

**Ecos de Grecia: la cuestión pendiente.
Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental
en el Mundo Clásico**

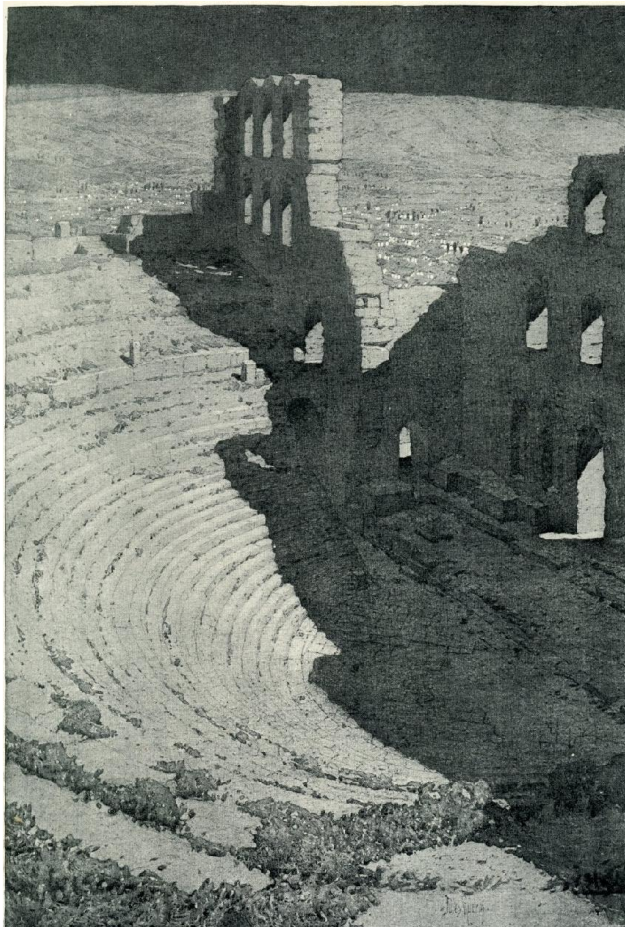
Manuel Lafarga Marqués

Tesis Doctoral / Enero 2017

Directores: Teresa Cháfer Bixquert y Vicente Llimerà Dus
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Tribunal

Presidente: Dr. Francisco M. Gimeno Blay

Secretario: Dra. María Nuria Lloret Romero

Vocal: Dr. José María Peñalver Vilar

La Defensa Pública de este trabajo tuvo lugar el 13 de enero de 2017, con la calificación de Sobresaliente con mención *Cum laude*

Portada: *Odeón de Herodes Atico*.

Dibujo de Jules Guérin, en HICHENS (1913, p. 133).

Avergüenzate de callar, y que solo hablen los bárbaros.

Samuel Bentley

Agradecimientos	
Cita introductoria	
Índice de Ilustraciones	7
ÍNDICE	11
Resumen en castellano	15
Resumen en valenciano	17
Resumen en inglés	19
INTRODUCCIÓN	
Prefacio: Los humanos nunca hablan a la vez	21
Hipótesis y objetivos	25
Metodología	26
Fuentes: una relación exhaustiva de 500 fuentes documentales musicales	28
Estructura de la tesis	30
Justificación: un paradigma erróneo en los fundamentos musicales de Occidente	32
Primera Parte	[35]
1. ECOS DE GRECIA: LA CUESTIÓN PENDIENTE	
Segunda Parte	[67]
2. BASES HISTÓRICAS DE LA POLIFONÍA VOCAL E INSTRUMENTAL	
2.1. Crítica de la monofonía: coros griegos y romanos	[69]
2.2. Crítica de la policordia: instrumentos multifónicos paganos	[109]
Tercera Parte	[177]
3. LA CAÍDA DEL MUNDO PAGANO: MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL MUNDO CLÁSICO	
Cuarta Parte	[203]
4. A MODO DE CONCLUSIONES. LA “CUESTIÓN PENDIENTE” REVISITADA: GRECIA Y ROMA COMO EL AVE FÉNIX	
BIBLIOGRAFIA	[229]
ANEXOS	[249]
FUENTES PRIMARIAS	[361]
FRANESCO DI FICORONI	[492]
DRAMATIS PERSONAE	[495]

