

# INTRODUCCIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA A LA MÚSICA Y A LA DANZA EN LA GRECIA ANTIGUA; SUGERENCIAS, ENIGMAS, EXPERIENCIAS

José Luis Navarro González

Fédération Européenne des Associations de Professeurs  
de Langues et Civilisations Classiques

## RESUMEN

En estas páginas el autor traza un recorrido amplio, aunque no excesivamente pormenorizado de la música en la Grecia antigua y en menor medida de la danza. Se pone de relieve la importancia que tuvo la música en todas las facetas de la cultura griega, así como en la enseñanza de los jóvenes. Tras presentar los diversos instrumentos, el autor se asoma muy de puntillas a los elementos constitutivos y específicos de la música griega. A lo largo de la disertación se intercalan experiencias fruto de asistencia a audiciones y conciertos, se esbozan sugerencias y se constatan enigmas aún sin descifrar que dejan muchas preguntas sin respuesta satisfactoria.

**PALABRAS CLAVE:** educación, mitología, instrumentos, géneros, tonos, intervalos, melodías, ritmos, armonía, notación musical, danza, música práctica.

A THEORETICAL AND PRACTICAL APPROACH TO ANCIENT GREEK  
MUSIC AND DANCE; SUGGESTIONS, QUESTIONS, EXPERIENCES

## ABSTRACT

The author presents a wide though not extremely detailed survey on Music and a shorter one on Dance in Ancient Greece. He underlines how important Music was in daily activities of Greek people, focusing on those concerning education. The author shows and describes most of the instruments used in Ancient Greek and presents some suggestions concerning the specific peculiar elements of Ancient Greek Music. All along the paper commentaries about personal experiences after attending concerts involving ancient instruments together with some enigmatic questions can be found.

**KEYWORDS:** education, mythology, instruments, genres, tones, intervals, melodies, harmony, rhythm, scales, tuning, notation, pitch, dance, music in performance.



## INTRODUCCIÓN

Con tanta satisfacción como sorpresa recibí en su momento la invitación a participar en las Jornadas que organiza el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna, esta vez en torno a la música y la danza. Hay en España especialistas muy acreditados, investigadores de renombre a cuyo cargo han corrido además publicaciones relativamente recientes<sup>1</sup>. Tras hablar con la organización entendí mejor que se me hubiera convocado. Se había pensado en mi persona porque se trataba de combinar conocimientos filológicos con conocimientos musicales y con experiencias prácticas en relación con la puesta en escena de toda una gama variada de espectáculos.

El presente artículo responde a lo que se indica en su título. Es antes que nada una introducción, ya que el tema es inabarcable por completo en el tiempo de una hora larga prevista para su exposición. No se pretende en modo alguno agotar el tema.

En segundo lugar, es marcadamente práctico en la misma o en mayor medida que teórico; y al decir práctico quiero decir también que está lleno de alusiones a experiencias y vivencias personales que confrontan en muchas ocasiones la teoría tradicional o comúnmente admitida con la dura realidad de su puesta en práctica. Hay, pues, bastante material visual y sobre todo auditivo no fácil de plasmar en una publicación a la que desde el principio me he resistido.

En tercer lugar, es, en cierto modo, impreciso y vago en lo que a establecer conclusiones concretas se refiere, algo que parece inherente a cualquier investigación; de ahí la importante apostilla que va ligada al título y que de algún modo anticipa las conclusiones a las que llegué leyendo y más leyendo, oyendo y más oyendo anotaciones y textos diversos desde que se me hizo el encargo allá por el comienzo de otoño hasta la primavera, en que tuve la satisfacción de exponerlas ante un auditorio selecto en un ambiente distendido y amistoso.

Intentaré, pues, resumir al máximo en la idea de que publico no tanto un artículo cuanto que plasmó por escrito una serie de sugerencias basadas con frecuencia en vivencias personales. Soy filólogo clásico, sé solfeo –elemental, hasta la llamada clave de fa–, toco un instrumento de cuerda, conozco desde el punto de vista teó-

---

<sup>1</sup> La información existente al respecto en lengua castellana era muy reducida y se refería a aspectos puntuales. Afortunadamente desde 2012 contamos con un excelente y amplio estudio plasmado en un denso volumen editado por la Universidad de Murcia. Me refiero a *La Música en la Antigua Grecia*, obra de J. GARCÍA LÓPEZ –editor y coordinador del proyecto–, J. PÉREZ CARTAGENA y P. REDONDO REYES. Todo está ahí, desde las fuentes hasta la bibliografía más actualizada. El trabajo es exhaustivo y no descuida tampoco el análisis de los fragmentos musicales conservados. Por ello remitimos a él a quien desee profundizar en el tema. Llena una laguna existente al respecto en lengua castellana; un imprescindible vademécum. Nos ahorra citar manuales y artículos. No conozco aportaciones posteriores de mayor calado. Citaré, porque no lo incluye, ya que se solapa en el tiempo, el interesante artículo de J.L. ESPINAR OJEDA, «Una aproximación a la Música Griega Antigua». *Thamyris*, vol. 2 (1981), pp. 141-157. Igualmente interesante el más reciente de L. CALERO RODRÍGUEZ, *Actores y cantantes en la antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas*. Madrid, Estudios Clásicos 151, 2017.

rico y práctico las danzas griegas modernas y he visto muchas representaciones de tragedias y comedias griegas en Grecia, donde los directores de escena jamás han prescindido de la música y jamás han echado mano ni de la llamada «música clásica» para poner en escena las tragedias ni de la música moderna contemporánea para poner en escena las tragedias, tal y como se suele hacer habitualmente en España.

## 1. FUENTES

Quien quiera comenzar un recorrido por el desconcertante y fascinante mundo de la música griega debe acudir a las fuentes para su estudio. Se encontrará con problemas parecidos a los que puede encontrar el estudioso que se interese por las representaciones de tragedias y comedias griegas. Uno, antes que nada, que no hay ninguna evidencia de ninguna audición de música griega al igual que tampoco la hay de ninguna representación teatral. Mucha documentación sobre aspectos teóricos, mucha más incluso de la que el estudioso más ambicioso pudiera imaginarse, pero nada absolutamente que pueda percibirse directamente por el oído. Y la música sin ejecución está incompleta. Debemos repetir, por obvio que parezca, que lamentablemente hay un importante espacio abierto para la imaginación o, al menos, para la conjetura. Así sucede también con el teatro: no se escribió para ser leído sino para ser representado.

Pues bien: a pesar de esa importante carencia, las fuentes que pueden ayudarnos a adentrarnos en el fascinante mundo de la música griega son muy variadas y muy abundantes.

### 1.1. FUENTES ESCRITAS: LAS FUENTES LITERARIAS

Por su propia naturaleza y por su vinculación con la métrica, de la que poseemos notable información, los géneros en verso son un primer documento a considerar. No pienso, como sostienen algunos estudiosos que los géneros literarios que llamamos poéticos fueran pensados, compuestos y ejecutados «a partir de la música». Cosa distinta es que los diferentes poemas se llevaran a cabo en todas las fases de su proceso con independencia total de la música. En cualquier caso, he ahí un buen tema para la discusión y la investigación. ¿Se componía primero la letra y se añadía después la música? ¿Se procedía justamente al revés o se componían a un tiempo texto y música? Solemos pensar que el texto es el punto de partida, pero no tenemos certeza al cien por cien. En cualquier caso, y muy especialmente para examinar aspectos relacionados con el ritmo primero y con la melodía después, el examen de los poemas épicos y líricos, así como las tragedias y comedias llegados a nosotros, es de importancia capital. Sobre aspectos métricos y rítmicos sí se posee abundante información que sin duda arroja luz sobre el tema objeto de nuestro estudio.

A su vez hay una serie de escritos en prosa que mencionan a veces de forma bastante exhaustiva toda una serie de aspectos o temas relacionados con la música en el más amplio sentido del término. Pensemos en pasajes de Platón –*Timeo*,



*República y Leyes*— donde se hace alusión a los valores educativos de la música y en consecuencia a su papel en la formación de los jóvenes en la Grecia clásica. Sobre este punto volveremos más adelante. Nos proporcionará también información relevante la obra de algunos autores de la llamada Segunda Sofística —siglo II d.C.— que van más allá de los aspectos educativos que conlleva la música y entran en aspectos teóricos. Es el caso de Ateneo —*Banquete de los eruditos*—, Pseudo-Plutarco —*Sobre la música*— o el más concreto escrito de Luciano de Samosata —*Sobre la danza*—, un texto monográfico sobre el baile y la danza, segundo tema de nuestra intervención.

Hay que llegar hasta época imperial para asistir a la proliferación de toda una serie de tratados teóricos de tipo técnico sobre la música que entrañan una complejidad y una dificultad de comprensión, y por ende de traducción, más que notables. Me refiero a la obra de Aristides Quintiliano *Sobre la música*, o la del epicúreo Filodemo de Gádara, del mismo título, o la de Nicómaco y de Ptolomeo, ambas con el mismo título, *Harmónica*, que siguen en el tiempo y también en el título y en el tema al trabajo canónico del gran músico por antonomasia, Aristóxeno de Tarento. A su vez, es pertinente examinar la obra de Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, y de Longino, *Sobre lo sublime*. Después de aproximarse total o parcialmente a ellos nos resulta increíble que los tratadistas griegos hayan podido hilar tan fino, crear semejante terminología y exprimir tantos y tantos matices que personalmente me desbordan. Todas las preguntas posibles se plantean y se contestan de forma más o menos convincente en esos tratados prolijos y farragosos, a los que nunca se ha rendido el debido reconocimiento. Muchos de sus pasajes son apabullantes en cuanto a la cantidad de matices que ofrecen de muchas definiciones y conceptos. Uno se pregunta si la composición y la ejecución de la música griega era realmente tan complicada y —por qué no decirlo— tan artificiosa como nos la presentan estos tratadistas. Anticipo que la experiencia de haber asistido a audiciones en época actual de fragmentos musicales de época antigua con los pertinentes instrumentos fabricados y tocados según las pautas de estos eruditos por músicos contemporáneos especializados es totalmente negativa. Negativa en el sentido de que se percibe algo relativamente sencillo, carente de complejidad melódica rítmica y armónica; en modo alguno parece ir en consonancia con la enjundia que desprenden los tratados teóricos. Y es que realmente estos tratados teóricos omiten o cuando menos arrinconan o silencian o descuidan lo relativo a la ejecución en su faceta más práctica.

## 1.2. FUENTES ESCRITAS: EPIGRÁFICAS Y PAPIRÁCEAS

Nos referimos en este apartado a algunos papiros de Oxyrrinco en los que nos ha llegado alguna composición musical —lo que hoy podríamos llamar una partitura—, lo que proporciona valiosa información sobre la *performance* de la música o, mejor, sobre la secuencia melódica y su forma de anotarla tanto en lo relativo al canto como al acompañamiento instrumental. Igualmente, la epigrafía nos da a ver inscripciones en las que se menciona a algún músico y sobre las que se han llegado a escribir partituras. Es el caso de dos peanes, himnos en honor de Apolo, escritos sobre los muros del templo del citado dios en el santuario de Delfos. Hoy día pueden



verse fragmentos debidamente protegidos tras cristales transparentes en el Museo de Delfos. Esas fuentes son muy valiosas para nuestro propósito; saber cómo se componía, cómo se anotaba y cómo se ejecutaba la música griega. Pero lamentablemente, ese, que podría haber sido el gran filón, está prácticamente seco. Con ojos benevolentes podríamos aceptar sesenta y un escritos, muchos de los cuales son casi inservibles por su estado excesivamente deteriorado y fragmentario. Y de ellos sólo seis podrían ejecutarse siguiendo lo que podríamos llamar «partitura de la época».

