

HOMERO Y LA MUSICA

M^a PILAR MONTERO HONORATO
Prof^a de I. N. B. Oviedo.

Las oleadas de pueblos procedentes de Centroeuropa en el transcurso del milenio II a. C. darán origen a la cultura griega; a su vez, tras fusionarse con la cultura minoica originaria de Creta, se dará paso a una nueva facies cultural con nuevos caracteres de autonomía, la cultura micénica¹. La época de la historia griega que abarca los cuatro primeros siglos de dicho milenio constituyó una etapa de asimilación, teniendo lugar entonces el nacimiento de una serie de mitos referidos a los orígenes de la música, todos los cuales la vinculan con Egipto². De una forma similar la cultura mesopotámica había penetrado hasta la región de Tracia a comienzos del milenio I, utilizando como plataforma de lanzamiento el Asia Menor; además, varios grupos de población griega (jonios, dorios y eolios) habían conseguido cruzar el Egeo ya en aquellas fechas, llegando a establecerse no sólo en las islas de dicho mar sino también en el litoral minorasiático³.

Resulta extraordinariamente difícil y problemática la reconstrucción del pensamiento griego acerca del concepto, significado y utilidad de la música durante la edad arcaica, es decir a lo largo del período de tiempo que transcurre entre los tiempos homéricos y los años finales del siglo VI a. C.⁴. Ante todo hemos de destacar el hecho de que, si exceptuamos las obras de Homero y Hesíodo, cuyas referencias sobre la música analizaremos seguidamente, brillan por su ausencia para esta etapa de la historia de la música antigua las noticias y documentación escrita de primera mano, por lo que prácticamente la totalidad de los testimonios con que contamos al respecto corresponden a épocas muy posteriores y tardías (Pseudo-Plutarco, Platón, Aristóteles...).

Pero es que, por otro lado, se hace cada vez más difícil distinguir, a partir de las referencias que nos la legado la Antigüedad griega, lo que realmente constituye un dato histórico en sí de lo que no podemos catalogar más que como mitos y leyendas⁵; a pesar de todo hemos de tener muy en cuenta que tanto los mitos como las leyendas no pueden ser rechazados *a priori*, puesto que constituyen uno de los medios y fórmulas más antiguos utilizados por los griegos para expresar sus concepciones acerca de la música⁶.

No obstante, entre el conjunto de testimonios inciertos, confusos e, incluso en ocasiones, contradictorios con respecto a los tiempos históricos más antiguos de Grecia es posible obtener algunas noticias seguras y aprovechables; de esta manera se observa que la mayor parte de las fuentes musicológicas antiguas coinciden en subrayar la importancia de la música en la sociedad griega de su tiempo, fundamentalmente desde

el punto de vista educativo o pedagógico, aun cuando en modo alguno resulta por ello fácil comprender y explicar en toda su amplitud en qué consiste efectivamente el valor concreto de la misma.

Por otra parte, la enorme cantidad de mitos griegos vinculados tanto a la poesía como a la música, entre los que destacan por ejemplo los de Orfeo, Apolo, Marsias, Dionisos, Pan...⁷, sirven para testimoniar en este sentido el carácter primario de las funciones que cumplía la música, a pesar de tener que ser considerada en sus conexiones y relaciones con la religión, así como con las cosmogonías primitivas y la vida social griega en general.

En este sentido cada uno de los mitos nos presenta una procedencia distinta: así, el de Orfeo, considerado como el padre de los cantos, llegaría a Tracia, mientras que el de Linos, quien entregaría el verso y la música a los griegos, conoce un paralelo mesopotámico, o los semíticos Hiagnis y Marsias, quienes son considerados como los creadores de las flautas y chirimías, o, finalmente, los frigios Terpandro y Olimpo, inventores y organizadores de la música griega⁸. A pesar de que, al considerarlos en su conjunto, resulta difícil delimitar los elementos históricos en el marco de estos mitos y leyendas, constituyen un indicador evidente de la contribución oriental (egipcia y mesopotámica básicamente) a los orígenes y afianzamiento de la música en la antigua Grecia.

Por ello hemos de partir del hecho de que, en la individualización de las concepciones más antiguas aportadas por los griegos en torno a la música, la primera y más ardua dificultad proviene de su carácter terminológico, consistiendo por tanto en la interpretación adecuada del significado concreto de la palabra "mousiké"⁹. Efectivamente, dentro de este concepto se englobaba toda una serie de actividades muy distintas, aunque integradas en su conjunto en una manifestación única (en el término "música" se incluía no sólo la poesía sino también la danza y la gimnasia)¹⁰. De este modo la educación aristocrática implicaría, ante todo, el aprendizaje de la lira, pero igualmente el del canto, poesía, danza y gimnasia¹¹.

El significado de dicho término, integrado por toda esta serie de elementos, perdurará a lo largo de varios siglos, pudiendo hallarlo presente ya en las primeras referencias y testimonios escritos de carácter musical de la Antigüedad grecorromana, es decir, en los poemas y obras de Homero¹². Sin embargo, aunque los pasajes de tales poemas e himnos homéricos referidos al tema musical, así como a su función y a la posición social desempeñada por los músicos en el marco de la vida griega arcaica, son relativamente abundantes, éstos no constituyen por sí mismos un conjunto de pensamiento homogéneo, sino que, más bien, tales noticias logran poner al descubierto ciertas ideas relativas a la música, que cronológicamente se corresponden con toda probabilidad con una tradición histórica anterior al momento en que fueron escritas¹³.

Toda esta serie de testimonios son considerados extraordinariamente preciosos, dada su escasez, y en este sentido incluso ya durante la Antigüedad los poemas homéricos fueron tratados como una fuente de noticias de primera mano acerca de la música. Así, por ejemplo, el pseudo Plutarco, que escribió a lo largo del siglo III d. C. el conocido tratado *De musica*, que constituye sin duda una de las más destacadas obras que conservamos en la actualidad acerca de cómo eran entendidos los problemas musicales en la Antigüedad, a pesar de pertenecer a la época alejandrina en conexión a su vez con los autores griegos más antiguos, se refiere a Homero en los siguientes términos:

"El gran Homero nos ha enseñado que la música es útil al hombre; queriendo mostrarnos que, en efecto, sirve en numerosísimas circunstancias, nos ha presentado a Aquiles, que calma su cólera contra Agamenón por medio de la música que le era enseñada por el sabio Chirón..."¹⁴.

Tras haber reseñado los versos homéricos referidos a Aquiles en los que se muestran dichas ideas, continúa de la siguiente forma:

"El mismo Homero nos indica, por otra parte, las circunstancias más apropiadas para la práctica de la música, habiendo llegado a descubrir que ella constituye el ejercicio más idóneo, tanto por su utilidad intrínseca como por el placer que procura, para el estado de inactividad; Aquiles, guerrero y hombre de acción, no tomaba parte más intensamente en los peligros de la guerra a causa de su disputa contra Agamenón y por ello Homero consideraba conveniente para el espíritu del héroe ejercitarse con la perfecta belleza de las melodías... Tal era, pues, la música antigua y éste su uso; conocemos igualmente de Hércules que se servía de la música, como Aquiles y muchos otros, quienes, de acuerdo con la tradición, habrían sido todos ellos discípulos del gran sabio Chirón, maestro no sólo de música sino también de justicia y medicina"¹⁵.

A través de estos pasajes, que pueden resultarnos confusos tanto en sus conceptos como con respecto a su concreción temporal, se van amontonando abundantes ideas acerca de la música, que parecen ponerse en conexión con transformaciones y cambios notables, de los que los poemas homéricos constituyen un testimonio adecuado. En este contexto es posible igualmente descubrir que la función de la música no es entendida siempre del mismo modo en la *Iliada* y la *Odisea*¹⁶.

Si tomamos como punto de arranque las citas anteriormente reseñadas del pseudo Plutarco, parece ser que la música debería ser entendida en función sobre todo de sus características de utilidad; es más, incluso la insistente alusión a la figura mítica del sabio Chirón nos llevaría a remontarnos a una etapa histórica anterior, en la que la música debió ser concebida como algo ligado estrechamente e integrado en otro conjunto de artes como la medicina, gimnasia, danza, canto...¹⁷. Junto a ello no hemos de desdeñar en manera alguna el hecho de que la formación musical estaba considerada como un elemento esencial dentro de la educación aristocrática. Así pues, la música en cuanto tal respondía a una función no sólo de tipo recreativo sino también de carácter ético-cognoscitivo¹⁸; por su parte el canto serviría para atraer a la divinidad, que a su vez estaba encargada de distribuir el bien y el mal y por medio de la cual sería posible librarse, aunque fuese de manera indirecta, de las enfermedades.