AGRADECIMIENTOS

A mis Directores de Tesis por la oportunidad de presentar mi trabajo y mis ideas en un ámbito académico de prestigio; a Penélope Sanz por su capacidad, su constancia y su insensibilidad al cansancio durante los últimos 20 años; a Enrique Téllez y al Consejo de Redacción de *Quodlibet* por considerar y publicar nuestros trabajos; al CSM “Oscar Esplà” de Alicante y al CSM “Joaquín Rodrigo” de Valencia por la oportunidad de estudiar estos temas en profundidad, al verme obligado a exponerlos ante músicos, y por las grabaciones que nos autorizaron a hacer en cada momento; a Eduardo Cifre, a Teresa Loring, y a mi familia por estar siempre conmigo; a Juan Michel, por ser el mejor sobrino del mundo; a Elio Jardón, que es cristiano, por su amistad.

A Adelmo de Malmesbury por enseñar a cantar a sus monjes.

A Hucbaldo de Saint-Amand por su polifonía perdida.

A Girolamo Mei, a Vincenzo Galilei y a la Camerata Bardi por sus teorías.

A Giovanni Battista Doni por las suyas.

A Francesco di Ficoroni por su osadía y por hacer honor a la máxima de Samuel Bentley.

A Joseph Jordania por la suya y por abrir los oídos de los vivos con sumo cuidado.

Cita introductoria

“Avergüenzate de callar, y que solo hablen los bárbaros” — Samuel Bentley.

Índice de Ilustraciones

1.	Portada. Odeón de Herodes Ático, por Jules Guérin	
2.	Lámpara de aceite de terracota de Cartago en forma de hydraulis, s. II d.C.	33
3.	Pirro de Epiro. Siglo III a.C., Museo Arqueológico de Nápoles	44
4.	Grupo vocal de varones de Skrapar (Albania)	44
5.	Alejandro Magno como Helios, ss. III-II a.C., Museos Capitolinos	44
6.	Choques de intervalos disonantes de 2ª en Montenegro y en Bosnia-Herzegovina	46
7.	Choques de intervalos disonantes de 2ª en dos piezas tradicionales de Macedonia	47
8.	Choques de intervalos disonantes de 2ª en Laberia (Albania)	48
9.	Mapa y <i>launeddas</i> contemporáneos de la fundación de Roma, s. VIII a.C.	50
10.	Coro tradicional masculino de <i>svan</i>	54
11.	Ushguli, Svanetia (Georgia)	55
12.	Distribución mundial de tradiciones polifónicas por tipos	63
13.	Vista aérea de los 4 teatros del Campo de Marte	78
14.	Recreación de la Acrópolis con el complejo teatral (teatro y 2 odeones), s. II d.C.	82
15.	Busto de Pericles, copia romana de original griego del 430 a.C.	85