### 1.3. FUENTES NO ESCRITAS: LA CERÁMICA Y LA ARQUEOLOGÍA

En este punto el estudioso sí queda totalmente desbordado. La cerámica griega, siempre considerada un «arte menor» en relación con la arquitectura, la escultura e incluso la pintura, es sin duda la fuente no literaria decisiva para el estudio de muchos aspectos de la música griega. Hay por el mundo miles y miles de vasos griegos especialmente de los siglos V y IV a.C., cuya decoración presenta estampas musicales, sea de la vida cotidiana, sea de algún relato mítico. Porque efectivamente todas las ilustraciones de la cerámica griega son de un interés ineludible para el estudio del drama griego; o se plasman escenas del mito que nos llevan a la tragedia, o se plasman estampas de la vida pública y privada de los griegos que irán a dar a la comedia. Condensa ambas vertientes en su seno la cerámica, que, sin embargo, tiene una limitación que para el estudio de nuestro tema es crucial: se ven los instrumentos y se ve a los músicos, pero naturalmente no se oyen los sonidos. Para la danza, en cambio, y aunque se trata de imágenes que no están en movimiento, tiene un valor añadido incalculable. Aun así, podemos ver la forma de los diversos instrumentos musicales, así como los contextos políticos y sociales en los que se hace uso de la música. Veremos también si es un hombre o una mujer quien toca el instrumento, cuál es la dimensión que tiene en relación con el talle del intérprete; pueden incluso matizarse el empleo de las manos y las posturas de la boca; es decir, que se puede descender a detalles de máxima concreción. En algunos vasos es posible observar también las posturas de los pies y de las piernas en el momento de interpretar. Escenas de ese tipo —y hay unas cuantas— dan a entender que en algunos casos se danzaba al tiempo que se tocaba el instrumento en cuestión.

También deben considerarse de gran interés y de suma utilidad para el estudio de la música y de la danza varios relieves, procedentes muchos de ellos de sarcófagos, así como esculturas exentas que en general suelen ser especialmente útiles para el estudio de ciertos pasos de danza y de las formas y tamaños de determinados instrumentos. La arqueología, por su parte, tampoco ha ayudado en exceso. Se ha podido encontrar algún instrumento de viento fabricado en hueso, en concreto algún *aulós* o flauta, y algo sorprendente, no excesivamente empleado en el quehacer musical habitual de los griegos: un órgano hidráulico encontrado en Arquinum.



## 2. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN GRECIA

Así las cosas, con unas fuentes tan abundantes como descompensadas, se verá que es posible hablar largo y tendido sobre las funciones que la música desempeñaba en la antigua Grecia, su papel en la educación de los jóvenes, su presencia en las manifestaciones religiosas de los ciudadanos, su permanente presencia en actividades laborales y de ocio, su relación con la filosofía y los diversos géneros literarios y, sobre todo, su presencia en la mitología. Repasaremos con brevedad, pues preferimos mencionarlos todos, de forma resumida, algunos de estos puntos; nos llevarán a concluir que es prácticamente imposible que la cultura griega llegara a ser como fue si la música no hubiera formado una parte medular de ella.

### 2.1. LOS MITOS GRIEGOS Y LA MÚSICA

La palabra *música*, en griego *mousikê*, deriva del nombre de las musas. Se trata de un término muy amplio que engloba poesía, *léxis*, danza, *órchêsis* y música propiamente dicha, *mélôs*. Las musas son hijas de Zeus y de Mnemosyne y son nueve. Representan un concepto básico de la mentalidad griega: la inspiración. El artista en general y el músico en particular no puede equipararse a cualquier otro profesional. Para llevar a cabo una actividad de calidad necesita el favor de la musa de turno. Si la musa no inspira al artista –poeta, bailarín o músico– el resultado será con toda probabilidad una obra de baja, escasa o nula calidad. Supone esta forma de pensar por parte de los griegos que la actividad artística y creativa tiene otra dimensión. Se puede aprender a manejar un instrumento, pero no se puede aprender a crear una melodía. Y la inspiración es un bien escaso. La musa no acude en horario laborable de lunes a viernes. Las musas viven en la montaña, en lo alto, aisladas del llamado mundanal ruido. A su vez gustan de presidir las artes de la voz de la palabra y de lo dinámico, esto es, la música, la poesía y la danza. No hay musas que presidan específicamente las llamadas «artes mudas», pintura, escultura, arquitectura. Al frente de las musas, está el dios Apolo, al que se vincula siempre con la lira y muy raramente, por no decir nunca, con la flauta. El mito cuenta que recogió el sátiro Marsias la flauta que un día encontró Atenea a orillas de un río. Viendo que su figura divina se deformaba y se afeaba al tocarla y hacerle emitir un sonido, la diosa de la inteligencia y la sabiduría decidió rechazarla. La tiró y la recogió el sátiro Marsias, quien desafió al dios Apolo a un certamen a ver quién era más hábil en el manejo de su instrumento; el sátiro con la flauta o el dios con la lira. Se trata de oponer el instrumento de cuerda al instrumento de viento. Y a juzgar por el desenlace del certamen –victoria sufrida de Apolo–, el instrumento de cuerda recibe mayor valoración. Para tocarlo bien se requiere habilidad manual. En el caso de la flauta, para hacerla sonar se requiere antes que nada fuerza pulmonar y bucal. La habilidad o la maña frente a la potencia y/o la fuerza. Ambas cosas necesarias para darle sonido a un instrumento. Pero si el mito ha otorgado la victoria a la lira manejada por el dios frente a la flauta impulsada por el sátiro, es que el griego prefiere la habilidad, la técnica primero. Además, el que toca la lira puede cantar al



mismo tiempo, mientras que quien sopla el *aulós* sólo puede realizar esa actividad. La lira, pues, es más elegante, más fina y más completa. Los griegos parecen haber tenido la necesidad de vincular un relato mítico a la invención de un instrumento. Tal es el caso del sátiro Pan y la ninfa Siringe, a la postre metamorfoseada en caña, a la que se abraza con las cañas ribereñas aledañas el sátiro en su afán por poseerla. El abrazo y el frustrado beso del sátiro acabarán dando como resultado la llamada flauta de Pan de varios tubos y tamaños. También la lira tiene su propia historia y su vinculación con otro dios, cercano a los hombres, habilidoso y, a veces, descuidado: el dios Hermes, divinidad vinculada a viajeros y comerciantes. La lira llegó a Apolo de manos precisamente del hijo de Zeus y de la ninfa Maya. En una gruta del monte Cileno encontró una tortuga. Tras matarla vació su caparazón y sobre la cavidad del caparazón tensó una especie de cuerdas fabricadas a partir de los intestinos de unos bueyes que previamente había robado al dios Apolo y sacrificado a los doce dioses; acababa de nacer la lira. Apolo la vio en la gruta y seducido por ella se la cambió a Hermes por los rebaños. Quedaba así el instrumento incorporado al dios que preside el cortejo de las musas.

Tanta importancia como los instrumentos musicales tiene el canto. Un personaje mítico nos da a ver la importancia que tuvo dentro de la música griega. Nos referimos a Orfeo, el músico que toca el instrumento y canta excepcionalmente bien, el más famoso y el más completo de los músicos en la mitología griega. Es cierto que hubo otros bastante conocidos como Lino y Tamiris. Pero quiero destacar algo que me parece importante: estos dos últimos, que eran, según la leyenda, hijos de un mortal y de una musa, quedaron poseídos de soberbia y no se les ocurrió otra cosa que rivalizar con quienes les habían dado el duende y la inspiración: en el pecado de su insolencia encontraron la muerte ambos. El autor no puede olvidar lo que le debe a la musa; esta idea subyace en la historia de esos dos músicos del mito. Por contraste Orfeo hará un uso debido de sus cualidades, no entrará a competir contra quienes le han dado el talento..., pero también encontrará la muerte por no haber calculado bien los límites del poder de la música y pisar los dominios siempre complicados y peligrosos de los dioses. Merece la pena recordar el relato mítico, que es de una gran belleza: Eurídice, esposa de Orfeo, está en compañía de unas amigas a orillas del río. Acosada por Aristeo, echa a correr y recibe en su carrera la picadura de una víbora oculta entre la maleza. Orfeo, desolado y lleno de amor por Eurídice, está dispuesto a hacer todo lo posible por devolverla a la vida. Emprende un arriesgado viaje al Mundo Subterráneo con permiso del dios Hades, su dueño y señor. Lo debe hacer desarmado; eso sí, se le permite llevar la lira. Con su canto y con su música hechiza a los monstruos que moran en el inframundo y llega a presencia de Hades. Allí está ella esperando inerte. El dios parece vencido; la muerte parece estar derrotada. Pero Hades va a apurar sus bazas hasta el final. Orfeo se llevará a Eurídice al mundo de los vivos con una última condición, en apariencia muy fácil de cumplir. La senda es estrecha; él irá delante y ella le seguirá. Solamente le prohíbe echar la vista atrás. Debe fiarse del dios y debe aguantar su deseo de mirarla y de abrazarla hasta que no estén ambos sobre tierra. Muy fácil en apariencia, pero



*Iamque pedem referens casus evaserat omnes  
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras-  
pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,  
cum subita incautum dementia cepit amantem;  
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes.  
Restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa,  
inmemor, heu, victusque animi respexit. Ibi omnis  
effusus labor, atque immitis rupta tyranni  
foedera, terque fragor stagnis auditust Averni.  
Illa, quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu?  
Quis tantus furor? En iterum crudelia retro  
fata vocant, conditque natantia lumina somnus.  
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte  
invalidasque tibi tendens, heu, non tua, palmas».  
Dixit, et ex oculis subito, ceu fumus in auras  
commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum  
prensantem nequiquam umbras et multa volentem  
dicere, praeterea vidit<sup>2</sup>.*

Ya en su camino de vuelta había sorteado todos los peligros y Eurídice, devuelta, estaba a punto de llegar al aire de arriba, cuando en el desprevenido amante hizo presa una repentina locura. Bien perdonable, por cierto, si supieran los Manes perdonar. Se detuvo, y a su Eurídice, en el mismísimo umbral de la luz sin acordarse ¡ay! y sin poder aguantar, dirigió la mirada. En ese momento todo su trabajo se desvaneció y los pactos que hiciera con el tirano implacable quedaron rotos y por tres veces se escuchó el fragor de los estanques del Averno. *Ella*: ¿quién, dijo, nos ha arruinado a ti y a mí desdichada? ¿Qué locura tan grande? En verdad que me llaman atrás los hados crueles y el sueño esconde mis ojos anegados en llanto. Y ya, ¡adiós! Me llevan rodeada de inmensa noche, mientras extendiendo mis manos inertes, sin ser ya tuya, hacia ti. Así habló. Y cual cortina de humo disipada al aire huyó de sus ojos, y no le vio más a él que en vano apretaba un manajo de sombras.