El concepto de música

En el período homérico ocupado por los años a que se refieren la *Iliada* y la *Odisea* la música parece haber perdido esos poderes médico-religiosos para conseguir, frente a ello, una dimensión predominantemente hedonística; en este caso los testimonios procedentes de Homero nos presentan, en especial en la *Odisea*, la figura del músico como la de un profesional de su arte¹⁹. El citarista que aparece reflejado en estas obras no practicará ya en ningún momento un rito religioso ni completará encantamientos ni curará enfermedades; este es, por ejemplo, el caso de Femio en el palacio de Ítaca²⁰, o el de Demódoco, aedo en el palacio de Alcino²¹, quienes entonan sus cantos únicamente para deleite de aquellos que les escuchan sin ninguna otra finalidad ni objetivo; de esta manera, pues, la música como acompañamiento de la danza o del canto llegará a ser considerada como un elemento indispensable para el éxito más completo de un suntuoso banquete o de otra serie de ceremonias de carácter estrictamente mundano²². Del mismo modo las divinidades olímpicas no desdeñan entonar los cantos de los mortales en el transcurso de sus propios banquetes²³.

El cantor de música dispondrá de un repertorio completo de canciones para las distintas ocasiones y se acompañará en unos casos de la lira (*phorminx* o *kiharis*), considerados como instrumentos típicos y polémicamente helénicos²⁴, al tiempo que los instrumentos de viento, el *aulos* o la *syrix*, a pesar de que se difundirían con poste-

rrioridad ampliamente en Grecia, serían mirados siempre con un cierto recelo por parte de la tradición al ser de importación asiática²⁵.

De esta manera el cantor que nos refleja la *Ilíada*, pero sobre todo el que aparece plasmado en la *Odisea*, pasará por ser un personaje importante, aunque ello no implicara que se tratase de un personaje clave; en dichas circunstancias su arte no representa más que un medio para poner en evidencia o suscitar sentimientos, así como para recordar situaciones particulares.

Mucho más incierto y discutido entre los críticos resulta el problema vinculado a la inspiración musical: la divinidad parece entregar el canto a algún afortunado mortal²⁶; sin embargo, el cantor tiene la posibilidad de inventar libre y autónomamente sus cantos. De Demódoco, calificado por Homero como cantor divino en el palacio de Alcinoos, afirma dicho autor lo siguiente: "Llamad también a Demódoco, el divino aedo, a quien los númenes entregaron gran maestría en el canto para deleitar a los hombres, siempre que a cantar le incita su ánimo"²⁷.

Y en un tono más sibilino afirma igualmente por boca de Femio, cantor en el palacio de Ulises, lo que sigue: "A tí mismo (Ulises) te pesará más tarde haber quitado la vida a un aedo como yo, que canto a los dioses y a los hombres. Yo me he enseñado por mí mismo, puesto que un dios me inspiró en la mente canciones de todo tipo y soy capaz de entonarlas en tu presencia como si fueses un dios"²⁸. De estas noticias parece desprenderse que el impulso originario, la inspiración primera, tiene que ser considerado como un elemento de carácter divino, mientras que solamente el oficio de músico producirá con el paso del tiempo la habilidad necesaria para cantar y conmover a los demás hombres.

En este mismo sentido parece evidente, de acuerdo con las referencias y diversos pasajes de la *Odisea*, que el arte musical era considerado como un oficio altamente especializado más que como una actividad de tipo colectivo. Precisamente para subrayar aún más esta característica totalmente particular y propia del oficio de músico el cantor Demódoco nos es presentado como un personaje ciego, posiblemente con la intención de quererlo diferenciar de los restantes mortales:

"Y compareció el heraldo, trayendo consigo al divino aedo, a quien la Musa quería expresamente y le había concedido un bien y un mal: privóle de la vista y concedióle el dulce canto"²⁹. Así pues, la ceguera viene concedida como un mal que se une al mismo tiempo al don del canto con la finalidad concreta de que el cantor llegue a estar mucho más concentrado en su arte, abstraído del mundo exterior.

De esta manera cuando, como encarnación clara de las virtudes guerreras inferiores (astucia y fuerza), Ulises y Ajax se presentan ante Aquiles, considerado el modelo de los héroes, lo encuentran, según el relato homérico, "deleitando su corazón con los cantos de una hermosa lira, ricamente labrada y ceñida con un puente de plata, que había recogido entre los despojos de la ciudad de Eetión; con ella recreaba su corazón cantando las hazañas de los héroes"³⁰.

Los autores antiguos que se han ocupado de la música en su época han citado a menudo estos cuatro versos de la *Ilíada* como prueba de que Homero se interesaba intensamente por la música, habiéndole concedido las mejores intenciones y propósitos³¹. Esta misma opinión aparece de nuevo, más o menos desarrollada, en otros pasajes correspondientes a los poemas homéricos, como por ejemplo en la descripción de los divertimentos musicales esculpidos en el escudo de Aquiles³², o en la evocación del poder seductor que acompaña a las Sirenas, donde toma fuerza de teoría, a pesar de que no sea posible afirmar en ningún lugar mejor que aquí su homericidad³³. Ligada estrechamente al contraste que pone de relieve la superioridad de Aquiles sobre el resto de los héroes griegos, pertenece sin duda a la parte de la *Ilíada* que podemos considerar como más auténtica.

De un modo paralelo a la idea que se forman acerca del gusto e inclinación de Aquiles por la música, el redactor del libro o canto IX de la *Iliada* tal y como ahora se nos conserva (Homero o uno de sus discípulos) admite que el héroe había llegado a adquirir una práctica más o menos completa de la misma. En este sentido es posible pensar que el relato que poseemos del hijo de Peleo comportaría, ya con anterioridad a la *Iliada* homérica, un elogio de los conocimientos y saberes musicales de dicho personaje. A este respecto es bien conocido que el preceptor o pedagogo que enseñó sus conocimientos musicales a Aquiles no fue Fénix, figura creada en todos sus elementos por parte de Homero³⁴, sino el centauro Chirón, al que la *Iliada* parece ignorar mientras que la tradición antigua no le conoce más que desempeñando esta función.

En este contexto el mérito de haber concedido al cultivo del espíritu y de la afición tanta importancia como al cultivo del cuerpo proviene ya, al menos en apariencia, de una ética prehomérica, de la que la propia *Iliada*, al hacer sobresalir las disciplinas guerreras, no reproduce más que una imagen incompleta³⁵. Por otro lado Homero asume la tarea de asociar el placer, deleite o recreo de Aquiles, no a la melodía que canta y a la que acompaña con su lira, sino al relato de las hazañas de los héroes: esto obedece al hecho de que, en su época, el ejemplo de los antepasados constituía el manual por excelencia en el que se reflejaba la virtud suprema implícita en la *areté*³⁶. Sin embargo, parece desprenderse de las palabras de Fénix que la música no había adquirido ningún lugar, a los ojos del redactor de este libro de la *Iliada*, en la educación de los héroes.

La educación musical

Las puntualizaciones que acabamos de realizar nos hacen remontarnos a una época histórica anterior a la que refleja la *Iliada* de Homero, concretamente al momento del nacimiento de la epopeya, para poder descubrir la concepción más antigua de la educación aristocrática, entre cuyos postulados se incluía la enseñanza del canto y de la lira³⁷. Por tanto, la civilización que en el territorio griego se convierte en heredera de la cultura cretomicénica habría cultivado desde muy temprano la música junto a la gimnasia.

Es probable, por otra parte, que esta disciplina hubiera alcanzado su consideración más elevada en el área geográfica conocida por los antiguos como Eolia³⁸; o esto es, al menos, lo que parece desprenderse del recuerdo que nos ha transmitido Homero de una época, la de la expansión de la poesía épica, y de un mundo, el jónico, en el que se halla visiblemente menos a favor si lo comparamos con la casta señorial.