16.	Busto de Herodes Atico procedente de Probalintos, ca. 161 d.C.	86
17.	Odeón de Herodes Atico, Atenas, s. II d.C.	87
18.	Concierto privado en un fresco de Herculano, antes del s. I d.C.	98
19.	Fresco <i>in situ</i> de Pompeya: audiencia de concierto, antes del s. I d.C.	98
20.	Vista aérea de Roma: Campo de Marte y sus 4 teatros. Al fondo: Coliseo y Circo	101
21.	H2: conjunto instrumental de mujeres, placa helénica de metal del s. V a.C.	110
22.	Fresco de la Tumba de Nebamun: manos dispares y cruzadas, 1350 a.C.	118
23.	En casa del trágico (mosaico) y detalle mostrando agujeros dispares, s. II a.C.	123
24.	O1: <i>naw (sheng)</i> chino, referido en el II Milenio a.C.	125
25.	G1: gaitero persa de terracota, s. VIII a.C.	131
26.	G2: sátiro con gaita descansando, gema helenística del s. II a.C.	131
27.	G3: terracota: “hombre orquesta” de Alejandría, s. II a.C., dibujo del autor	131
28.	G4: gaitero de terracota, Museo de El Cairo, s. I a.C.	133
29.	G5: gaitero de terracota, Museo de El Cairo, s. I a.C.	133
30.	G6: gaitero de terracota, Museo de El Cairo, s. I a.C.	133
31.	G7: moneda romana republicana con gaita, 64 a.C.	133
32.	G8: busto sin cabeza con gaita procedente de Tarsus (Cilicia), sin datación	133
33.	G11: gaita del ángulo inferior derecho de Bianchini	134
34.	G12: dibujo compuesto de Bianchini: gaita y órgano neumático	134
35.	G13: gaita del palacio de la Santa Cruz en Roma, dibujo de Stainer (1900)	135
36.	Ilustración invertida del dibujo compuesto de gaita y órgano de Bianchini	135
37.	G18: gaitero en el Obelisco de Teodosio de Constantinopla (detalle), s. IV d.C.	136
38.	G20: cuarteto de músicos en un arco perdido de Takht-i-Bostan, s. VI d.C.	136
39.	G21: gaitero en un mosaico de Gafsa (Túnez), s. VI d.C.	137
40.	G19: figurilla de gaitero de bronce perdida, dibujo de Rich (1883), sin datación	137
41.	G22: bailarín con gaita, dibujo de Francesco de Ficoroni	137
42.	L1: estatuilla sarda con <i>launeddas</i> , s. VII a.C.	142
43.	L2: <i>launeddas</i> sobre la Cruz de San Martino, abadía de Iona, s. VIII d.C.	142
44.	L3: <i>launeddas</i> en funda de espada hallada, abadía de Ardochattan, s. IX d.C.	142
45.	L4: <i>launeddas</i> sobre la Cruz de las Escrituras, abadía de Clonmacnois, s. X d.C.	143
46.	L5: <i>launeddas</i> sobre la piedra Lethendy en Perthshire, s. X d.C.	143