Estos hermosísimos versos de Virgilio, que aprendí de memoria a instancias de don Antonio Ruiz de Elvira una mañana de invierno de 1970 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, no los he olvidado. Refleja Virgilio en ese pasaje de *Geórgicas* el momento fatal en el que el músico pierde a su amada. Ella sigue muerta en el Hades, pero para él la vida sigue. Arriba aguardan impacientes las amigas de Eurídice. Al ver que Orfeo viene sin ella e irritadas por la forma en que la ha perdido, se lanzan sobre el músico con una violencia inusitada. Le dan muerte y despedazan sus miembros. Hay sin embargo dos elementos que

<sup>2</sup> VIRGILIO, *Geórgicas* IV, 495 y ss.





no pueden romper; la cabeza y la lira. Orfeo podrá seguir de algún modo creando, cantando y tocando. La cabeza arrojada al Hebro, río de Tracia, sigue cantando y la lira produce vibraciones y sonidos cuando el viento mece sus cuerdas. Muere el músico: sobrevive y permanece su música. Muere el artista: vive su obra. Imposible decir más con menos palabras y además de forma tan hermosa. La música es algo especial que está por encima del amor y de la muerte.

Hemos visto con nitidez que en la mitología intérpretes, instrumentos y melodías gozan de un trato privilegiado y especial. Veamos ahora si también en la realidad del día a día el trato y el lugar que se conceden a la música es igualmente especial y privilegiado.

## 2.2. LA MÚSICA EN LA VIDA DE LOS GRIEGOS

Por proceder con un cierto orden, ya que realmente el tema de la música en Grecia es lo que se ha dado en llamar hoy «transversal», comenzaremos por lo que a nuestro entender es lo más importante: el papel de la música en la educación de los jóvenes griegos. Sabido es que cuerpo, mente y espíritu forman parte del ser humano. Consideraban los griegos que tres debían ser en consecuencia los maestros que debían ocuparse de la educación de los jóvenes: el *grammatistês*, el *paidotribês* y el *kitharistês*. El primero es el responsable de amueblar la cabeza del muchacho enseñándole la lectura, la escritura, la literatura y la aritmética. El segundo se ocupa de fortalecer el cuerpo del alumno mediante la gimnasia y el deporte. El tercero educa al joven griego en la sensibilidad y el buen gusto impartándole lecciones de música. Los tres maestros tienen el mismo rango y trabajan en perfecto equilibrio. Son abundantes los vasos griegos sobre los que aparecen pintadas con todo lujo de detalles, como si de fotografías se tratara, diversas lecciones de música ¿En qué consistían? Básicamente en aprender a cantar y a tocar la lira. Es muy raro ver un *aulôs* en alguna de estas clases. Por otra parte –ya aludí a ello al mencionar la mitología relacionada con este instrumento–, el hecho de tocar la lira permite realizar al mismo tiempo la doble actividad de la ciencia musical: cantar e interpretar manejando un instrumento. Al parecer el muchacho debía antes que nada afinar su oído y su voz; por curioso que nos resulte el alumno aprendía a tocar de oído no a partir del estudio de unos manuales; veía y oía al maestro y se esforzaba –por supuesto con suerte desigual– en imitarle. Tocar la lira entraña una dificultad al parecer menor que la que lleva inherente el manejo de la flauta. Además, al verse obligado a cantar al unísono el joven debe desarrollar una mínima técnica de coordinación. El hecho de relacionar melodía y canto es altamente formativo y es útil en cualquier otro campo del conocimiento. Se sospecha también que la clase de música pudiera incluir conocimientos teóricos y prácticos de danza. Es curioso; la cerámica nos muestra imágenes de mujeres danzantes en número muy superior al de hombres, y cuando estos aparecen bailando, suelen hacerlo al son de un *aulôs*. Más adelante nos ocuparemos de este tema. Ya anticipamos que en las fuentes escritas de que disponemos todo son instrucciones y consejos al buen bailarín en masculino y no realmente una especie de manual para aprender los pasos o moverse al compás de la música.





Curiosamente, la opinión de los filósofos respecto de los valores éticos que se asocian a la enseñanza de la música no fue en absoluto unánime. Así, los espartanos fueron más partidarios de los cantos corales asociados a la formación en el patriotismo de tipo belicista que impregnó toda su cultura, en tanto que los atenienses vincularon desde los comienzos la formación musical a una formación de tipo ético. La música, a decir de Damón, era la materia más apropiada para modelar caracteres sólidos, esforzados, constantes y responsables, porque tocar bien un instrumento exige disciplina, constancia y una más que notable fuerza de voluntad. Platón, al trazar su diseño del Estado ideal incluye la música en lo que hoy llamaríamos el sistema educativo, pero matiza bastante qué tipo de enseñanza musical hay que desarrollar en los individuos que forman parte de ese Estado. En función de las melodías y de las destrezas que se adquieran, el aprendizaje musical se traducirá en fuente de virtudes, pero también en fuente de vicios para el individuo. Rechazaba Platón músicas de carácter más disoluto, orgiástico y disipado, procedentes casi siempre del Oriente, que pueden llegar incluso a perturbar la mente del que las escucha, y no ocultaba sus preferencias por melodías sobrias al modo dorio<sup>3</sup>.

Aristóteles también opina que la música puede ejercer una influencia sobre el carácter del individuo que la ejecuta y que la escucha. Por ello, al igual que Platón, insiste, fiel a su estilo, clasificando y matizando más, en la importancia que tiene elegir las melodías apropiadas a cada estado de ánimo. Distingue el estagirita entre cuatro tipos: moderadas, entusiastas, relajadas y tristes, y no oculta su preferencia por las primeras para ser practicadas por los alumnos en las lecciones del citarista; son, a su entender, las que más ayudan a formar una personalidad equilibrada. En una línea relativamente parecida se sitúan Pseudo-Plutarco, Arístides Quintiliano y Aristóxeno de Tarento. Por vías diferentes van a dar a conclusiones semejantes: que no toda la música es positiva para la formación del joven; depende del tipo de melodías y de instrumentos. No obstante, todos ellos encuentran en la educación musical más elementos positivos que negativos. Tal vez sea el epicúreo Filodemo de Gádara, siglo I a.C. cuya obra se rescató en parte en unos rollos carbonizados en Herculano, la ciudad cubierta tras la erupción del Vesubio, quien en su tratado *perí mousikês* niegue con más énfasis todo valor ético a la música. La música se vincula al banquete, a los excesos en la bebida y al placer sexual. De forma parecida piensa Éforo, para quien la música fue creada para seducir y engañar a los hombres. El también epicúreo Sexto Empírico, s. III d.C., sólo verá en la música una fuente de placer que incita a los jóvenes al desenfreno y al libertinaje. Hace de Pitágoras, de quien hablaremos más adelante, uno de los blancos de sus ataques; realmente aremete contra prácticamente todos los maestros en su ácido tratado *perí tous mathêmatikoús*. Realmente hasta el final de la época helenística se mantuvo viva la idea de que el aprendizaje de la música conllevaba más ventajas que inconvenientes. Cuando la poesía pasa a ocupar un lugar secundario, relegada por la filosofía y la oratoria, la

---

<sup>3</sup> Si de Platón y de la música hablamos es recomendable leer *Leyes*, VII y *República* III. Todo el texto es aprovechable en grado sumo. No tiene sentido entresacar tal o cual pasaje.

importancia de la música, y especialmente de su lugar en la educación de todos los jóvenes, pasa a ser casi irrelevante.

Efectivamente, hemos mencionado los géneros literarios en verso. Poesía épica, lírica y dramática no sólo no están al margen de la música, sino que llevan implícito su uso. *Iliada* y *Odisea* ofrecen muy variadas escenas en las que los protagonistas son los aedos Femio y Demódoco. El simple hecho de mencionarlos por sus nombres ya es algo elocuente. El propio Ulises en la corte de Alcinoos cuenta sus desventuras y peripecias por los mares al son de la *phorminge* más tosca y primitiva de los primitivos bardos. En este punto estamos todos de acuerdo; el texto homérico es claro y elocuente al respecto, pero nadie es capaz de precisar si los versos se cantan —y la primitiva lira sigue las notas en consonancia—, o si los versos se recitan y la lira ofrece un soporte musical al modo de lo que hoy llamaríamos un acompañamiento que suponemos se ajustaría o al menos se relacionaría con el ritmo dactílico del verso hexamétrico. Igualmente, la poesía lírica —en especial el verso eolio de Safo y Alceo— supone unas variantes rítmicas de una enorme riqueza. Los llamados pies del verso son fruto de un montón de combinaciones que al menos a la hora de la lectura y el recitado del verso se perciben netamente por el oído. Cuesta trabajo imaginar que todos esos cambios de ritmo se hayan trasladado a la música aun siendo como es la cítara, que permite cantar al tiempo que se pulsan las cuerdas. Todos los tratados teóricos abogan por su traslado al instrumento. Sin embargo, mi experiencia por haber asistido a recitales en los que se interpretan algunas de las partituras conservadas es que los músicos siguen las notas de la secuencia melódica desentendiéndose de todo tipo de variantes rítmicas. Es algo así como si determinadas melodías de tipo gregoriano —es un suponer— se vieran sometidas a unas variantes rítmicas a veces suaves pero otras veces violentas, y el armonio que podría acompañarlas las fuera reflejando. La métrica de las *Odas* de Píndaro, por ejemplo, no es precisamente la más sencilla para verse transportada a un instrumento.

Algo similar sucede con los pasajes corales de tragedias y comedias, en especial las primeras. Las variaciones rítmicas de los llamados estásimos o cantos del coro pueden llegar a ser tan problemáticas y dificultosas que hasta los filólogos que editan los textos vacilan a la hora de establecer la llamada colometría, señal inequívoca de la complejidad que entraña el tema. Son muy interesantes al respecto varias tesis doctorales que estudian —así lo refleja su propio título— la adecuación de metro y sentido tanto en las *Odas* de Píndaro, por ejemplo<sup>4</sup>, como en las tragedias de Eurípides<sup>5</sup>. Porque —ya se dijo antes y se repetirá más veces a lo largo de esta reflexión en voz alta plasmada por escrito— sobre la métrica griega tenemos una información completa, detallada que hasta cierto punto es clara, pero sobre la música práctica, o mejor, sobre la práctica y la ejecución de la música, la información dista mucho de

---

<sup>4</sup> Me refero a *Adecuación de metro y sentido en las Odas de Píndaro*, tesis doctoral de L.M. MACÍA APARICIO, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1975.

<sup>5</sup> Bajo la dirección del Dr. Lasso de la Vega, véase también *Las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides*, tesis doctoral de A. GUZMÁN GUERRA, Madrid, 1981.



ser tan clara, detallada y completa. En cualquier caso, los instrumentos musicales tenían su sitio en los grandes teatros de los siglos v y iv a.C., lo que indica sin lugar a dudas que los llamados pasajes líricos del drama se interpretaban cantados al son de diversos instrumentos. Hoy en día las representaciones de tragedias y comedias que tienen lugar durante el verano a lo largo y ancho de la geografía de Grecia –siempre en teatros antiguos mejor o peor conservados y en algunos de reciente construcción siguiendo el modelo de los antiguos– dan a ver y oír que la música es imprescindible y que no se utilizan jamás melodías de compositores de la llamada «música clásica». En muchas ocasiones se emplean únicamente instrumentos antiguos, o, aunque sean modernos, alejados de las tecnologías al uso en otro tipo de manifestaciones artísticas. Al igual que existe un cierto respeto por el texto, el vestuario, el decorado y el código estético griego a la hora de declamar y gesticular, existe también por la música instrumental y por supuesto por el canto.