Junto a ello, algunos pasajes tanto de la *Iliada* como de la *Odisea* atestiguan una descalificación paralela de la profesión de poeta, que confirma a su vez una regresión general en la participación de la aristocracia en el conjunto de las artes particularizadas más tarde por las nueve Musas³⁹. A partir de este hecho resulta difícil representarse cuál era su estado primitivo, pero en este punto contamos con la ayuda inestimable de las tradiciones, que presentan con respecto a Homero la gran ventaja de conducir directamente a la civilización eolia sin pasar por Jonia y que merecen un crédito tanto mayor cuanto que han permanecido rigurosamente independientes una de otra: por un lado la teoría que hace proceder a las Musas de Zeus Olímpico, situándolas en el Pireo⁴⁰, y por otro la que hace de Chirón, divinidad del Pelion, primero compañero de Peleo y posteriormente maestro de Aquiles⁴¹.

En este marco es posible afirmar que las Musas, consideradas como testimonios míticos de la más antigua etapa ya diferenciada de la inmigración helénica, habían conservado de su naturaleza primitiva rasgos bastante poco desfigurados por el rejuvenecimiento constante de las leyendas que les conciernen para poder, a partir de los

sentimientos colectivos que encarnaban, recuperar algo de las doctrinas, sin duda todavía sin formular, que sostenía la enseñanza de la música.

Sus nombres clásicos presentan una morfología demasiado reciente para que se intente considerarlos como documentos antiguos, salvo quizás en el caso de Terpsichore y Calliope, musas respectivamente de la danza y el canto, cuya composición parece responder a un carácter prehomérico⁴². En cuanto a los nombres propios de las otras Musas, de las que se pensaba que habrían precedido a las nueve de Hesíodo, estaban ya olvidadas en su tiempo o mezcladas con otras, mientras que los que les atribuyen los cantos chipriotas (Arché, Meleté, Thelxinoé, Acioé) no soportan en modo alguno una crítica de autenticidad⁴³.

Frente a ello, las invocaciones que les dirigen desde Homero los poetas parecen evocar con bastante precisión al menos una de sus atribuciones: "Decidme ahora, Musas, que habitáis los palacios del Olimpo y como diosas lo presenciáis todo y todo lo conocéis, mientras que nosotros oímos tan sólo un rumor y nada con certeza podemos conocer, decidme cuáles eran los caudillos y príncipes de los dánaos"⁴⁴. De esta manera da comienzo, en el canto II de la *Iliada*, lo que se conoce como *Catálogo de las naves*, y si este proemio, de fecha relativamente reciente, parece deber algunos aspectos o elementos a los primeros versos de la *Teogonía* de Hesíodo, ciertos pasajes mucho más antiguos se conectan directamente en sus alusiones con el poder de revelación que parece incluir el arte musical⁴⁵. De este contexto se desprende, pues, que el hecho de ser iniciado en la música significa, en su concepción más amplia, llegar a conseguir el privilegio de su conocimiento⁴⁶.

Ahora bien, la pregunta que se suscita inmediatamente es la siguiente: ¿de qué conocimiento se trata realmente? Según lo que acabamos de exponer un conocimiento a todas luces primario, o sea el que proviene estrictamente de la memoria y que se limita, por tanto, a la memorización concreta y exacta de los poemas épicos. A pesar de ello los griegos quisieron ligar igualmente este conocimiento a la ciencia del canto. Así pues, ¿la melodía jugaba únicamente el papel de ornamento de las palabras, de acuerdo con lo que testimonian los pasajes homéricos en los que se exalta el agrado del canto, o se le atribuye ya un valor nemotécnico? En principio resulta bastante difícil pronunciarse acerca de esta cuestión⁴⁷.

Sin embargo, es posible afirmar que las características de inmutabilidad que presenta la dicción formularia de la epopeya y el hecho bien sentado de que se halla estrechamente asociada con la estructura rítmica del verso constituyen un indicador claro de la relación existente entre, cuando menos, uno de los elementos integrantes de la música, el ritmo, y la memorización⁴⁸. Por otro lado, podemos imaginar igualmente que se encontraría en conexión con la melodía, tanto más cuanto que el recitado de los rapsodas no parece haber admitido la invención en su terreno, como lo haría más tarde por ejemplo la poesía lírica; cuando menos no resulta difícil constatar que los rapsodas griegos han abandonado con relativa prontitud la cítara, y como consecuencia de ello la composición oral, y que Estesícoro, al volver a introducir en su tiempo el canto lírico libre en la epopeya, pasaría a ser considerado por sus contemporáneos como un renegado de la tradición homérica más pura⁴⁹.

Hemos de referirnos en este punto a Chirón con el fin de que nuestro conocimiento acerca de la enseñanza musical anterior a Homero pueda ser completado. Considerado según la tradición como educador modelo de los héroes griegos más representativos, el centauro es, ante todo, el maestro de Aquiles, a quien llegaría a instruir tanto en el manejo de las armas como en el aprendizaje de la lira⁵⁰. La tradición antigua lo considera, por otra parte, como médico y la *Iliada* afirma incluso de él que el hijo de Peleo adquiere de su persona el conocimiento de los vulnerarios y fórmulas de curación, siendo presentado igualmente como maestro de Esculapio. En este sentido los

ejemplos de Jasón, Esculapio, Thetis y Aquiles como momentos más importantes de un ciclo vital (crecimiento, aprendizaje, edad madura...) en una progresión que se cierra en anillo, aunque son presentados en función de Chirón, lo son también y sobre todo en relación a Aquiles, el cuarto personaje en el que culmina la actividad pedagógica del centauro⁵¹.

A pesar de que se ha venido considerando tradicionalmente que, junto a éstas, ha enseñado las restantes disciplinas practicadas por la aristocracia griega de la época postmicénica, la música y el arte de curar, mencionadas con una frecuencia mucho mayor, parecen haber ocupado no sólo el lugar más significativo y destacado sino también el más antiguo. Así, por ejemplo, sabemos que estas dos artes se unían en el encantamiento o hechizo que acompañaba generalmente a los cuidados médicos: en el caso de los aqueos necesitaban de un *peán*, de nombre Peón, dios de los curanderos, para que Apolo alejase de su ejército la peste devastadora; igualmente, después de haber curado la herida de Ulises, los hijos de Antolyco detienen merced a unos cantos mágicos, los épodos, la sangre que aún manaba⁵²; y, por último, tanto Orfeo como Museo, héroes más tardíos del canto, son también los primeros en haber conocido las hierbas medicinales⁵³.

De acuerdo con estas perspectivas se ve claramente que la enseñanza de la música se proponía, en la época que estamos analizando, unos objetivos distintos a los cifrados en la simple recreación del espíritu, aunque no se funda por ello menos en la idea de que este arte es un placer. Efectivamente el canto debe perseguir como finalidad hechizar a la divinidad que tiene poder sobre el mal y, al mismo tiempo, seducir el corazón de los hombres, según se piensa por ejemplo de las Sirenas⁵⁴.

Durante la etapa histórica en que el culto dedicado a Chirón exaltaba religiosamente este poder se hacía necesario creer en una influencia semejante del hombre sobre las fuerzas del mal como si se tratara de un misterio; frente a este concepto, para el espíritu ya mucho más racional de Homero la música no actuaba más que de una forma exclusivamente estética sobre los sentimientos de los dioses⁵⁵. Algún tiempo después, al dejar de creer en una intervención divina en la curación de las enfermedades y heridas, aunque sin abandonar por ello las costumbres de encantamiento implícitas y justificadas por ella en su origen, los pitagóricos intentarán explicar, desde un punto de vista fisiológico y psicológico a un mismo tiempo, esta clase de poder, cuya creencia permanecía aún bastante arraigada⁵⁶.

Por otro lado es posible que, desde los tiempos más antiguos de la historia griega, se haya atribuido una dignidad particular a quienes conocían con exactitud cuáles eran los *épodos* convenientes en cada caso y a quienes se les habría exigido una memorización cuidadosa y esmerada. Del mismo modo que la tan conocida descripción homérica en la que Patroclo cura la herida de Eurípilo⁵⁷ constituye un testimonio claro de que lo esencial del rito estaría constituido por las palabras, podemos preguntarnos si el acompañamiento musical no jugaba a este respecto un papel sobre todo de naturaleza nemotécnica: de esta manera el ritmo, la melodía, los refranes y estribillos sacramentales o sagrados se nos presentarían en este caso no sólo como las bases y los cuadros inmutables de las fórmulas mágicas sino también como exponente de sortilegios⁵⁸.

