionen com a mur de contenció que atura el fluir de la melodia. Per això, quan utilitzem aquests recursos col·locant-los sobre el primer temps del compàs, convertint-lo en temps accentuat o fort, en realitat ho estem convertint en temps cadencial del ritme melòdic, perdent el seu paper de temps iniciàtic del compàs, la funció del qual passa al segon temps del compàs, que és el que funcionarà com a primer temps d'una nova cèl·lula melòdica. Per això, creient que estem encaixant el ritme melòdic amb el ritme del patró del compàs, en realitat ho estem desencaixant. Convençuts que estem creant una monofonia rítmica, en realitat estem creant un contrapunt rítmic hi entra les dues veus.

Però en aquest contrapunt rítmic a dues veus hi ha una mica més profund que jugar a encaixar i desencaixar el patró rítmic de la melodia i el patró rítmic del compàs. Tot i que el compàs estableix un patró temporal finit, encaixat entre les dues barres, en realitat està creant un patró cíclic, que es pot repetir fins a l'infinit: expressa una concepció cíclica del temps. En canvi la melodia (tot i la fantasia wagneriana de crear una melodia infinita) crea patrons temporals també finits però que, encara que en teoria també es podria repetir una única melodia fins a l'infinit, a la pràctica difícilment passa. Pràcticament mai no es presenta com a temps cíclic (al contrari que el compàs) encara que la repetició limitada d'una mateixa melodia, amb variacions o sense, sí que és un recurs compositiu habitual. El leitmotiv wagnerià n'és un clar exemple. I això que s'anomena contrapunt imitatiu no consisteix sinó en la repetició d'una mateixa melodia a diverses veus (de manera més estricta al cànon, més complexa a la fuga), però desfasada temporalment, per crear textures harmòniques. Aquest curiós mecanisme recursiu també és present per exemple en la geometria fractal: la reiteració d'una mateixa fórmula matemàtica engendra sorprenents formes abstractes ordenades. La repetició recursiva és diferent de la repetició cíclica, precisament perquè evita caure en un bucle. D'alguna manera, podríem dir que el contrapunt imitatiu genera una música fractal. Però potser l'exemple més sorprenent de recursitat és la que

donà origen al naixement de la consciència humana: un cervell que es pensa a si mateix. I això que s'anomena contrapunt imitatiu no consisteix sinó en la repetició d'una mateixa melodia a diverses veus (de manera més estricta al cànon, més complexa a la fuga), però desfasada temporalment, per crear textures harmòniques. Aquest curiós mecanisme recursiu també és present per exemple en la geometria fractal: la reiteració d'una mateixa fórmula matemàtica engendra sorprenents formes abstractes ordenades. La repetició recursiva és diferent de la repetició cíclica, precisament perquè evita caure en un bucle. D'alguna manera, podríem dir que el contrapunt imitatiu genera una música fractal. Però potser l'exemple més sorprenent de recursitat és la que donà origen al naixement de la consciència humana: un cervell que es pensa a si mateix. I això que s'anomena contrapunt imitatiu no consisteix sinó en la repetició d'una mateixa melodia a diverses veus (de manera més estricta al cànon, més complexa a la fuga), però desfasada temporalment, per crear textures harmòniques. Aquest curiós mecanisme recursiu també és present per exemple en la geometria fractal: la reiteració d'una mateixa fórmula matemàtica engendra sorprenents formes abstractes ordenades. La repetició recursiva és diferent de la repetició cíclica, precisament perquè evita caure en un bucle. D'alguna manera, podríem dir que el contrapunt imitatiu genera una música fractal. Però potser l'exemple més sorprenent de recursitat és la que donà origen al naixement de la consciència humana: un cervell que es pensa a si mateix.

Així que, encara que feu ús de la repetició recursiva, el temps melòdic és bàsicament un temps finit, un temps amb un principi i un final: un temps cronològic o històric. Així que podríem caracteritzar el contrapunt rítmic (el que es dona entre el ritme del compàs i el ritme de la melodia) com un joc complex d'interaccions entre dues concepcions temporals arrelades a l'imaginari col·lectiu de la humanitat: el temps cronològic de la història i el temps crònic del mite. Expressats musicalment en el temps crònic del compàs i el temps cronològic de la melodia.

Però no només la melodia expressa aquesta concepció finita del temps, també ho fa l'harmonia a través de la creació de progressions harmòniques, amb aquest final cadencial que converteix una seqüència il·limitada d'acords (que es podria estendre fins a l'infinit) en una seqüència amb un límit en el temps: una progressió. Ni tampoc només l'ostinato del compàs expressa la concepció cíclica del temps musical. Per exemple, una vuitena no és sinó una escala embullada. L'última nota d'una vuitena és alhora la primera nota de la següent (curiós fenomen enharmonic, com ser alhora bemoll i sostingut, de posseir una doble identitat) L'espectre sonor audible convertit en un bucle d'octaves. I què cal dir del famós cicle de cinquenes, aquest cercle viciós que s'ha tornat virtuós? Per no parlar del bucle de tercers, matriu fonamental en la música tonal d'acords. O, en un altre ordre de coses, d'aquest fenomen curiós del cicle recurrent en què es veuen atrapades les ideologies musicals: creure's eternes i acabar resultant efímeres.

L'etern i l'efímer, el bucle i la cadència, l'infinit i la mort. Aquest mateix contrapunt temporal que es manifesta en l'animal que se sap efímer i que somia amb un temps etern.