Otra manifestación que congregó al pueblo griego masivamente fueron las competiciones atléticas. Los estadios de Olimpia, Nemea, Istmia y Delfos se llenaban de espectadores igual que los teatros. Obviamente, allí no se acudía a escuchar música, pero lo que posiblemente no todos quienes asistían a las competiciones sabían es que la mayoría de los atletas necesitaban de un músico que junto a su entrenador les ayudara a prepararse psicológicamente para competir. Salvadas las diferencias, es de notar cómo hoy día en algunas manifestaciones deportivas de dimensión internacional se escuchan los himnos antes de que comience la competición, lo que parece estimular y añadir un elemento importante de motivación a los deportistas. La coronación de los vencedores irá acompañada de cantos en su honor; son los epinicios. Igual sucedía en los enfrentamientos armados. Sin llegar a alcanzar la importancia que tuvo la música militar en Roma, su presencia en los combates de los griegos está también documentada, como un plus añadido de motivación para el soldado. No tanto instrumental cuanto vocal, los *embatèria* o auténticos himnos de guerra elevaban la moral de las tropas en el momento de lanzarse al campo de batalla. Y no basta con reflejar simplemente los cantos corales de carácter militar. En el quehacer cotidiano en tiempos de paz muchas actividades que son parte de la rutina del día a día están salpicadas por las notas del canto. Así sucede en el gineceo, espacio doméstico propio de las mujeres de la casa en el que ellas cantan mientras tejen tal cual hicieran Penélope, Circe o incluso la ninfa Calipso en la *Odisea*. No digamos ya en el Simposio, que es absolutamente imposible de imaginar sin la presencia de flautista y danzantes de ambos sexos. Tras la bebida viene el canto. Igualmente, las bodas en las que el cortejo nupcial llevaba a la novia desde la casa de su padre a la nueva casa del novio. Es el momento para epitalamios e himeneos, cantos específicos para los rituales de nupcias. Y lamentablemente el canto triste o treno acompaña al difunto en el momento de su despedida de este mundo. En la Grecia rural, las labores del campo van acompañadas de cantos: así, en el momento de la siega y de la recolección de la cosecha, donde las cuadrillas de campesinos suelen unir sus voces para hacer más llevaderas sus tareas en los calurosos días del estío.

Finalizaré esta breve panorámica acerca de la importancia y la presencia de la música en la vida de los *antiguos griegos* aludiendo brevemente a lo que podemos



llamar música religiosa. Los actos de culto colectivo están inexorablemente unidos a determinados cantos de carácter ritual. Así, por ejemplo, los sacrificios a los dioses van acompañados de melodía de flauta. El culto a Apolo llevaba inherente un peán; esto es, una especie de súplica o, como se decía muy apropiadamente, una jaculatoria directa, sentida y vibrante. La fórmula repetida es ¡ie ie paian! cantada al unísono, con la que se pide al dios que sane al pueblo, que lo libre de epidemias y enfermedades y que le dé prosperidad. Gran importancia tuvo, sobre todo en Atenas, el ritual del ditirambo en honor de una divinidad ciertamente compleja: Dioniso. Incluía unas danzas de tipo circular, así como unos cantos alegres entonados por coros de hombres y de efebos. En estos cantos y danzas quiso encontrar Aristóteles los orígenes del teatro<sup>6</sup>. Concursos de cantos, certámenes de danzas sobre un odre de vino –*áskos*– se repiten siempre en torno al vino y las tareas del viñedo, que de algún modo se vinculan con Dioniso. No hay, pues, actividad, como casi podríamos decir del mundo actual, al margen de la música; es omnipresente en la vida del hombre griego. Varias preguntas, sin embargo, se me vienen a la mente: ¿cuántos citaristas o profesores de música llegó a haber en el período de apogeo cultural en Atenas? ¿Cuántas personas se dedicaban a la fabricación de instrumentos? ¿Por qué, si las mujeres no podían tomar lecciones del citarista, aparecen con tanta frecuencia en los vasos de los siglos V y IV a.C. tocando el instrumento en actitud de concentración y sentimiento? ¿De verdad tienen sus campos tan delimitados la flauta y la lira? ¿Por qué no hay casi datos de vencedores en certámenes musicales y sí los hay en cambio de los certámenes teatrales? ¿Cuál es la verdadera función de los llamados odeones o especie de pequeños teatros que proliferan en muchos santuarios especialmente a partir de época helenística? ¿Por qué sólo han llegado hasta nosotros nombres y obras de teorizantes de la música, pero no de los intérpretes o de los cantantes? A las reflexiones, ya se ve, siguen los enigmas, bien difíciles de desentrañar.

### 3. ELEMENTOS DE LA MÚSICA GRIEGA

Trazadas las líneas previas, es el momento de adentrarnos en el proceloso, enjundioso, complejo y profundo universo de la música en sí. Habrá que intentar explicar qué secuencias melódicas se interpretan o se cantan, cuáles son los ritmos a los que pueden adecuarse esas melodías, cuál es el sistema de escalas y tonos, cuál es la notación musical y por último con qué instrumentos se ejecuta la música en la antigua Grecia. Ya anticipo que el camino es sólo apto para ser pisado por los profesionales de la música. Cuando somos los filólogos los que cometemos la osadía de entrar en estos jardines, corremos el doble riesgo de no acertar con la terminología adecuada y de ser devorados por unas insospechadas dosis de erudición de los tratadistas antiguos que nos impedirán precisar con claridad las ideas.

---

<sup>6</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a.



Precisamente porque es el tema más claro, más elocuente y más abundante en las fuentes y el más cercano e inmediato a la ejecución o *performance*, comenzaré por hablar de los instrumentos.

### 3.A. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

En este aspecto las fuentes de todo tipo, pero, sobre todo, las llamadas fuentes icónicas, han sido especialmente generosas y útiles para el investigador.

No es en absoluto difícil establecer una clasificación de los instrumentos siguiendo el esquema tradicional comúnmente admitido para cualquier tipo de música; instrumentos de cuerda, instrumentos de viento, instrumentos de metal e instrumentos de percusión.

#### 3.1. *Instrumentos de cuerda*

##### 3.1.1. Instrumentos de cuerda: el grupo de «las liras»

Posiblemente los más variados e importantes. Por doquier encontramos dibujos y descripciones escritas de los instrumentos de esta serie. Vinculados a Apolo con el nombre genérico de liras –ya se dijo–, se emplean en las clases de música; exigen habilidad y permiten el canto a la vez que se tocan por parte del músico. Aun consciente de que puede quedar excesivamente atomizado este apartado, me referiré a cada uno de esos instrumentos por separado, comenzando por el más antiguo.

##### 3.1.1.1. Forminge (*phormigx*) (lám. 1)

Es la más simple y la más antigua. Asociada al quehacer de los aedos, es de aspecto rudo y un tanto tosco. Tiene únicamente cuatro cuerdas; sus sonos son más limitados; su misión es la de acompañar los versos que van desgranando los bardos de la época homérica. Una caja de resonancia bastante amplia (*êcheion*) y lisa a un tiempo da sustento a dos palos laterales los llamados brazos (*pêcheis*) que en altura se ven atravesados por un tercero (*zygos*). En la parte inferior de la caja se coloca el puente (*magas*). A él se sujetan las cuerdas, hechas, al parecer, con intestinos de animal. Se anudan al travesaño superior con unas tiras de cuero y se tensan. El instrumento se sujeta con la mano izquierda y se hace sonar pulsando, o mejor, pellizcando las cuerdas con los dedos de la mano derecha. El sonido debía ser bastante simple y no muy susceptible de excesivos matices. He escuchado el sonido de una forminge recientemente y he quedado negativamente impresionado por su escasa potencia. A final de la época clásica deja su sitio a otro instrumento más evolucionado y con mayores posibilidades acústicas: la lira.





τετρακόνη φέρουσα

Lám. 1.



πρόμακρον μορφῆς λύρας

Lám. 2.

### 3.1.1.2. Lira (*lyra*) (lám. 2)

Pronto la *forminge* cedió su sitio a la lira propiamente dicha. Ya mencionamos sus orígenes míticos. Lo cierto es que la caja simula la forma de un caparazón de tortuga; pronto pasa a fabricarse en madera, recubriéndose la concavidad con una membrana de buey, lo que podía favorecer la vibración. Los brazos, en la mayor parte de los casos, están hechos de cuerno de ese mismo buey. En lo alto se fija el travesaño al que se anudan ya no cuatro, sino siete cuerdas que pueden ser de lino. Esta es la lira por antonomasia que se utilizaba para las clases de música. Al instrumento acompaña una púa, el llamado *pléktron*. Con la mano derecha se sujeta dicha púa y se pulsan las cuerdas. A veces los dedos de la mano izquierda se utilizan para pulsar las cuerdas o para amortiguar el sonido deteniendo algunas vibraciones. Hay algo importantísimo que destacar en la evolución del instrumento: se introducen lo que hoy llamamos clavijas que permiten la afinación del instrumento en una secuencia descendente de la siguiente manera: re-do-si bemol-la-sol-fa-mi. Y se les da nombre a las cuerdas en correspondencia con el tono de afinación. Esto es *neatê* –re–, *paranéatê* –do–, *paramesê* –si bemol–, *mésê* –la–, *hypermesê* –sol–, *parahypatê* –fa– e *hypatê* –mi–. Así, al igual que la guitarra actual está afinada en la secuencia de seis cuerdas *mi-la-re-sol-si-mi*, y las cuerdas se denominan bordón-quinta-cuarta-tercera-segunda y prima, la lira heptacorde lo está del modo que acabamos de indicar. Hay un curioso paralelismo, o al menos una cierta analogía, al darles nombre a las cuerdas en función de su colocación: «la extrema», «la que está junto a la extrema», «la que está junto a la media», «la media» y así sucesivamente. Pese al avance que supuso la incorporación de la púa y las tres cuerdas más, junto con la afinación, el sonido de la lira era más apropiado para lugares cerrados. Su sonido no es en exceso potente. Uno se pregunta





barbitos

Lám. 3.

si en ciertos contextos de tipo colectivo en los que los rituales se desarrollan al aire libre se escucharía la lira con nitidez y potencia; se requeriría probablemente más de un músico y más de un instrumento. Con el paso del tiempo se fabricaron liras de once cuerdas, más difíciles de afinar y de las que no constan informaciones específicas.