Como sucede, por ejemplo, en el caso de los cantos épicos, la música daría en definitiva su pauta o reglamentación a la palabra memorizada y garantizaría al mismo tiempo su fidelidad o integridad en cierta medida.

De esta manera, aunque la epopeya y la poesía didáctica griegas hayan concedido un espacio reducido a la música propiamente dicha en el marco de sus obras más significativas como consecuencia, posiblemente, de la confianza desmesurada que otorgaron a la revelación de la palabra por parte de los dioses, tan notorio por ejem-

plo en el prólogo de la Teogonía de Hesíodo⁵⁹, no por ello han dejado de apartar referencias y noticias muy significativas con respecto a las prácticas y costumbres musicales de su época.

En este contexto la parte de la *Iliada* redactada con posterioridad a Homero nos pone de manifiesto, a través de tres escenas esculpidas en el escudo de Aquiles⁶⁰, que el cortejo que danza en la fiesta nupcial ejecuta la canción y el estribillo del himeneo a los sonos de flautas y liras, que los segadores y segadoras cantan formando un coro la cantinela de Linos bajo la dirección de un joven músico, y que, finalmente, los pastores y sus compañeras se inician en las sabias danzas de los cretenses cuando pasan los malabaristas⁶¹.

Incluso en el caso de Linos, cuyo nombre, sacado de la canción en que su significado se había olvidado, daría lugar a una leyenda, Hesíodo le asigna como madre a la musa Urania; esta gloriosa ascendencia le permite afirmar al poeta que había recibido como consecuencia de ello participación en toda clase de conocimiento. Junto a ello, uno de los más antiguos mitos consagrados a las invenciones de los hombres, el de los Dáctylos del monte Ida⁶², objeto de un poema incluido dentro del *corpus* hesiódico, concede un origen divino a las complicadas danzas de los malabaristas o saltimbanquis, que Homero denomina "orchesteres" (Hesíodo, fr. 198).

Si por no relatarnos, sin embargo, que todos los inventos humanos había que vincularlos con los divinos Dáctylos en ese mismo mito, abusaríamos acerca de la importancia real de esta glorificación de la danza al considerarla única. Por último sería posible inferir de este silencio de Hesíodo referido a la invención tradicional de la lira por parte de Anfión, que su leyenda, tan reveladora de una situación nueva del lirismo, limitado hasta entonces a los géneros menores de la canción popular, no existía aún en el siglo VIII⁶³. En resumidas cuentas, contamos con noticias y testimonios tanto positivos como de índole negativa acordes en mostrarnos que la música como tal no penetra en el marco de la cultura aristocrática, sino que concuerda, a los ojos de los poetas épicos o didácticos, con la diversión del pueblo trabajador casi exclusivamente.

Los instrumentos musicales

Si tenemos en cuenta que los verdaderos representantes de la educación griega no serían los artistas mudos, es decir los arquitectos, escultores y pintores, sino los poetas y los músicos, los filósofos, los rétores y los oradores, a los que podemos catalogar como verdaderos hombres de estado, se puede afirmar que la palabra y el sonido, el ritmo y la armonía, en la medida en que actúan a través de la palabra y el sonido o mediante ambos, constituirían las únicas fuerzas formadoras del alma, puesto que el elemento más decisivo en toda *paideia* procede de la energía, más importante incluso para la formación del espíritu que para la adquisición de las aptitudes corporales por medio del *agon*⁶⁴.

En cuanto a la relación existente entre los instrumentos de música antiguos y la voz hemos de partir del hecho de que en los himnos homéricos disponemos de un conjunto más completo de alusiones y referencias a estos instrumentos correspondientes a la época de Homero que en los poemas de la *Iliada* y la *Odisea*⁶⁵. Las noticias de nuestro autor referidas a la voz y a los instrumentos van acompañadas siempre de calificativos, de carácter estrictamente material en el segundo caso y de índole espiritual en el primero; por ello nos resulta difícil comprender que para este poeta griego los instrumentos no jugarían más que un papel subordinado: de ahí frases como "voz armoniosa de las Musas", "dulces canciones"...⁶⁶; por otro lado Femio se nos presenta equiparable a los dioses tanto por la belleza de su voz como por la maravilla de sus cantos(*Od. I, 371*)...⁶⁷.

Igualmente epítetos de esta naturaleza aparecen con relativa frecuencia aplicados a los trinos de las Musas, así como en la Teogonía de Hesíodo, prolongándose en los escritos de los autores griegos posteriores y más tardíos⁶⁸. Hemos de destacar como un hecho bastante significativo la distinción existente en el himno XXIV de Homero, dedicado a las Musas y a Apolo, entre los personajes entregados solamente a cantar y los citaristas; ahora bien, este tipo de diferenciación no se registra, sin embargo, al igual que sucede con muchos otros, ni en la *Iliada* ni en la *Odisea*, a pesar de estar recogido por Hesíodo algunos años después⁶⁹.

Los términos utilizados por Homero para designar los instrumentos de cuerda son los siguientes: *forminx*, cítara y lira; no obstante, los dos primeros responden a un único instrumento, dado que en algunos pasajes homéricos en lugar de designar al instrumento en sí se hace alusión al acto de ponerlo en funcionamiento⁷⁰. A pesar de todo se plantea un interrogante a este respecto: ¿es posible pensar que la *forminx* constituye una denominación más antigua que la de la cítara y que sería ella la que originaría el verbo correspondiente? Encontramos un ejemplo contrario en el Himno a Apolo, en el que el instrumento aparece mencionado como *forminx* y el verbo procede del término cítara, por lo que, si los instrumentos cuentan con denominaciones intercambiables con los verbos que expresan la acción de tañerlos, obedece al hecho de que ambos, sustantivos y verbos, se refieren a un mismo y único instrumento⁷¹.

¿Qué sabemos en concreto acerca de la morfología de la *forminx*-cítara? En la *Iliada* y la *Odisea* las alusiones a este instrumento musical no reflejan con exactitud en qué consistía: se alude a que se trataba de un objeto bastante brillante, sonoro y hueco; sabemos igualmente que en su confección intervenían a menudo materiales ricos (Aquiles apacigua su ánimo tañendo una bella *forminx* con yugo de plata y Apolo mama del seno nutricio de una cítara de oro).

En la *Odisea* se nos explica en una sola oportunidad la construcción de la *forminx* con cierto detalle: "Mas el ingenioso Ulises, después que hubo tentado y examinado el gran arco por todas partes, cual un hábil citarista y cantor tiende fácilmente con la clavija nueva la cuerda formada por el retorcido intestino de una oveja a uno y otro lado"⁷².

En seis ocasiones aparece mencionada, sin embargo, la *forminx* por Homero en la *Iliada*, mientras que sólo en dos aparece la cítara; frente a ello en la *Odisea* hallamos trece menciones de la *forminx* por tres de la cítara. Por lo que respecta a la lira, no aparece reseñada en ninguno de los dos poemas, conociéndose solamente una mención de dicho instrumento en el Himno dedicado a Hermes, en la que el acto de tocar la lira es catalogado como "citarizar"⁷³.

Por su parte el plectro aparece reseñado en dos ocasiones en el *corpus* homérico, una de ellas en el Himno que acabamos de mencionar (en concreto en el verso 53) al presentarnos al dios griego manejando un plectro de oro, lo que origina un suave sonido en su *forminx*.

Lo más destacado, sin duda, es el hecho de que en este Himno hallamos una descripción bastante completa de la historia de la lira⁷⁴. Al ser considerada la invención de este instrumento musical como uno de los temas esenciales de dicha obra, el poeta se encuentra abocado a la difícil tarea y situación de describir a través de sus versos este fenómeno nuevo y extraño constituido por la música de la lira. El plan general abordado se centra en cuatro puntos esenciales: la creación y estructura del instrumento, la sonoridad del mismo, sus efectos sobre el oyente y, finalmente, la técnica y cualidades de su canto⁷⁵. No obstante, no será más que en el último de estos aspectos en el que el autor dará prueba de una cierta originalidad, mostrándose en el resto del poema excesivamente convencional, incluso en aquellos pasajes o descripciones en que se aparta claramente de las fórmulas homéricas.

El poema da comienzo con la fórmula que la *Ilíada* había logrado inmortalizar: "Canta, ¡Oh Musa!, a Hermes, hijo de Zeus y Maia...", continuando con una explicación de las circunstancias más relevantes del personaje al que se celebra. Hermes, nacido durante la mañana, ya tañía la cítara al mediar el día⁷⁶.