47. L6: <i>launeddas</i> sobre la Cruz de Muiredach, abadía de Monasterboice, s. IX d.C.	143
48. L7: ilustración de la <i>Psychomaquia</i> de Aurelius Prudentius, 1.000 d.C.	144
49. L8: <i>launeddas</i> con 3 ó 4 tubos (?) del <i>Psalterio de Hunter</i> , ca. 1170	144
50. L9: <i>launeddas</i> en un arco interior, abadía de Westminster, s. XIII d.C.	144
51. L10: relieve antropomorfo en Hawkchurch (Devon), ca. 1200	144
52. L12: <i>launeddas</i> del <i>Psalterio de Lewis</i> , ca. 1225-1250	145
53. L13: <i>launeddas</i> del <i>Apocalipsis de Dyson Perrins</i> , ca. 1255-1260	145
54. L11: <i>launeddas</i> del <i>Bestiario de Canterbury</i> , s. XII d.C.	145
55. L14: pareja de <i>launeddas</i> , Cantiga 60, s. XIII d.C.	146
56. L15: pareja de flautas dobles, Cantiga 220, s. XIII d.C.	146
57. L16: pareja de oboes dobles, Cantiga 230, s. XIII d.C.	146
58. L17: pareja de aulós dobles, Cantiga 360, s. XIII d.C.	146
59. L18: <i>launeddas</i> sobre un sarcófago hallado en Roma en 1702, dibujo de Ficoroni	147
60. Dibujo del obispo della Torre del mismo sarcófago, publicado por Montfaucon	147
61. Izquierda: retrato-caricatura de Bernard de Montfaucon	148
62. Derecha: caricatura de Francesco di Ficoroni	148
63. Portadas de los libros de Bernard de Montfaucon y de Francesco di Ficoroni	151
64. Dibujos respectivos de Francesco di Ficoroni y de Bernard de Montfaucon	152
65. A30: placa de barro procedente de Larsa con laudista y bailarina, sin datación	153
66. A32: boca de recipiente tallada en forma de laúd, II Milenio a.C.	153
67. A33: tañedores de <i>pyba</i> chinos, siglos VII-IX d.C.	154
68. A34: conjunto instrumental con laudista y arpa con dos arpistas, 1543-1292 a.C.	154
69. A6: trastes en el mástil de una figura de Susa, II Milenio a.C.	155
70. A9: trastes en el mástil de una cerámica acadia de Bos-ojuk, 1500 a.C.	155
71. A5: tableta cuneiforme MS 5105: notación para laúd de 4 cuerdas, 2000-1700 a.C.	156
72. A7: tableta cuneiforme con la primera clase de música conocida, 1900-1700 a.C.	156
73. A1: laúd en sello mesopotámico del período de Uruk, 3500-3200 a.C.	156
74. A2: tableta cuneiforme MS 2340: primera mención del vocablo “pantur”, 2600 a.C.	157
75. A3: pastor con perro, en torno al 2500 a.C.	157
76. A4: sello mesopotámico BM 89096, similar al de A1, 2350-2170 a.C.	157
77. A10: tableta cuneiforme: Himno de Ugarit a 6 voces en heterofonía, 1500 a.C.	157
78. A8: pastor con perro tañe laúd, 1800 a.C.	158
79. A11: tañedor de laúd mira directamente su mano izquierda, 1500 a.C.	158
80. A12: tañedor de laúd, 1500-1100 a.C.	158
81. A17: cuatro figuras de terracota procedentes de Susa, s.s XIV-XII a.C.	158
82. A19: fragmento de caliza con músicos, guerreros y animales, s. XII a.C.	158
83. A20: <i>rebab</i> en forma de pera, 1000 a.C.	159
84. A22: <i>rebab</i> en forma de cuchara, 789 a.C.	159
85. A24: laudista antropomorfo procedente de Khotan (?), 200 a.C.	159
86. A25: laudista antropomorfo procedente de Khotan (tortuga), 200 a.C.	159
87. A26: laudista antropomorfo procedente de Khotan (mono), 200 a.C.	159
88. A28: laudista parto, entre 200 a.C. y 200 d.C.	159
89. A29: laudista en relieve de friso en Airtam, Uzbekistán, s. I d.C.	159
90. A16: trastes en el fresco de la Tumba de Nebamun, en torno al 1350 a.C.	160
91. A13: botella-biberón de Tebas en forma de laudista, 1479-1352 a.C.	160
92. A14: cuenco cerámico egipcio con tañedora de laúd, 1400-1300 a.C.	160
93. A15: laudista de bronce de Bet She ‘an (Israel), s.s XIV-XII a.C.	160
94. A23: laudista itifálico de Naukratis, 500-300 a.C.	160