### 3.1.1.3. Bárbito (*barbitos*) (lám. 3)

Sí tenemos más información sobre una variante de la lira especialmente utilizada en Lesbos durante el siglo VI y la primera mitad del siglo V a.C. Apropiada para el canto eólico de Safo y Alceo, el *barbitos* se relaciona con los aspectos más sensuales, placenteros y disolutos que los antiguos atribuían a la música. Sin variación en la caja de resonancia, los brazos ya no son de cuerno sino de madera. Son mucho más delgados y se rematan formando una línea mixta; se curvan en la parte superior. Tienen una altura casi el doble de las liras convencionales. El instrumento pues, es más ancho por arriba que por abajo. Las cuerdas siguen siendo siete, pero ahora de una longitud mucho mayor, lo que permitirá conseguir sonidos más graves. Sabemos, no obstante, que hubo *barbitoi* de once cuerdas. Esta lira se toca de pie, lo que propicia que el músico pueda efectuar movimientos corporales semejantes a la danza. A su vez la caja de resonancia se fabrica sobre el caparazón de tortugas más pequeñas que las que se vaciaban para fabricar las liras. El *barbitos* hace que los sonidos de la lira sean más potentes y sensuales. En cortejos de las fiestas dionisiacas el empleo del *barbitos* junto con la llamada flauta de doble caña, los panderos y otros instrumentos de percusión contribuía a crear un estado de ánimo exaltado y disoluto





Lám. 4.

muy propio del culto orgiástico de Dioniso. A finales del siglo v a.C. curiosamente el *bárbitos* desaparece de la iconografía y de las manos de los músicos griegos sin que tengamos en absoluto claros los motivos.

#### 3.1.1.4. Cítara (*kithara*) (lám. 4)

A cambio del *bárbitos*, los siglos v y iv a.C. van a conocer la expansión y el auge de otro derivado de las primitivas liras: la cítara. Este es un instrumento adecuado a los músicos profesionales. El citarista tiene que poseer unas destrezas especiales. El citarista es un personaje un tanto especial. Viste de forma diferente, con un traje llamativo, y lleva una corona de oro sobre su cabeza. A semejanza de las viejas forminges, la caja es de madera. Tiene una forma cuadrangular en su caja, que es más ancha. Los brazos, ahora llamados *agkônes*, tienen un aspecto barroco. Primero tienen forma curva, una notable anchura y a continuación sobre esa forma curva se levantan dos pequeños maderos bastante planos y bastante anchos. Un vistoso travesaño permitirá que se acoplen a él las siete cuerdas, cada una con su correspondiente clavija; con el paso de los años se fueron añadiendo más, hasta llegar a un máximo de doce. El aspecto del instrumento es bello, elegante, bien rematado. Se cree que el citarista profesional debía cantar y tocar simultáneamente. Debía, pues, dominar las dos destrezas de la música; cantar y tocar a un tiempo y al parecer melodías de cierta dificultad. Alternaban pasajes cantados con otros únicamente instrumentales que intercalaban a modo de *intermezzos* líricos entre las secuencias. La relación entre la poesía y la cítara fue muy estrecha. Estesícoro





Lám. 5.

de Hímera, siglo VII a.C., Terpandro de Lesbos, siglo VII a.C, el propio Sófocles, siglo V a.C., son ejemplos al respecto; fueron famosos por sus versos y por su maestría en el manejo de la cítara. Otros como Timoteo de Mileto, Execestides de Atenas y el también ateniense Amebeo destacaron y cobraron fuertes sumas de dinero por el virtuosismo de sus interpretaciones. De este último se cuenta que llegó a cobrar un talento por actuación, una cantidad muy elevada en relación con los sueldos de su época. A destacar que, en los certámenes celebrados en Delfos, además de las pruebas deportivas, se introdujeron, entrado el siglo VI a.C., esto es, relativamente pronto, certámenes musicales en los que competían los citaristas. Imagino que actuarían en el teatro y tengo mis dudas sobre la correcta audición, y eso que el teatro de Delfos mantiene hoy día una sonoridad excelente.

### 3.1.2. Instrumentos de cuerda: el grupo de las arpas

Curioso y variado resulta también el que denominaremos grupo de las arpas. No son autóctonas, proceden de Lidia, y desde época muy antigua se atestigua su presencia en la civilización cicládica. Este instrumento se asocia a la mujer. Al menos hay tres instrumentos que pueden ser incluidos en este epígrafe.

#### 3.1.2.1. Triángulo (*trigón*) (lám. 5)

El más popular de la familia de las arpas. De tamaño relativamente grande, consiste en un triángulo formado por tres palos de madera. En ese triángulo se insertan varias cuerdas –ni menos de nueve ni más de cuarenta, que discurren



Lám. 6.

paralelas a uno de los lados—. Obviamente se anudan al madero superior y cada cuerda tiene una longitud diferente. Las mujeres son las encargadas de hacer sonar este instrumento que producía armonías que propendían a la sensualidad y el erotismo. El sonido se produce al golpear las cuerdas sin plectro o púa, con los dedos desnudos. Los primeros triángulos datan del 2800 a.C. Hay después un enorme y dilatado vacío hasta el siglo VII a.C. en que reaparece con fuerza y se extiende por el Asia Menor y el continente. El número de mujeres que tocan este instrumento va aumentando notablemente: se les llama *psalteries* precisamente porque el instrumento se va conociendo con el nombre de *psalterion*; más tarde y en relación con el término que designaba el puente de las liras (*magas*) se llamó a esta arpa *magadis* y de ahí derivó el verbo *magadizein*, esto es, tocar el magadis o triángulo. Los sonidos eran potentes, armoniosos y sensuales. Nunca, pues, se empleó esa arpa en la educación musical de los jóvenes. A partir del siglo II a.C. este instrumento dejó de usarse.

### 3.1.2.2. Péctida (*péctis*) (lám. 6)

De forma semejante al trigono, la *péctida* consta de dos maderos que forman un ángulo casi recto. En el inferior se sitúan las clavijas y en el lateral izquierdo se van fijando las cuerdas en un número que oscila entre doce y veintidós. Ese madero lateral puede curvarse ligeramente en la parte superior. Esa es la diferencia más sensible con el trigono. Por lo demás el sonido y la técnica de interpretación son muy parecidas. Por ello ambas arpas —trigono y péctida— se usaron como sinónimos. También a la *péctida* se le dio el nombre de *magadis*. También eran mujeres —Safó entre otras— quienes tocaban este instrumento y también eran sensuales sus armonías; de ahí que se confundieran y se denominaran indistintamente.





σάμβικη

Lám. 7.

### 3.1.2.3. Sambice (*sambykê*) (lám. 7)

Este instrumento, al parecer, recibió el nombre de un músico, Sámbrico, que lo tocaba con especial virtuosismo; más verosímil parece que se le denominara así por su semejanza formal con un artefacto de guerra empleado en el asedio a las ciudades que se llamaba precisamente así (*sambykê*). La forma es muy distinta a la de los instrumentos de cuerda que hemos visto hasta el momento: la caja de resonancia –a diferencia de las demás arpas– es una pieza de madera con forma de concha. En su parte superior se inserta un fino madero de cierta longitud y de forma básicamente rectilínea pero combada sobre todo en la parte inferior, que se une a la caja. Esa curvatura permite ir acomodando las cuerdas –ocho por lo general–, que se acoplan a otras tantas clavijas. Algunas fuentes dan a entender que se afinaban por pares. Se pulsaban con las dos manos y a veces con plectro. A diferencia de otras arpas, esta era tañida también por hombres. Al parecer fue el poeta lírico Íbico el primero en utilizarla en banquetes, y fue la Sibila quien extendió su uso por las tierras de Grecia. El tamaño del instrumento era superior al metro y su sonido más bien agudo. El siglo III a.C. conoció el apogeo de este instrumento, cuyo uso comenzó a declinar al comenzar el siglo siguiente. Trescientos años después, en el siglo II d.C. aparece encajado en lo que se dio en llamar «instrumentos alejandrinos».



όργανο της πανδούρας

Lám. 8.

#### 3.1.2.4. Panduris (*pandouris*) (lám. 8)

Impropiaamente clasificado dentro de este grupo, la *pandouris* debería haberse situado en otro apartado que sería el que hoy llamaríamos los laúdes. Ni es una lira ni es un arpa. Es un cordófono en el que los griegos de hoy quieren ver el precedente del actual bouzouki. De arriba abajo el instrumento consta de clavijero con tres clavijas a las que se acoplan las tres cuerdas de las que consta. Esas cuerdas, muy largas, discurren apoyadas en el llamado mástil hasta el puente, que se acopla a la caja de resonancia que está hecha de madera y tiene forma ligeramente aconchada por detrás. Es otro concepto de instrumento. Los primeros y más toscos instrumentos de este tipo tenían tres cuerdas a las que se incorporó una cuarta al modo del bouzouki actual. Cambia también la técnica de interpretación. El músico está de pie: con la mano izquierda pisa las cuerdas a distinta altura. Con el plectro en su mano derecha va pulsando las cuerdas. Los sonidos que emite el instrumento no son muy potentes; se diría que es un instrumento básicamente pensado para el acompañamiento. Este instrumento era oriundo de Mesopotamia, aunque también se le hace proceder de Siria. Data del tercer milenio a.C. En su viaje desde el Oriente a Grecia pasó por Egipto y por Chipre. En estos países era tocado por mujeres. A Grecia llegó en el siglo IV a.C.





Lám. 9.

### 3.2. Instrumentos de viento

Mientras que las liras en sus distintas variantes eran consideradas instrumentos autóctonos, el grupo de las común y erróneamente llamadas flautas procede del Asia Menor. Hay unos cuantos instrumentos de esta familia que pasamos a examinar a continuación agrupados en dos familias básicas: la de la flauta (*syrigga*) y la del clarinete u oboe (*aulós*).

#### 3.2.1. Instrumentos de viento: la familia de las flautas (*syrigges*)

Existe una cierta confusión al referirse a los distintos instrumentos de esta familia. La razón tal vez sea que el predominio del *aulós* sobre los demás hace que por antonomasia se dé este nombre a casi todos, con excepción de la síringe, que es llamada así para referirse exclusivamente a la flauta de Pan. Pienso que las imágenes que se adjuntan ayudarán notablemente a entender nuestra clasificación y nuestra denominación.

##### 3.2.1.1. La síringe o flauta simple (lám. 9)

Es un instrumento de una enorme antigüedad y en apariencia –sólo en apariencia–, de una gran simplicidad. Se trata de un puro y simple tubo hueco hecho de hueso con uno o más agujeros. Poco a poco el tubo se va haciendo más ancho y



*σύριγγες του Πανός*

Lám. 10.

más largo y ya no es de hueso, sino de caña o de metal. Del mismo modo, el número de agujeros va aumentando hasta llegar a ocho, partiendo de los tres de las síringes más antiguas. En algunas se añadía un agujero por la parte posterior que permitía al o a la flautista matizar más los sonidos. Normalmente se sopla desde arriba, aunque algunas flautas pueden colocarse en posición oblicua al modo de las actuales flautas traveseras. El sonido resultante era más bien agudo, ligero y suave. Pese a la antigüedad del instrumento, su uso no se generalizó en Grecia hasta época alejandrina.