A continuación describe el poeta el proceso mediante el cual la tortuga se convierte en un instrumento musical (versos 24 y ss.), al que se denomina *kéllys*: Hermes toma el caparazón del animal y alrededor de él extiende una piel de buey, sujetándole unos brazos y colocando encima un yugo, en el que pone siete cuerdas provenientes del intestino de una oveja; acto seguido lo hace resonar el dios por medio del plectro, que maneja suavemente cuerda por cuerda, produciendo un sonido suave⁷⁷.

Hermes se lo coloca bajo un brazo y Apolo ríe al escuchar al cantor y a su instrumento, que sujeta en la mano izquierda mientras maneja con la derecha el plectro⁷⁸. A este respecto el empleo estereotipado de algunos epítetos, unido a ciertos sustantivos, nos hace pensar en posibles lugares comunes del lenguaje, sin tener que suponer por ello una precisión concreta en la denominación de los instrumentos. Así, por ejemplo, la distinción entre *kitharis* y *kithára* se nos muestra bastante clara en Aristoxeno: "la *kitharis* y la *kithára* difieren entre sí puesto que la *kitharis* es la lira y quienes la tocan son llamados citaristas; en cambio nosotros, los músicos, los conocemos con el nombre de lirodos, del mismo modo que llamamos citaredos a quienes tocan la cítara"⁷⁹. Sin embargo, esta distinción entre citaredos o tañedores de cítara que acompañan el canto y citaristas, considerados como instrumentistas autónomos, no parece hacerse ostensible hasta después de Aristóteles.

La cantidad de siete cuerdas aplicada a la *kéllys*-lira resulta ser un elemento significativo: desde los tiempos minoicos parecen haber existido en Creta *kitharis* de este número de cuerdas, según podemos constatar por ejemplo en un bajorrelieve de Hagia Tríada, en el que se representa una escena funeraria⁸⁰. Hemos de partir del hecho de que el número de cuerdas con que contaba un instrumento musical de tiempos prehelénicos o helénicos no puede llevarnos a confusión: así, por ejemplo, sabemos que las diferentes arpas existentes en Egipto y Asia Menor, que a pesar de ser conocidas no serían utilizadas directamente por los griegos, contaban con un número bastante abundante de cuerdas⁸¹.

En este sentido los antiguos tratadistas griegos advierten de la introducción en suelo helénico de liras de tres o más cuerdas: Sotérico, dialogador de Plutarco, afirma que entre Olimpo y Terpandro era normal la tricorde, mientras que en tiempos de Ferécates lo sería la de cinco cuerdas; a partir de Terpandro aumentaría paulatinamente: siete en Nicómaco⁸², ocho en Pitágoras⁸³, nueve en Tetrato de Pisa, diez en Histias de Colofón, once en Timoteo de Mileto y doce en Frynis, hasta llegar a las dieciocho de la época de Timoteo, que constituye el número máximo.

Sin embargo, la cantidad de cuerdas en tales instrumentos no iría necesariamente en aumento con el paso del tiempo; así, por ejemplo, las liras tricordes y tetracordes fueron sin duda instrumentos posteriores a otros que contaban con un número mayor, pero cuya función era igualmente diferente. En este sentido lo que importaba no era su cantidad sino el hecho de que estas cuerdas guardasen entre sí unas relaciones consonantes, a través de cuya extensión se dará origen a toda la teoría musical griega⁸⁴.

De esta manera, en la lira primitiva estructurada en relaciones consonantes el número de cuerdas no podía sobrepasar el número de consonancias que admitía el oído (en una lira tricorde una cuarta y una quinta, y en una tetracorde una cuarta, una quinta y una octava), de modo que solamente un instrumento de esta naturaleza era entendido como musical, no así los restantes.

Cuando se haga normal la lira de siete cuerdas, que alcanzará su apogeo con Terpandro, será como consecuencia de la existencia de las liras anteriores. Al mismo

tiempo los instrumentos musicales anteriores a Terpandro serían, ante todo, instrumentos nómicos, al servicio por tanto de las melodías que en buena medida se introducían desde la península minorasiática⁸⁵, no constituyendo por ello instrumentos para ser escuchados por sí mismos.

En este contexto la propensión metódica y el talento de los griegos se harán ostensibles en el análisis estructural de las melodías nómicas, ancladas en la consonancia fundamental de la lira: la cuarta fue seguida de una nueva consonancia, la quinta; por otro lado, las *harmoniai* en octava pertenecen a un período histórico posterior, coincidiendo con la etapa en que las liras o cítaras contaban con siete cuerdas⁸⁶.

Los rapsodas de los tiempos clásicos aparecen vestidos ricamente, portando coronas de oro y un ramo de laurel en la mano con el objetivo de poder escandir los pies métricos de la poesía, aunque en ningún pasaje se nos alude a que contaran con cualquier tipo de instrumentos musicales. Además, los griegos no concebían el arte poético como algo separado del canto, al tiempo que dicho canto se hallaba organizado en varias sucesiones de sonidos; por otra parte, los tratadistas antiguos, como Aristóteles y Aristoxeno, se refieren con toda clase de detalles a las entonaciones propias del discurso, a pesar de que no se trata propiamente ni del canto ni de la entonación hablada⁸⁷.

Las cerámicas griegas, al igual que sucede con los restos numismáticos que se conservan en innumerables museos de todo el mundo, nos permiten hacernos una idea acerca de estas liras y cítaras de tres, cuatro y más cuerdas, habiendo aparecido incluso arpas de once cuerdas, así como algún ejemplar que disponía de un número aún mayor, en vasos de cerámica cuyos personajes femeninos y la morfología de los instrumentos dejan entrever que se trata de costumbres y usos exóticos⁸⁸.

En conclusión, podemos afirmar que las cítaras van aumentando por lo general el número de sus cuerdas a medida que transcurren los años; en el caso de la lira parece ocurrir en ocasiones todo lo contrario⁸⁹. De este hecho quizás haya que deducir que la cítara constituía el instrumento sobre el que se aplicaba la sistematización de la música helénica, cuyo punto de máximo apogeo se halla en Aristoxeno⁹⁰, mientras que la lira, instrumento musical que no progresó en la misma medida que la cítara, conservaría su papel tradicional y sus elementos nómicos, menos científicos pero más populares que los de la música utilizada en la cítara⁹¹.

Por lo que respecta a los instrumentos de viento mencionados en las obras de Homero y los homéridas, nos son conocidos exclusivamente bajo los apelativos de *aulos* y *syrix* (siringa). El primero de ellos ha sido traducido libremente como flauta, a pesar de que bajo dicho término se incluían instrumentos de embocadura libre, como las flautas, pero también de embocadura con caña simple (tipo clarinete) y de caña doble (tipo oboe). Algún tiempo después se tendería a hacer de él un oboe exclusivamente, pero los *aulos* encontrados en Meroë (Sudán), de caña simple y de caña doble, han desmentido esta identificación⁹².

Por lo que concierne a la posibilidad de ser tocado con embocadura abierta, contamos con el testimonio del pseudo Plutarco con respecto al auletista Teléfanes de Mégara, quien "se mostró hasta tal punto hostil a la introducción en la aulética de las cañas que no quiso permitir jamás a los fabricantes de aulos que las adaptasen al instrumento que él utilizaba, e incluso por esta misma razón prefirió ausentarse de los concursos píticos"⁹³. Nos falta por saber, sin embargo, si este personaje tocaba un instrumento musical soplando por un orificio abierto en su parte superior o lo hacía a través de uno lateral, puesto que los testimonios de las pinturas egipcias y los relieves griegos corresponden a esto último⁹⁴.

Lo que diferenciaba sustancialmente al aulos de cañas con respecto a los instrumentos más modernos estribaba en que en el aulos las cañas estaban encerradas en una

cápsula o boquilla, de manera que el ejecutante no controlaba la presión ejercida por sus labios sobre las mismas. Sabemos, además, que los aulos se tocarían por lo general en parejas, de acuerdo con las ilustraciones con que contamos al respecto, por lo que un aulo simple necesitaba denominarse expresamente así (se hacía con el término *monaulos*). Por último, tampoco sabemos con seguridad si los dos tubos del aulo eran idénticos en cuanto a su entonación o si, por el contrario, cada uno de ellos producía sonidos diferentes, que completarían la escala propia de la *harmonía* a la que estaban destinados⁹⁵.