95. H4: Eros tañendo acordes, s. III a.C.	164
96. H5: terracota procedente de Cyprus, s. IV a.C.	165
97. H6: terracota procedente de Tanagra, acaso una Musa, 350-200 a.C.	165
98. H11: Eros tañe laúd, terracota de Cyprus, similar a la de Eretria (H4), s. III a.C.?	165
99. H18: gema tallada en calcedonia, s. II d.C.	165
100. H19: banquete indo-griego en Hadda (Gandhara), s. I a.C.	165
101. R4: estela fúnebre de Lutatia Lupata en Emerita Augusta, s. II d.C.	166
102. R3: laudista sin cabeza, acaso un varón en posición de tocar, s. I d.C.	166
103. R1: laudista de terracota prerromana sin cabeza procedente de Castulo	166
104. R6: relieve de sarcófago del Louvre, siglos II-III d.C.	167
105. R7: relieve de sarcófago de Giulia Tirrana, siglos II-III d.C.	167
106. R8: laudista en el sarcófago de P. Caecilius Vallianus, comienzos del s. III d.C.	167
107. R15: sarcófago con centauros-tritones y dos laudistas, siglos II-III d.C.	167
108. R26: laudista en un mosaico bizantino, s. VI d.C.	168
109. R27: laudista en plato persa procedente de Irbit (Rusia), siglos IV-VII d.C.	168
110. R9: sarcófago ático mostrando a Aquiles en la corte del rey Nicomedes, 240 a.C.	168
111. R12: sarcófago mostrando el duelo de Phaedra, Catedral de Agrigento, s. III d.C.	168
112. R14: sarcófago del Palazzo dei Conservatori, 200-250 d.C.	169
113. R17: sarcófago de Tivoli (Villa Albani), s. III d.C.	169
114. R18: sarcófago de Nápoles, final del s. III d.C.	169
115. R19: sarcófago de un niño con el matrimonio de Cupido y Psyché, s. III d.C.	170
116. R23: Cupido sostiene laúd en un sarcófago del Museo Laterano, sin datación	170
117. R24: sarcófago de Sosia Iuliana, Iglesia de San Vitore en Rávena, 300 d.C.	170
118. R25: laúd bizantino completo en el Museo Metropolitano de NY, s. IV d.C.	170
119. H4: Eros tañe laúd en Eretria, 330 a.C.	171
120. H3: musa tañe laúd sobre el relieve de un pedestal mantineo, s. IV a.C.	171
121. Lutero como las gaitas del diablo, litografía de Edouard Shoen, 1535	189
122. Retrato (grabado) de Giovanni Battista Doni	217
123. Mapa de la distribución mundial de tradiciones polifónicas	258
124. Mapa etnográfico de Georgia	259
125. Distribución mundial de tradiciones polifónicas por tipos	266
126. Distribución mundial de polifonía vs. monofonía por áreas globales	266
127. Ciclo de Conferencias 2015-2016: Tubos múltiples antiguos (Lafarga & Llimerá)	282
128. Escena completa del arco de Takht-i-Bostan, dibujo de Porter (1821), s. VI d.C.	291
129. Gaita con 6 tubos de las Cantigas, s. XIII	292
130. Mango de cuchillo del s. XVIII, hallado en Richborough	292
131. Cuadro cronológico de los primeros Padres de la Iglesia contra la música pagana	310
132. Launedda en sepulcro romano (s. III d.C.), dibujo de Ficoroni	358
133. Portada de la edición original del libro de Ficoroni objeto de la polémica	358
134. Dibujo del obispo Della Torre del mismo sepulcro mostrando un cuerno curvado	359
135. Portada de la edición original del libro de Montfaucon objeto de la polémica	359
136. Cuadro cronológico de los periplos y peripecias del mejor anticuario romano	360
137. Caricatura colectiva de personajes contemporáneos de Francesco di Ficoroni	360