### 3.2.1.2. La síringe multitubular o flauta de Pan (lám. 10)

El mito cuenta que la ninfa Síringe era acosada por el jefe de los sátiros: Pan. Corría un día tras ella con no muy sanas intenciones cuando la muchacha pidió ayuda y se metamorfoseó en caña a orillas del río Ladón. En su carrera, el sátiro, atónito, sólo puede abrazar a la ninfa, que es ya una caña. Le acerca los brazos y junta con la ninfa otras cañas aledañas. A su abrazo une un beso. Al acercar su boca se produce un sonido que va cambiando en función de la longitud de cada una de las cañas ya unidas a Síringe. Efectivamente el mito aporta fantasía a un hecho real: que la síringe multitubular o flauta de Pan consta de varios tubos de caña, sin agujeros, de tamaños diferentes que se colocan en orden decreciente y que se abrochan por medio de dos pasadores transversales. El que toca la flauta de Pan sopla por la parte superior de los diversos tubos. El sonido es vaporoso, sutil y llega a emocionar al oyente. En sus comienzos el instrumento era pequeño y constaba de siete tubos. Con el correr del tiempo fue haciéndose más grande, llegando a tener





αυλός με διπλή γλωσσίδα

Lám. 11.

hasta dieciocho tubos. Desde época cicládica y dado que las cañas eran el material primitivo utilizado en su confección se asoció a los pastores y a los ambientes bucólicos. Pese a su sonido sugerente y a la comodidad de su transporte y manejo –en especial los modelos menos sofisticados–, su uso y su expansión en los ambientes poéticos fueron limitados. El instrumento de esta familia llamado a ser conocido, utilizado y difundido fue el *aulós*, del que nos ocupamos a continuación.

### 3.2.1.3. El aulós (*aulós*) (lám. 11)

Instrumento procedente del Asia Menor, pronto fue adoptado por los griegos como propio. Recordemos que ya el primitivo mito de Apolo y Marsias es un síntoma de la importancia que los griegos le concedieron. En sus diversas variantes el *aulós* es omnipresente en la vida del pueblo griego. La gran mayoría de los escritores lo consideraban un elemento perturbador para el equilibrio y la formación de las personas; su sonido tenía algo de orgiástico y excitante y eso que su uso no conoció fronteras. Al son del *aulós* se ejecutaban danzas guerreras, himnos en honor de distintas divinidades –muy especialmente Dioniso–, juegos en los Simposios, danzas femeninas de carácter erótico. Era utilizado también en las palestras para ayuda del atleta, y también al son de ciertos tipos de *aulós* se acompañaba al muerto hasta su tumba. ¿Cuál pudo ser la razón de su éxito? Obviamente su simplicidad aparente y su facilidad para el manejo y el transporte, y su sonido potente y penetrante como el de ningún otro instrumento de su familia; la responsable de ese sonido es el elemento que diferencia el *aulós* de la siringa simple o flauta; la lengüeta (*glótta*).





Lám. 12.

Veamos pues la composición del instrumento. Consta de un tubo llamado *bómbyx* que puede ser de madera –el más habitual– o de bronce, o incluso de cuerno que se perfora en la parte superior con una serie de agujeros (*trypémata*) cuyo número oscila entre cuatro y quince; por lo general eran siete. Un octavo agujero se abría por la parte posterior del tubo con lo que era posible tener dos octavas. En la embocadura del tubo una pieza llamada *ólmos* permite encajar una lengüeta que debe fijarse bien, pues es la clave para el buen sonido del instrumento. De acuerdo con su sonido, Aristóxeno de Tarento distingue hasta cinco clases dentro del aulós; *parthenioi* los de sonido más agudo; sólo miden 15 centímetros; a continuación, *paidikoi* y *kitharisterioi*; esos cuadrarían a las jóvenes, las niñas y las mujeres adultas, en tanto que los *auloi teleioi* e *hiperteleioi*, estos de casi un metro y sonidos más graves, serían los empleados por los hombres (lám. 12). La cerámica muestra con frecuencia figuras de auletas con una banda de tela o cuero adaptada a las mejillas; es la llamada *forbeia*, cuya misión era ayudar al músico a no perder aire. Los virtuosos de instrumento gozaban del favor del público y tenían una gran consideración social. Conocemos los nombres de varios de estos virtuosos.

### 3.2.1.4. Aulós II (*aulós* de doble lengüeta)

Tal como muestra la figura, existió en Grecia un *aulós* con un tubo más estilizado, rematado en forma de cono provisto de dos lengüetas que bien podría considerarse el precursor del oboe. Sentado o levantado –mejor así–, el músico debe apretar con los labios y los dientes la boquilla al objeto de conseguir un soni-





*Aulos*

Lám. 13.

do vibrante y más matizado. Con este tipo de aulós se realizaban competiciones y exhibiciones. La distancia entre los agujeros según indica también Aristóxeno debe ser de tres *diesis*. Más adelante explicaremos que los griegos matizaron entre un tono, un semitono –como nosotros– y algo que en cierto modo se nos escapa: un cuarto de tono, a lo que llamaron *diesis*. Así, tres *diesis* es algo menos que un tono entre un agujero y otro.

### 3.2.1.5. El *diaulós* (aulós de dos tubos) (lám. 13)

También fue muy popular y la cerámica da buen testimonio de ello un *aulós* de dos tubos: el llamado *diaulós*, un instrumento no fácil de imaginar sin tener delante su figura. Se trata de dos tubos unidos por la parte superior y a su vez abiertos por la inferior, lo que le da al instrumento una forma totalmente peculiar. Diríanse como las dos paredes de un embudo o cucurucho. Quedan unidas las embocaduras, pero abiertos los tubos. El poder soplar por ambos tubos combinándolo con la posibilidad de manejar un doble número de agujeros permitía obtener unos sonidos de gran variedad y de muchos matices. La longitud de ambos tubos no siempre era la misma. El uso del *diaulós* está documentado desde época clásica. En las ceremonias nupciales, por ejemplo, solían utilizarse *diauloi* con los tubos de longitud notablemente diferente. Eso propiciaba un sonido menos matizado y potente pero más sugerente e intimista. En los simposios o banquetes, en cambio, se procuraba emplear uno o más *diauloi* con los tubos de la misma medida, generalmente pequeños, que podían dar un sonido más armonizado, más agudo y más excitante. En un momento dado este *diaulós* cayó en desuso y acabó por desaparecer, a diferencia del aulós simple, que ha pervivido en el folklore de la Grecia contemporánea (*klarino*).

Existió en algunas partes de Grecia el llamado *askaulós*: el tubo se inserta en una especie de odre hecho de piel de animal, salvando las distancias, al modo de lo que podrían ser hoy cierto tipo de gaitas.





Ο Νικόλαος Μπρας επισκευάζει όργανο.

Lám. 14.



αντιούρνης ούληππιγος

Lám. 15.

### 3.2.1.6. *Hydraulis* (órgano hidráulico) (lám. 14)

Este extraño y poco práctico instrumento fue inventado por Ctesibio en el siglo III a.C. A diferencia de la lira o de la flauta, tras él no se esconde ningún mito o leyenda. Es una obra de pura ingeniería de la época. En cierto modo es deudor de la flauta de Pan por cuanto que consta de una serie de tubos agrupados de tamaño descendente. Se requiere agua que ejerce presión sobre el aire que discurre por esos tubos. Un fuelle mantiene la continuidad del aire. Un teclado marca las notas. Indudablemente este instrumento es el precedente del armónium tan utilizado en las iglesias del Medioevo. No queda claro cuál es el lugar y el momento en el que se hace uso de él en el mundo griego.

### 3.3. *Instrumentos de metal* (lám. 15)

Mucho menos popular que los instrumentos ya citados de cuerda o viento, el instrumento de metal por antonomasia es la sálpinge o trompeta (*salpíx*). Se trata de un tubo largo, en la mayoría de los casos de bronce, rematado en una especie de cono por donde sale y se expande el sonido. A diferencia de trompetas posteriores, la longitud del tubo es más que notable: oscila entre los 60 y los 120 centímetros. Obviamente este instrumento no se emplea en rituales colectivos de tipo festivo o religioso ni forma parte de las lecciones de música que recibían los jóvenes. Su uso se circunscribe al ámbito de la guerra. Mediante la trompeta se da la señal para lanzarse al combate y se marca la forma de entrar en combate.





Κρόταλα

Lám. 16.

Una variante más cómoda, aunque también menos potente, es la *bykanê* o trompa, si bien el arco de su curvatura es menos pronunciado que el de las posteriores tubas de los romanos. El nombre parece haber pasado al latín *buccina*. Igualmente, el tubo no es necesariamente de metal; se aprovecha un cuerno de toro que previamente ha habido que vaciar.

### 3.3.1. Instrumentos de percusión

En este último apartado clasificaremos varios instrumentos que fueron muy utilizados en fiestas populares, rituales religiosos y actividades privadas de ocio. Tradicionalmente se ha venido considerando que eran determinantes a la hora de señalar el ritmo. Desde luego, según con qué instrumentos de percusión eso es posible: en cambio con otros es de todo punto imposible.

#### 3.3.1.1. *Krótala* (castañuelas) (lám. 16)

No debemos confundirnos con lo que hoy llamamos crótalos, que son los *kymbala* o címbalos de los griegos. Los llamados *krótala* son lo más parecido a unas castañuelas. Pueden estar hechas de concha, de madera e incluso de metal. Las imágenes los presentan en manos de las mujeres y dentro de cortejos dionisiacos. Al sonido suelen acompañar ciertos contoneos típicos de esos cortejos. Más que determinar un ritmo para adecuarlo a la danza, parece que su misión era crear un



*κύμβαλα*  
Lám. 17.



*τύμπανον*  
Lám. 18.

clima de ruido y alboroto junto con otros instrumentos de viento y percusión para propiciar un estado de éxtasis en los participantes en las comitivas dionisiacas.

### 3.3.1.2. *Kymbala* (platillos) (lám. 17)

Dependiendo de su tamaño este instrumento puede equivaler a nuestros platillos o a nuestros cótalos sin ser realmente exactamente igual que ninguno de los dos. Suelen medir unos 20 centímetros de diámetro. Tanto de este instrumento como de los cótalos se tienen noticias en la mitología referente al propio Zeus, y más concretamente a los Curetes que lo protegen en el monte Ida haciendo sonar estos instrumentos junto con el entrechocar de sus armas con sus escudos.

### 3.3.1.3. *Týmpanon* (pandero) (lám. 18)

Tocado normalmente con la mano y no con palillo o palillos como en épocas más tardías, este instrumento circular, tocado por varios músicos al unísono producía un sentimiento de alienación total en los miembros del cortejo que se formaba en las fiestas en honor de Cibeles y de Dioniso, divinidades que se complacían en la excitación y el desenfreno. El uso de casi todos los elementos de percusión, pero especialmente del pandero, creaba en los fieles seguidores del dios un estado de éxtasis absoluto. Ese ambiente se refleja por ejemplo en *Bacantes* de Eurípides. En esa obra las menciones de este instrumento son constantes. Aunque puede ser tocado





διάφορα εἶδη σιστρῶν

Lám. 19.

indistintamente por hombres o por mujeres, son estas, como miembros del cortejo de ménades, quienes hacen un uso prácticamente absoluto del *tympanon* al tiempo que realizan movimientos corporales que reflejan un cierto desequilibrio.

#### 3.3.1.4. Sistro (lám. 19)

Como su propio nombre indica, esta especie de sonajero para adultos –salvando todas las distancias– proveniente de Egipto constaba de dos filas de metal en las que se insertaban unos panderos de dimensiones muy reducidas. Se toca «sacudiéndolo». Según el tamaño y el lugar de su uso, el sistro podía utilizarlo los niños de pequeña edad o los participantes en los rituales dionisiacos. Dice Platón que es muy conveniente entretener a los niños pequeños con sonajeros a fin de que no rompan los objetos más preciados de cada casa. Por otra parte, imágenes de la cerámica nos permiten ver sistros en manos de fieles de Dioniso.