Por otra parte la siringa (*syrinx*), al ser un instrumento de carácter marcadamente rústico, carecía de variedades; se trata de la llamada de forma tradicional, ya desde los tiempos más antiguos, flauta de Pan⁹⁶ y a la que las primeras referencias de la música protomedieval (en realidad de época visigoda, reseñadas en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla) identificaron con la *pandura* griega, a pesar de que dicho vocablo denominaba al laúd de cuerpo resonante y cuello largo a diferencia del laúd propiamente dicho, de cuello corto y no utilizado por los griegos a causa de su meticuloso sistema técnico desde el punto de vista musical estricto⁹⁷.

La siringa monocálama era una flautilla simple, de tubo corto y cerrado, en la que se soplaba por uno de sus extremos, mientras que la policálama o flauta de Pan estaba formada por un conjunto de tubos de caña dispuestos longitudinalmente, lo que respondía a su vez a las proporciones consonantes, al igual que sucede con las cuerdas de la lira y la cítara. Dado que las cañas no serían idénticas en grosor, el cálculo de los sonidos resultantes sería aproximadamente igual; además, las flautas de Pan tenían, o cuando menos podían tener, su propia escala, que serviría para producir *nomos* instrumentales, no cantados, probablemente de origen tradicional.

En este sentido la flauta de Pan se muestra inseparable de la idea pastoril, apareciendo mencionada por Homero en los siguientes términos: "al punto llegan los rebaños, seguidos de los pastores... quienes se alegraban al son de sus agradables siringas"⁹⁸. Por otro lado toda una serie de aulos y cítaras resuenan en una fiesta nupcial: los cantos se escuchan entre el rumor de los instrumentos, al tiempo que los adolescentes danzan en coro y las mujeres, apoyadas en el dintel de las puertas, contemplan tan agradable espectáculo⁹⁹.

Frente a estas referencias, no encontramos mención alguna a instrumentos musicales de viento en la Odisea, aunque sí en el Himno a Hermes, en el que Apolo, al escuchar el sonido nuevo y admirable que aquél ha llegado a descubrir en su tortuga hueca, asegura de él que es el compañero de las Musas que viven en el Olimpo y el que cuida del buen orden de sus cosas, de sus versos y del canto, así como del susurro de los aulos (versos 443 y 450-453). Por su parte en un pasaje del Himno a Pan observamos que la siringa, que constituye el instrumento propio de dicha divinidad, no aparece denominada por su nombre sino por el de "cañas", en las que suelen modular con suavidad las Musas dando origen a un canto comparable al de las aves¹⁰⁰.

Por lo que respecta a los instrumentos de percusión, hallamos referencias en Homero a crótalos y tímpanos que resuenan en honor de la madre de los dioses¹⁰¹. Los crótalos repican en el primero de los himnos dedicados a Apolo, en el momento en que las vírgenes cantan imitando todas las voces y ritmos de los pueblos al saber que el dios ha elegido la isla de Delos para nacer¹⁰²; este empleo de los crótalos por parte de las doncellas de Delos no es algo fortuito sino que constituye una derivación directa de una forma de cultura originaria de las costas fenicias, donde sería a su vez una herencia de los egipcios, entre quienes dichos instrumentos se venían utilizando desde tiempos inmemoriales como acompañamiento de los actos rituales¹⁰³.

Finalmente, en cuanto a las largas trompetas de bronce y cuernos de buey empleados en las batallas o para fines estrictamente religiosos por parte de etruscos y he-

breos¹⁰⁴, resulta extraño que Homero no haga mención de ellos en ninguno de los pasajes de sus obras. Sin embargo, algunas referencias pueden ponerse en relación con este hecho: por ejemplo existió un personaje llamado Estétor por el hecho de que contaba con una broncínea voz, con la que vociferaba como si se tratase de cincuenta guerreros (Il. V, 785), o la broncínea voz del hijo del Eácida (Il. XVIII, 222), que se compara en otra ocasión con el sonido de la *salpinx* cuando resonaba en una ciudad rodeada de enemigos (Il. XVIII, 219-221. Ver igualmente XXI, 388).

En resumen, en este análisis de carácter general de las obras de Homero podemos observar que tanto dicho autor como los rapsodas de su época y los componentes de su escuela (en concreto los autores de los himnos homéricos) han subrayado algunos de los aspectos de la música griega en esta etapa de su historia más antigua. El aprendizaje de la música no parece hallarse incluido, en un principio, en el marco de la educación aristocrática, a pesar de que poco a poco se iría arraigando cada vez más como un complemento necesario para la educación de esta clase social superior; se trataría, más bien, de una utilización del tiempo de ocio con vistas a buscar un mejor aprovechamiento del mismo, aunque los aedos verían acompañadas sus descripciones épicas de los cantos musicales a medida que transcurrían los años.

Podemos apreciar, además, en los textos homéricos breves, aunque precisas, referencias a los distintos instrumentos musicales de la época, diferenciándose con toda claridad por un lado los instrumentos de cuerda (cítara y lira) y, por otro, los de viento (aulos y siringa) y los de percusión (crótalos).

Oviedo, Noviembre de 1986.

NOTAS

¹ Ver, entre otros, A. Bartonek, "The Flourish and Fall of the Mycenaean States in the Light of the Linear Documents (en checo con resúmenes en inglés y ruso)" *SPFB XXII-XXIII*, 1977-1978, pp. 193 y ss.; J. F. Daniel, "The Achaeans at Kourion", *UPMB VIII*, 1940, pp. 3 y ss.; O. T. P. K. Dickinson, *The Origins of Mycenaean Civilization*, Göteborg, 1977; I. Gallo, *La civiltà micenea*, Roma, 1970; J. Judge, "Minoans and Mycenaean Greece's Brilliant Bronze Penetration in the western Mediterranean", *Klio LXI*, 1979, pp. 309 y ss.; J. D. Muhly, "The Hittites and the Aegean World", *Expedition XVI*, 1974, pp. 3 y ss.; y L. A. Stella, *La civiltà micenea nei documenti contemporanei*, Roma, 1965.

² Entre otros mitos destaca el de la lira primitiva (*kélyx*), inventada según la tradición por Hermes, así como los *hyporchemata* cretenses, cantos acompañados de danzas que darían origen al *peon* griego de Apolo, que se identifica con una danza mágica de curación.

³ Hdt. I, 144, 146-147 y 149. Cf. N. Santos y M. Picazo, *La colonización griega*, Madrid, 1980, pp. 31 y ss.

⁴ J. H. Cowell, "Ancient Greek Music", *Pegasus* nº 5, 1966, pp. 19-21.

⁵ J. Lohmann, "Der Ursprung der Musik", *AMW XVI*, 1959, pp. 148 y ss.

⁶ Entre otros trabajos remitimos al de W. Danckert, "Mythen vom Ursprung der Musik", *Antaios VII*, 1965-1966, pp. 365 y ss.

⁷ H. F. Bauzá, "La teofanía de Pan", *Cuadernos de Filología XVII*, 1977, pp. 131 y ss.

⁸ La tradición afirma de Olimpo que, en torno al año 900, introduciría las formas

o arquetipos melódicos tradicionales en que se basaba la música del *aulos*. Cf. W. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Oxford, 1967, p. 54.

⁹ Ver al respecto A. van der Linden, "Gloses sur l'etymologie du mot musique", *Miscellanea J. Gessler*, Lovaina, 1948.

¹⁰ E. M. Borthwick, "Some Problems in Musical Terminology", *CQ* XVII, 1967, pp. 145 y ss.

¹¹ J. Boulay, "Le rôle de la musique dans l'éducation", *LThPh* XVII, 1961, pp. 262 y ss. y D. G. Burrage, "Education in the Homeric Age", *CJ* XLIII, 1947, pp. 147 y ss.

¹² Para el caso de los himnos homéricos ver, entre otros, M. Kaimio, "Music in the Homeric Hymn to Hermes", *Arctos* VIII, 1974, pp. 29 y ss.

¹³ L. Richter, "Die Musik der griechischen Antike" *AMW* XXV, 1968, pp. 1 y ss.

¹⁴ Plut., *De mus.* 1145, cap. XL. Cf. M. Oka, "Achilleus in der Ilias", *AIGC* V, 1967-1968, pp. 9 y ss.

¹⁵ Plut., *De mus.* 1145-1146, cap. XL. Cf. C. Gatti, "Gli eroi dell'epica omerica", *Acme* V, 1952, pp. 459 y ss., y M. M. Willcock, "Some Aspects of the Gods in the Iliad", *BICS* XVII, 1970, pp. 1 y ss.

¹⁶ A. Salazar, *La música en la cultura griega*, México, 1954, pp. 70-88.

¹⁷ E. Janssens, "Le Pélion, le centaure Chiron et la sagesse archaïque", *Homages à C. Préaux*, Bruselas, 1975, pp. 325 y ss.

¹⁸ J. Boulay, *op. cit.*, pp. 263-264.

¹⁹ Para estos aspectos remitimos a J. A. Kemp, "Professional Musicians in Ancient Greece", *G&R* XIII, 1966, pp. 213 y ss., y L. Harap, "Some Hellenic Ideas on Music and Character", *Musical Quarterly* XXIV, 1938, pp. 153 y ss.

²⁰ Hom., *Od.* I, 154; 337 y ss.; XVII, 263 y XXII, 331.

²¹ Hom., *Od.* VIII, 44; 106; 254-262; 472-487; 537 y XIII, 28.

²² E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Turín, 1976, p. 5.

²³ Hom., *Il.* I, 472 y ss., y 601 y ss.

²⁴ W. D. Anderson, "Hymns that are lords of the lyre", *CJ* XLIX, 1953-1954, pp. 211 y ss. Ver igualmente M. Duchesne-Guillemin, "Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce?", *Syria* XLIV, 1967, pp. 233 y ss.

²⁵ L. Richter, "Zeugnisse zur praktischen Musiklehre der Griechen in vorplatonische Zeit", *Acta antiqua Philippolitana*, Sofia, 1963, pp. 197 y ss.

²⁶ Acerca de la participación de los dioses en los asuntos humanos cf. M. M. Willcock, *op. cit.*, pp. 1 y ss.

²⁷ Hom., *Od.* VIII, 44-45.

²⁸ Hom., *Od.* XXII, 345-349.

²⁹ Hom., *Od.* VIII, 62-64. Cf. W. Kuchenmüller, "Die Musen (con resumen en griego)", *Platon* XX, 1968, pp. 45 y ss.

³⁰ Hom., *Il.* IX, 186-189. Cf. M. Rocchi, "La lira di Achilleus (Hom., *Il.* IX, 186)", *SSR* IV, 1980, pp. 259 y ss.

³¹ Plut., *De mus.* cap. XL. Ver igualmente las discusiones de Ateneo sobre la música (14, 624 A y 633 C) y la opinión de Sexto Empírico (*Adv. Math.* VI, 7-15). Cf. A. Riethmüller, "Die Hinfälligkeit musiktheoretischer Prinzipien nach Sextus Empiricus", *Adversus musicos*, *AMW* XXXII, 1975, pp. 184 y ss.

³² O. Taplin, "The Shield of Achilles within the Iliad", *GR* XXVII, 1980, pp. 1 y ss.

³³ G. K. Gresseth, "The Homeric Sirens", *TAPhA* CI, 1970, pp. 203 y ss. Cf. P. Pucci, "The Song of the Sirens", *Arethusa* XII, 1979, pp. 121 y ss.

³⁴ P. von der Mühl, *Kritische Hypomnema zur Ilias*, Basilea, 1952, p. 169. Cf. A. Koehnken, "Die Rolle des Phoenix und die Duale im I der Ilias", *Glotta* LIII, 1975, pp. 25 y ss.

- ³⁵ J. Redfield, "The Proem of the Iliad. Homer's Art", *CPh* LXXIV, 1979, pp. 95 y ss.
- ³⁶ Para ver estos aspectos, desarrollados en toda su amplitud, remitimos a M. A. Manacorda, *La paideia di Achille*, Roma, 1971.
- ³⁷ Los restos que han quedado de ello pueden conducirnos a engaño acerca de su importancia real, no así sobre su realidad.
- ³⁸ F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, en *Plutarque, De la musique*, texte, traduction, commentaire, Olten-Lausana, 1954, p. 14.
- ³⁹ H. Fraenkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Nueva York, 1951, pp. 12 y ss.
- ⁴⁰ Sobre el origen griego de los pierios ver *RE* XVI, col. 720 y ss., y J. P. Pollard, "Muses and Sirens", *CR N. S. II*, 1952, pp. 60-63.
- ⁴¹ Ver E. Janssens, "Le Pélion, le centaure Chiron...", *op. cit.*, pp. 325 y ss.
- ⁴² A. Salazar, *op. cit.*, pp. 64-67.
- ⁴³ Cic., *De nat. deor.* III, 54. Cf. C. P. Roth, "The Kings and the Muses in Hesiod's Theogony", *TAPhA* CVI, 1976, pp. 331 y ss.
- ⁴⁴ Hom., *Il.* II, 484-487. Cf. R. M. Simpson, "The Homeric Catalogue of Ships and its Dramatic Context in the Iliad", *SMEA* n° 6, 1968, pp. 39 y ss.; Id. y J. F. Lazenby, *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford, 1970.
- ⁴⁵ El verso tan conocido "canta, ¡oh Musa!, la cólera de Aquiles" es el más indicativo al respecto. Cf. G. Huibens y otros: "Αειδε Μουσα. Over muziek in her oude Hellas", *Kleio* X, 1980, pp. 97 y ss.
- ⁴⁶ Sobre el significado del contenido del mensaje de las Musas en Homero y Hesíodo cf. K. Latte, "Hesiods Dichterweihe", *Antike und Abendland* II, 1946, pp. 152 y ss.
- ⁴⁷ M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928, pp. 8 y ss.
- ⁴⁸ Para estos problemas ver J. Dewaele, "Une genèse difficile. La notion de rythme", *AIHS* VI, 1953, pp. 420 y ss.
- ⁴⁹ Quintil., *Inst. or.* X, 1, 62. Cf. V. Müller, "Zur musikalischen Terminologie der antiken Rhetorik", *AMW* XXVI, 1969, pp. 29 y ss., y 105 y ss.
- ⁵⁰ M. Vogel, *Chiron, der Kentaur mit der Kithare*, Bonn, 1978.
- ⁵¹ Ver, por ejemplo, E. Livrea, "Pind., Nem. III, 52-58", *CIF* XXX, 1978, pp. 260 y ss.
- ⁵² Hom., *Il.* I, 472 y ss. Cf. Plut., *De mus.* XXVIII y XLII.
- ⁵³ Theophr., *Hist. plant.* IX, 19, 2 y Plin., *N. H.* XXI, 20, 145 y XXV, 2, 12. Cf. sobre los conceptos musicales del primero de ellos A. Barker, "Music and Mathematics. Theophrastus against the Number-Theorists", *PCPhS* XXIII, 1977, pp. 1 y ss.
- ⁵⁴ M. García Fuentes, "Algunas precisiones sobre las Sirenas", *CFC* V, 1973, pp. 107 y ss., Cf. P. Pucci, "The Songs of the Sirens", *op. cit.*, pp. 212 y ss.
- ⁵⁵ Hom., *Il.* I, 474. Cf. P. Moens, "De Delphische hymnen en de Griekse muziek", *Hermeneus* XXIV, 1953, pp. 113-115 y 122-126.
- ⁵⁶ M. N. Duric, "Pythagoras und die Pythagoreer als Ethiker (en serbio con resumen en alemán)", *ZAnt* V, 1955, pp. 3 y ss.
- ⁵⁷ Hom., *Il.* XV, 393. Cf. R. Finlay, "Patroklos, Achilleus and Peleus. Fathers and Sons in the Iliad", *CW* LXXIII, 1980, pp. 267 y ss.
- ⁵⁸ Sobre estas cuestiones ver, entre otros, A. N. Athanassakis, "Music and Ritual in Primitive Eleusis", *Platon* XXVIII, 1976, pp. 86 y ss.
- ⁵⁹ W. Stroh, "Hesiods lügende Musen", *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim, 1976, pp. 85 y ss., y H. Neitzel, "Hesiod und die lügende Musen. Zur Interpretation von Theogonie 27 f.", *Hermes* CVIII, 1980, pp. 387 y ss.
- ⁶⁰ O. Taplin, "The Shield of Achilles...", *op. cit.*, pp. 1 y ss.