### 3.B. LAS NOTAS MUSICALES

Entramos ahora en los aspectos más nebulosos de la música griega. Cuando hoy decimos do, re, mi, fa, sol, la, si, do y sobre todo cuando lo solfeamos o cantamos, vemos una línea ascendente y organizada en la secuencia fónica. Entre do y re hay un tono de diferencia; entre re y mi, otro, pero entre mi y fa, medio tono. Y entre sol y la, por ejemplo, podemos escribir sol sostenido o la bemol, con lo que indicaremos medio tono. Pero ya nos será muy difícil atomizar tanto y establecer una unidad fónica inferior al medio tono o semitono. Pues bien, los griegos lo hicieron estableciendo el concepto de *diesis* o cuarto de tono. Si hay que encontrar un sistema para anotar todos los matices, es decir, todos los tonos, semitonos y cuartos de tono y además en una amplitud de tres octavas, se verá que son necesarios más de sesenta



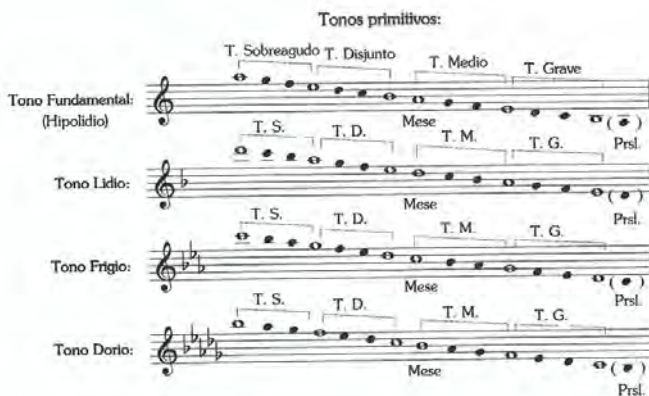


Lám. 20.

signos diferentes. Pero volvamos al principio. ¿Quién o quiénes son los responsables de estos conceptos repetidos por los siglos como algo que parece innato al hombre? La respuesta es clara: Pitágoras y/o los pitagóricos. La selección de los sonidos de la música se origina en las matemáticas de Pitágoras. Un instrumento que no tiene un uso práctico en clases o en actos públicos o privados inventado por los pitagóricos, el diapasón, es la clave (lám. 20).

Se fabrica una simple caja de resonancia. Sobre ella se coloca simplemente una cuerda tensada y apoyada en los extremos en dos puentes o especie de caballetes. Se procede a dividirla por otro puente o caballete en dos partes iguales. El sonido que se desprende de cada una de las dos mitades resulta ser la octava del sonido que desprende la cuerda entera; parece claro que la frecuencia del sonido es inversamente proporcional a la longitud de la cuerda. No entro a precisar detalles como el grosor de la cuerda, el número de vibraciones y la longitud de las ondas por las que se propagan esas vibraciones; los pitagóricos sí acertaron a precisar que las relaciones entre las vibraciones y las ondas pueden expresarse mediante números; matemática y música van estrechamente unidas. Observaciones sucesivas haciendo vibrar al unísono dos cuerdas del mismo grosor permitirán establecer diferencias en los sonidos. Esas diferencias son sistemáticas. Así, si tomamos una cuerda que mida exactamente la mitad que la otra, emitirá un sonido exactamente una octava más alta que la cuerda más larga. Si la relación de longitud entre ellas es de  $2/3$  el sonido resulta ser una quinta y si la relación es de  $3/4$  entonces resulta ser una cuarta. Esa es la base de la música griega. Vendrá inmediatamente a continuación la ordenación de los sonidos de acuerdo con la proximidad de unos con otros. La base es el tetracorde, un intervalo de cuarta que resulta ser el intervalo natural de la voz humana.





Lám. 21.

### 3.C. GÉNEROS Y MODOS MUSICALES (lám. 21)

Tres son los llamados géneros musicales: diatónico, cromático y enarmónico. El primero es el más sencillo; el segundo opera con semitonos y el enarmónico incluye las diesis, esto es, cuartos de tono o mitades de semitono, algo realmente difícil de apreciar y ejecutar para nosotros. Por «modos» los griegos aluden a lo que nosotros llamamos escalas –siempre relacionando con cautela conceptos y denominaciones–. Distinguieron los griegos cuatro *tropoi* o escalas: el modo dorio o escala de mi; el modo frigio o escala de re y el modo lidio o escala de do. Pronto se incorporó el mixolidio, que era una escala de si a si. Todos estos conceptos entrañaban para los propios griegos una gran complejidad, pues su objetivo era abarcar tres octavas, algo que no puede ni siquiera abarcar la voz humana; la teoría y la práctica no van de la mano. Así, a la hora de interpretar o leer una partitura, si se me permite el anacronismo, hay que encontrar grafismos para referirse a tres secuencias completas que incluyan los tonos, los semitonos –sostenidos, bemoles– e incluso los cuartos de tono. Todos estos conceptos con mayor o menor amplitud vienen especificados en el tratado de Aristides Quintiliano *Sobre la música*, cuyo índice detallado se entregó a los asistentes.

### 3.D. NOTACIÓN MUSICAL (lám. 22)

Así las cosas, hay que constatar la dificultad que planteaba a los griegos «escribir música». Hoy contamos con el pentagrama y los signos para las ocho notas. En función de su posición es posible determinar con exactitud el sonido exacto al que nos estamos refiriendo. Si además la nota es redonda, blanca, negra, etc., sabemos la duración que debe tener ese sonido. Ya es bastante hoy en día poder precisar la





		Vocal	Instr.			Vocal	Instr.			Vocal	Instr.
	54	⊥	↘	55	Π	⊃	56	И	Р		
	55	Λ	/	56	Ρ	⊃	57	И	Р		
	55	⊗	↘	56	⊃	⊃	57	⊗	Η		
	56	Χ	↘	57	Τ	Ϝ	58	⊃	Ξ		
	56	η	/	57	Υ	Ϝ	58	⊃	Ξ		
	56	⊗	↘	57	⊗	Ϝ	58	⊃	Ξ		
79 sol <sub>1</sub>	⊗	⊥		80 sol <sub>1</sub>	⊗	⊥		81 sol <sub>1</sub>	⊗	⊥	
49	A'	↘		49	A	↘		49	Χ	⊥	
48	B'	/		47	B	/		46	Ψ	⊥	
47 fa <sub>1</sub>	Γ'	N'		46 fa <sub>1</sub>	Γ	N		45 fa <sub>1</sub>	Ω	⊥	
46	Δ'	⊃		45	Δ	⊃		44	Υ	⊥	
45	E'	⊃		44	E	⊃		43	Ρ	⊥	
44 mi <sub>1</sub>	Z'	⊥		43 mi <sub>1</sub>	Z	⊥		42 mi <sub>1</sub>	⊥	⊥	
43	H'	⊃		42	H	⊃		41	∇	⊥	
42	Θ'	∇		41	Θ	∇		40	F	⊥	
41 re <sub>1</sub>	⊥	∇		40 re <sub>1</sub>	⊥	∇		39 re <sub>1</sub>	⊥	⊥	
40	K'	Λ		39	K	Λ		38	⊥	Ξ	
39	Λ'	∇		38	Λ	∇		37	∇	Ξ	
38	⊥	∇		37	⊥	∇		36	⊥	Ξ	
37 do <sub>1</sub>	M'	∇		36 do <sub>1</sub>	M	∇		35 do <sub>1</sub>	∇	Ξ	
36	N'	Χ		35	N	Χ		34	⊥	⊥	
35	Ξ'	K'		34	Ξ	K		33	∇	⊥	
34 si <sub>1</sub>	⊗	K'		33 si <sub>1</sub>	⊗	K		32 si <sub>1</sub>	∇	⊥	

Lám. 22.

duración de una semifusa. Pues bien: los griegos simplemente para constatar cada sonido en un arco de tres octavas se vieron obligados a emplear un signo diferente. Se complicaron aún más la vida especificando mediante signos distintos una notación para los sonidos del canto o vocales y otra para los sonidos instrumentales. Para los primeros utilizaron letras de sus diversos alfabetos a las que añadieron un apóstrofo. Para los signos instrumentales se crearon signos nuevos que en ocasiones eran las mismas letras colocadas del revés. Importa precisar que la mayor parte de lo que se refiere a la notación musical corresponde a tratados musicales escritos a partir del siglo IV d.C., «Notación de Alipio» hasta el siglo VI d.C., «Anónimos de Bellerman». Parece fuera de toda duda que esa notación se escribió más pensando en los tratadistas musicales que en los artistas de la época. Es a Alipio a quien debemos la notación más sistematizada, compleja y matizada, la que reproducimos a continuación en la versión de los estudiosos E. Pöhlmann y el prolífico filólogo inglés fallecido en 2015 M.L. West.

### 3.E. ALIA

A lo largo de una hora es difícil agotar un tema tan complejo. Con sentimiento por mi parte tengo que omitir las múltiples reflexiones que me vienen a la mente a partir del tema de los ritmos y armonías. No podemos saber con certeza si la enorme variedad de los metros griegos empleados por los poetas se acomodó a la





música. La experiencia a partir de las audiciones de música griega antigua a las que he tenido acceso, bien a partir de discos, bien por haber asistido en directo a algún concierto, me invitan a pensar que en absoluto. El metro griego implica un ritmo, algo que va ligado a lo que hoy entendemos por «compás». Una misma secuencia melódica tiene una *performance* distinta si le cambiamos el ritmo. La métrica griega se basa en la sucesión no de sílabas tónicas y átonas, sino largas y breves. Las combinaciones poéticas son enormemente variadas y producen un llamativo impacto estético sobre el lector o el oyente, si es que la lectura de los textos poéticos se realiza en voz alta. Nada de esto sucede al escuchar composiciones musicales griegas antiguas. Diríase que hay un divorcio total entre métrica poética e interpretación musical. Ha habido intentos de acceder a la música griega a partir de la métrica y los resultados no han sido en absoluto positivos. Uno se sigue preguntando todavía si no es desproporcionado y agobiante todo lo que los antiguos griegos escribieron sobre teoría musical, tan completo, tan matizado, tan exhaustivo en relación con lo sencillo y hasta ramplón que nos resulta lo que interpretaron. Bien es cierto que operamos con fragmentos, sí, pero con fragmentos en los que se interpretan secuencias métricas; por ejemplo, el fragmento tan conocido del estésimo de *Orestes*<sup>7</sup>. El oyente no encuentra la adecuación entre ritmo métrico literario de un lado y ritmo musical por otro. Lo mismo sucede con la exhaustividad de los tratadistas. Varios, por no decir la mayoría de los instrumentos, tienen unas limitaciones notables; el aulós, por ejemplo, emite un número limitado de sonidos. Los cordófonos tienen más posibilidades, pero aun así no deja de ser curioso que los tratadistas teoricen y se afañen en constatar escalas, armonías, sonidos que difícilmente se llevarán a la práctica. No suenan tanto los instrumentos de los antiguos griegos. No es fácil dar un concierto en espacios abiertos ni en cerrados para un público muy numeroso. Constató, para terminar, mi última experiencia vivida en el paraninfo viejo de la Universidad de Atenas en agosto de 2016 con motivo de la celebración los veinticinco años de EUROCLASSICA; un concierto a cargo del grupo LYRAULOS, que crean y tañen sus propios instrumentos. Poco más de cincuenta personas. En fila segunda el sonido de la lira se percibe como apagado y poco potente; el *diaulós*, penetrante pero poco variado; la flauta de Pan sí transmite buenas sensaciones, pero aplicada a una recreación de versos líricos, obra del artista que fabrica los instrumentos, no a una «partitura» antigua. Al final de todo este recorrido un tanto acelerado y esquemático por el fascinante mundo de la música griega uno se siente desbordado y sorprendido, pero también un tanto desilusionado.