- ⁶¹ E. van der Linden, "Le bouclier d'Achille", *LEC* XLVIII, 1980, pp. 97 y ss. Cf. igualmente J. van Ooteghem, "La danse minoenne dans l'Iliade XVIII, 590-606", *LEC* XVIII, 1950, pp. 323 y ss.
- ⁶² A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975, p. 109.
- ⁶³ M. Rocchi, "La lira de Achilleus", *op. cit.*, pp. 259 y ss. Cf. P. Angeli Bernardini, "La dike della lira e la dike dell'atleta (Pindaro, P. 1, 1-2; O. 9, 98)", *QUCC* n° 31, 1979, pp. 79 y ss.
- ⁶⁴ W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, 1968², pp. 14-15.
- ⁶⁵ Para estas dos obras remitimos a F. Duysinx, "Homère et les instruments de musique", *Didaskalikon* n° 38, 1977, pp. 17 y ss.
- ⁶⁶ Hom., *Il.* I, 604 y XIII, 637...
- ⁶⁷ En este sentido no tenemos más que recordar la dulzura de los cantos de las sirenas o el encantamiento que los aedos producían con sus cantos: Hom., *Od.* XVII, 385. Cf. P. Pucci, "The Song of the Sirens", pp. 122-123.
- ⁶⁸ Hesiod., *Theog.* 26-28. Cf. H. Nietzel, "Hesiod und die lügende Musen", *op. cit.*, pp. 393-395.
- ⁶⁹ Hom., *Himnos* XXIV, 5. Cf. Hesiod., *Theog.* 65 y A. Esteban, "La estructura del himno homérico a Apolo", *CFC* XVII, 1981-1982, pp. 193 y ss.
- ⁷⁰ Hom., *Il.* I, 693 y IX, 186; y *Od.* VIII, 630 y XVII, 262.
- ⁷¹ *Hymn. Hom. Ap.* 515. Cf. A. Salazar, *La música en la cultura griega*, p. 91.
- ⁷² Hom., *Od.* XXI, 404-408.
- ⁷³ Verso 423.
- ⁷⁴ M. Kaimio, "Music in the Homeric Hymn to Hermes", *op. cit.*, pp. 29 y ss.
- ⁷⁵ A. Salazar, *La música en la cultura griega*, pp. 92-93.
- ⁷⁶ Este tipo de hazañas se atribuía generalmente a los dioses, puesto que también Apolo mamaba una cítara de oro en el regazo de su madre Leto.
- ⁷⁷ En el verso 64 se denomina *forminx* a este instrumento, calificado además con el epíteto de "hueco".
- ⁷⁸ Versos 238 y 418. El instrumento en manos de Hermes recibirá ahora el nombre de lira, calificándose su tañido como citarizar.
- ⁷⁹ Fragmento 61. Cf. A. Barker, "Music and Perception: A Study in Aristoxenus", *JHS* XCVIII, 1978, pp. 9 y ss.
- ⁸⁰ J. B. Bury, *A History of Greece*, Nueva York, 1937, p. 43.
- ⁸¹ Entre otros remitimos a A. Sautin, "La musique antique dans le monde oriental", *RAf*, 1950, pp. 298 y ss.; H. Wegner, *Die Musikinstrumente der alten Orients*, Münster, 1950; M. Strachmans, "Du nouveau sur la musique et la danse des anciens Egyptiens", *Le Flambeau. Revue belge des questions politiques et littéraires* XXXVII, 1954, pp. 706 y ss.; A. Spycket, "La musique instrumentale mésopotamienne", *JS* 1972, pp. 153 y ss.; y F. Pawlicki, "De arte musica quae apud Aegyptios antiquos floruerit (en polaco con resumen en latín)", *Meander* XXXI, 1976, pp. 64 y ss.
- ⁸² J. Chillely, "L'hexatonique grec d'après Nicomaque", *REG* LIX, 1956, pp. 73 y ss.
- ⁸³ B. Muenelhaus, *Pythagoras musicus*, Bonn, 1976.
- ⁸⁴ Sobre estos aspectos ver Z. Skulimowska, *Los instrumentos de música en Grecia antigua* (en polaco), Varsovia, 1962, pp. 1-8.
- ⁸⁵ A. Salazar, *La música en la cultura griega*, p. 95.
- ⁸⁶ K. Schlesinger, "The harmoniai", *The Music Review* V, 1944, pp. 7 y ss. Cf. O. Gigon, "Zum antiken Begriff der Harmonie", *StudGen* XIX, 1966, pp. 539 y ss.; I. Henderson, "The Growth of the Greek Harmoniai", *CQ* XXXVI, 1942, pp. 94 y ss.; y H. Koller, "Harmonie und Tetraktys", *MH* XVI, 1959, pp. 238 y ss.
- ⁸⁷ I. Düring, "Studies in Musical Terminology in Fifth-Century Literature", *Era-*

nos XLIII, 1945, pp. 176 y ss. Cf. C. del Grande, *Expressione musicale dei poeti greci*, Nápoles, 1932.

⁸⁸ A. C. Watts, *The Lyre and the Harp. A Comparative Consideration of Oral Tradition in Homer and Old English Epic Poetry*, New Haven, 1969.

⁸⁹ Sobre estos instrumentos de cuerda, que servían básicamente para el acompañamiento entre los etruscos; cf. J. R. Jannot, "La lyre et la cythare. Les instruments à corde de la musique étrusque", *AC XLVIII*, 1979, pp. 469 y ss.

⁹⁰ L. Harap, "Some Hellenic Ideas on Music and Character", *op. cit.*, pp. 153 y ss.

⁹¹ P. Angeli Bernardini, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁹² N. B. Bodley, "The auloi of Meroë. A Study of the Greek-Egyptian auloi found at Meroë", *AJA* 1946, pp. 217 y ss.

⁹³ Plut., *De mus.* 1138, cap. XXI.

⁹⁴ Es más, entre los instrumentos de música del Egipto primitivo se encuentran las dobles *zumarah*, similares a los dobles aulos, considerados hasta entonces como instrumentos de caña doble. Cf. H. Hickmann, "Abregé de l'histoire de la musique en Égypte", *Revue de Musicologie* 1950, p. 10 y Ch. Ziegler, *Les instruments de musique égyptienne*, París, 1979.

⁹⁵ B. Meyer, *APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Berlín, 1931.

⁹⁶ H. Hickmann, "La flûte de Pan dans l'Égypte ancienne", *CE XXX*, 1955, pp. 217 y ss.

⁹⁷ H. G. Farmer, "An Early Greek Pandore", *JAS* 1949, pp. 177-179: se trata de un instrumento de música análogo al pandur de los sumerios y al moderno pandir de los armenios.

⁹⁸ *Il. XVIII*, 526-527. Cf. Hesiod., *Theog.* 278. Igualmente se describe a los soldados que se encuentran cerca de los muros troyanos mientras se escucha la música ligera de aulos y siringas que ellos mismos tocan para distraerse: *Hom., Il. X*, 13-14.

⁹⁹ *Hom., Il. XVIII*, 494-495.

¹⁰⁰ *Hymn. Hom. Pan.* 15-19.

¹⁰¹ *Hom., Hymn. XII*, 3.

¹⁰² Verso 162. Cf. H. Hommel, "Das Apollonorakel in Didyma. Pflege alter Musik im spätantiken Gottesdienst", *Festschrift F. Smend*, Berlín, 1963, pp. 7 y ss.

¹⁰³ H. Hickmann, "Cymbales et crotales dans l'Égypte ancienne", *ASAE XLIX*, 1949, pp. 451 y ss.

¹⁰⁴ O. R. Sellers, "Musical Instruments of Israel", *BiA IV*, 1941, pp. 33 y ss. Cf. A. Sendery, *Musik in Alt-Israel*, Leipzig, 1970.

RÉSUMÉ

Au milieu des ouvrages d'Homère (l'Illiade et l'Odysée) et des hymnes homériques c'est possible observer quelques aspects de la musique grecque dans cette étape de sa histoire plus ancienne. Les témoignages originaires de l'auteur nous présentent, surtout dans l'Odysée, au musicien comme professionnel de son art; d'autre part l'art musical était considéré un métier très spécialisé plus qu'une activité collective.

L'enseignement de la musique se propose une fin autre que la récréation de l'esprit, mais ne se fonde pas moins sur l'idée que cet art est un plaisir. Les instruments signalés dans cette époque sont: instruments à corde (cithare-*phorminx* et lyre), instruments à vent (*aulós* et *syrinx*) et instruments à percussion (crotales).