---

<sup>7</sup> Me refiero a Eurípides, *Orestes*, versos 338 a 344. Junto con este fragmento musical conservado, disponemos también de los siguientes: *Peán* de Ateneo, plasmado en el Tesoro de los atenienses en Delfos; *Peán* de Limenio, igualmente en el mismo monumento en Delfos; *Epitafio* de Sicilo, el autor de la melodía; *Invocación a Calíope y a Apolo*, *Himno a Helios*, ambos obra de Mesomedes de Creta, y, finalmente, *Himno a Némesis*. Todos esos fragmentos están literaria y musicalmente comentados entre las páginas 389 y 416 del libro ya citado de GARCÍA LÓPEZ.

## 4. EXCURSUS SOBRE LA DANZA EN GRECIA

Quedaría incompleta esta aportación si no se hiciera una mínima mención a la danza. Es de todo punto imposible presentar un análisis más o menos completo en tan reducido espacio de tiempo y en el limitado marco de un artículo. Ligada obviamente a la música, muchas de las ideas que se han expuesto son perfectamente aplicables a su estudio. Se puede seguir un esquema parecido para elaborar un estudio en profundidad. Así, comenzar por estudiar las fuentes poniendo un énfasis especial en los datos icónicos que proporciona la cerámica griega, examinar la importancia y la función de la danza tanto en la mitología como en la realidad de la vida cotidiana de los griegos, establecer a continuación la problemática relación entre música y danza, matizar, si es posible, los tipos de danzas, sus pasos, sus ritmos y establecer –tal vez lo más interesante– la relación más o menos estrecha, más o menos real y efectiva o inexistente entre la danza griega antigua y la danza griega actual.

Sentadas estas bases metodológicas para una futura investigación, me limitaré, tal como hice en mi intervención, a dejar constancia de un par de observaciones en apariencia elementales, pero de gran importancia a mi entender. Son las siguientes:

### 4.1. DANZAR EN GRIEGO ANTIGUO

Las palabras son importantes a la hora de establecer definiciones. Veamos cómo se define la danza en la antigua Grecia: *orchêsis* y el verbo *orchéomai*, danzar, bailar. Ambos términos están estrechamente emparentados con la palabra más conocida *orchêstra*, que literalmente vendría a significar «pista de baile». Si es así como se denominó a la parte de los teatros griegos en la que se procedía a la representación de tragedias y comedias es sin duda porque era desde antiguo el espacio ocupado por el coro y los actores para llevar a cabo la interpretación del drama griego. Y se pone énfasis en el elemento dinámico y no estático que implica el término. Porque tanto *orchestra* como *orchêsis* como *orchéomai* derivan del viejo verbo *erchomai*, que significa ir, moverse. *Orcheomai* sería el llamado frecuentativo de *erchomai*, algo así como ir, moverse a pasitos, andar a pasitos o saltitos. Así lo entendieron los romanos y otros estudiosos posteriores, que tradujeron el importante diálogo de Luciano de Samosata titulado *Perí orchéseôs* como *De saltatione*. Importa pues subrayar que lo importante es el movimiento de pies: «quien sabe andar sabe bailar», decía un profesor de danza griega para subrayar la importancia de los pasos tanto más que la de los brazos y el resto del cuerpo.

### 4.2. DANZAR EN GRIEGO MODERNO

La palabra utilizada hoy en Grecia para decir «bailar» es *choreuô*. Si se examina con atención se verá su relación con el sustantivo *chorós*, esto es, el coro. Realmente se quiere dar a entender que lo más importante es formar parte de un grupo que baila. Un concepto muy importante que vincula las manifestaciones



populares en las que entre otras cosas se baila, con el grupo. No interesa el solista sino el conjunto. Si pensamos en el teatro griego, en donde el coro es el elemento más antiguo, que es colectivo, que se mueve en un espacio propio, en el que alterar el ritmo de la marcha moviendo los pies de forma diferente es el elemento definitorio, podemos concluir que simplemente las palabras utilizadas por griegos tanto antiguos como modernos ponen de relieve los dos elementos más significativos; mover los pies, de un lado, y formar parte de un conjunto, de otro.

#### 4.3. TIPOS DE DANZAS

Hay constatadas, al menos, tres tipos de danzas relacionadas con el teatro. Pensemos que no hay un recinto para celebrar espectáculos de danzas. El baile queda restringido, bien sea al ámbito de lo privado –especialmente el simposio o banquete en donde el baile es básicamente femenino e individual con un carácter erótico festivo, al revés de lo que hemos señalado más arriba–, o sobre todo al ámbito de lo público, ya sean fiestas religiosas, rituales agrarios, campañas militares o espectáculos dramáticos. La figura del bailarín profesional es muy tardía, de plena época imperial.

Hasta donde sabemos, en este caso por boca de Ateneo, existían tres tipos de danzas; la *emmeleia*, adecuada a las tragedias, de tipo colectivo, de movimientos finos y coordinados con un aire de lo que hoy llamaríamos ballet; la danza llamada *kordax*, empleada en las comedias, especialmente en la escena final, más movida, incisiva y agitada, y por último la danza apropiada al drama satírico, la llamada *sikinnis*, de la que existe bastante información icónica, la danza de los sátiros con un toque erótico muy señalado. En lengua griega el documento más extenso dedicado monográficamente al tema es el ya mencionado *Peri orchéseôs*, obra de Luciano de Samosata. En su línea habitual de tipo crítico de orientación cínica, el autor, parapedado en el personaje de Licino, dialoga con Cratón, personaje conservador que considera la danza de la época algo afeminado, disoluto y frívolo. Licino conseguirá que acuda al teatro a ver un espectáculo para observar a un bailarín profesional que resulta ser el protagonista de una pantomima, un género muy en boga. La fuente, pues, tiene sus limitaciones. El pantomimo actúa con una máscara que tiene la boca cerrada. Debe representar una escena del mito sin hablar, mediante gestos. Una vez más tropezamos con la terminología. Traducimos «sobre la danza» cuando realmente el grueso del diálogo se dedica a la pantomima o al teatro gestual. No obstante, en su primera parte Luciano traza un muy interesante y muy complejo bosquejo histórico de la danza. Recorre todas las regiones de Grecia sin excepción mencionando las danzas más representativas de cada una de ellas. Las páginas finales son igualmente muy interesantes por cuanto señalan con gran detalle las cualidades que debe tener el buen bailarín; su preparación física, su formación intelectual, sus hábitos de vida, etc.<sup>8</sup>. Realmente es un documento que merece la pena conocer y comentar. Una vez

---

<sup>8</sup> LUCIANO DE SAMOSATA, *Peri orchéseôs*, 74 a 77.



más la premura nos impide analizarlo con detalle. Las danzas de la Grecia actual no se entienden sin un estudio de tipo folklórico *sensu stricto* en la línea del trabajo de Luciano. Ahí radica la clave de su ejecución. De hecho, los nombres de muchas de esas danzas que se bailan hoy en Grecia tienen nombres que o aluden a las regiones y/o a fiestas regionales (*kalamatianós, kerkyraikós*) o a las posturas o movimientos de los bailarines (*zonarádiko, syrto*).

## 5. EPÍLOGO

Llegados a este punto, procede establecer una conclusión fundamental que englobe las conclusiones parciales que hemos ido desgranando a lo largo de los diversos tramos de nuestra presentación. Estamos ante un tema inabarcable en el que lamentablemente no hay respuestas para todas las preguntas que a uno se le ocurriría formular. La ejecución práctica de la música y la danza se nos escapan. Sucede igual con el teatro. No disponemos de datos sonoros ni visuales de la Antigüedad. Con los datos escritos no basta. Música y danza se perciben por los sentidos. Hemos constatado, no obstante, que es mucho y muy sólido lo que los griegos aportaron al estudio de la música. Hemos dejado dos pinceladas que esperamos sean suficientes para despertar en quien hoy sea lector y ayer oyente de estas reflexiones la curiosidad y el deseo de seguir avanzando en el estudio de este interesante y con frecuencia olvidado campo del legado de Grecia a la cultura occidental.

RECIBIDO: enero 2017, ACEPTADO: noviembre 2017



## BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS, Francisco R., «Música y literatura en la Grecia antigua», en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria*, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 201-297.
- BARKER, Andrew, *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*. París, Hachette, 1999.
- BUNDRICK, Sherramy D., *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- CALERO RODRÍGUEZ, Luis, *Actores y cantantes en la antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas*. Madrid, Estudios Clásicos 151, 2017.
- COMOTTI, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*. Turín, Edizioni di Torino, 1979.
- ESPINAR OJEDA, José Luis, «Una aproximación a la Música Griega Antigua». *Thamyris, nova series* (2011), pp. 141-157, Málaga, Delegación de la SEEC.
- GARCÍA LÓPEZ, José, «Métrica, rítmica y música en la poesía griega antigua», en Francisco CORTÉS y Julián Víctor MÉNDEZ (eds.), *Dic mihi, Musa, virum, Homenaje al profesor Antonio López Eire*, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 225-232.
- GARCÍA LÓPEZ, José, Francisco Javier PEREZ CARTAGENA y Pedro REDONDO SANZ, *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2012.
- GARZÓN DÍAZ, Julián, *Música griega antigua: instrumentos de cuerda*. Oviedo, KRK Editorial, 2005.
- GENTILI, Bruno y Liana LOMIENTO, *Mettrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milán, Mondadori Università, 2003.
- HAGEL, Stefan, *Ancient Greek Music: A new Technical History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- HAGEL, Stefan y Christine HARRAUER (eds.), *Ancient Greek Music in Performance*. Symposium Wien 29 Sept-1 Okt 2003, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005.
- LANDELS, John G., *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres-Nueva York, Routledge, 1999.
- MERIANI, Angelo, *Sulla musica greca antica: studi e ricerche*. Nápoles, Guida, 2003.
- MICHAELIDES, Solon, *Music of Ancient Greece-An Encyclopaedia*. Londres, Faber, 1978.
- PÖHLMAN, Egert y Martin L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- REDONDO REYES, Pedro, «La danza en Grecia: ethos, ritmo y mimesis», en Jacinto CHOZA y Jesús DE GARAY (eds.), *Danza en Oriente y Danza en Occidente*, Sevilla, Thémata, 2006, pp. 55-72.
- STANDFORD, Q.B., «Sound, sense, and music in Greek poetry». *Greece and Rome*, vol. 28 (1981), pp. 127-140.
- WEST, Martin L., *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon, 1992.
- ΠΑΠΑΣΠΛΑΙΟΣ, Κ., *Αρχαίων ήχων άρμοσες*. Atenas, 2005.