Abreviaturas

p.	página
pp.	páginas
cit.	citado
s.	siglo
ss.	siglos
ff.	siguientes (en las Tablas: “festivales”)
a.	antes
d.	después
ca.	hacia
a.C.	antes de Cristo
d.C.	después de Cristo
GR	gaitas: referencias literarias grecorromanas
O	referencia literaria oriental a órganos de boca
G	gaitas: fuentes iconográficas romanas
S	vocablo “symphonia” en las fuentes romanas
P	otros vocablos griegos y romanos para tubos múltiples
L	<i>launeddas</i> (tubos triples): fuentes iconográficas
A	laúdes: fuentes literarias e iconográficas anteriores al Mundo Clásico
AG	laúdes: fuentes literarias helenísticas
AR	laúdes: fuentes literarias romanas
H	laúdes: fuentes iconográficas helenísticas
R	laúdes: fuentes iconográficas romanas

AGRADECIMIENTOS	6
RESUMEN EN CASTELLANO	15
RESUM EN VALENCIÀ.....	17
ENGLISH ABSTRACT	19
PREFACIO: LOS HUMANOS NUNCA HABLAN A LA VEZ	21
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	25
METODOLOGÍA	26
FUENTES: UNA RELACIÓN EXHAUSTIVA DE 500 FUENTES DOCUMENTALES MUSICALES ...	28
ESTRUCTURA DE LA TESIS	30
JUSTIFICACIÓN UN PARADIGMA ERRÓNEO EN LOS FUNDAMENTOS MUSICALES DE OCCIDENTE.....	32
PARTE I. ECOS DE GRECIA: LA CUESTIÓN PENDIENTE	35
1.1. LA INVENCION DE HUCBALDO DE SAINT-AMAND EN LOS TIEMPOS OSCUROS	37
1.2. LAS INVESTIGACIONES “MODERNAS” DE GIROLAMO MEI Y LA CAMERATA BARDI	38
1.3. EL PROBLEMA DE HENRICUS GLAREANUS: CONCILIAR LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA.....	40
1.4. EL PROBLEMA DE LAS FUENTES ORALES: VLADIMIR STASOV Y EL REGISTRO FONOGRAFICO	42
1.5. POLIFONÍA TRADICIONAL EUROPEA. CANTAR CON INTERVALOS “BÁRBAROS”	44
1.5.1. <i>Polifonía balcánica. Sobre las ruinas de Grecia</i>	44
1.5.1.1. Los <i>farsheroti</i> rumanos no pueden cantar solos ni a unísono	45
1.5.1.2. Danzas polifónicas giratorias en Bulgaria	45
1.5.1.3. Mixturas de cromatismo y diatonía en Serbia.....	45
1.5.1.4. Escalas istriyas y rastros de aulós en Croacia.....	46
1.5.1.5. Solapamiento de intervalos y dronas envolventes en Eslovenia	46
1.5.1.6. Metros libres y ritmos “cojos” en Macedonia.....	47
1.5.1.7. Laberia: canto a 4 voces y ámbitos melódicos de 5ª en Albania.....	47
1.5.1.8. Grecia: la herencia de Epiro	48
1.5.1.9. Córcega y Cerdeña: a las puertas de Roma.....	49
1.5.2. <i>Canto georgiano. Un país sin monofonía</i>	51
1.5.2.1. Georgia Este. Movimiento armónico y disonancia.....	52
1.5.2.2. Georgia Oeste. Maestros de canto y dialectos musicales.....	53
1.5.2.3. Svanetia. Los europeos más antiguos cantan a 3 y 4 voces	54
1.6. POLIFONÍA TRADICIONAL NO OCCIDENTAL	57
1.6.1. <i>Distribución mundial de la polifonía tradicional no-occidental</i>	57
1.6.2. <i>África. Mil años de polifonía bantú y otros cantos polifónicos</i>	57
1.6.3. <i>Asia. Un arco polifónico con regiones montañosas aisladas</i>	61
1.6.4. <i>Oceanía. Polifonía tonal antes de la llegada de los europeos</i>	64
PARTE II. BASES HISTÓRICAS DE LA POLIFONÍA VOCAL E INSTRUMENTAL	67
2.1. CRÍTICA DE LA MONOFONÍA: COROS GRIEGOS Y ROMANOS	69
2.1.1. <i>Festivales y competiciones musicales</i>	69
2.1.1.1. Los festivales de Atenas	72
2.1.1.2. Festivales romanos	75
2.1.1.3. La educación del ciudadano: <i>mousikós aner</i>	77
2.1.2. <i>Teatros, Auditorios y Salas de Conciertos</i>	79
2.1.2.1. Aristoxeno distingue la voz en el habla y en el canto	83
2.1.2.2. Odeones: <i>cantorum receptaculum</i>	85
2.1.2.3. Prácticas multifónicas en ceremonias y funerales.....	88
2.1.3. <i>Coros griegos</i>	89
2.1.3.1. Ditirambos, coros, y danzas corales circulares en Esparta.....	91
2.1.3.2. Comedia Ática: 24 coristas en escena	93
2.1.3.3. Tragedia ática: recitativo y <i>parakatalogé</i>	94
2.1.4. <i>En busca de los coros perdidos</i>	96
2.1.4.1. Coros romanos: conciertos privados y espectáculos públicos	97
2.1.4.2. Grandes espectáculos: las glorias civiles de Roma.....	100
2.1.4.3. Pantomimos y choropsaltrias: minicoros y extractos de tragedias	102
2.1.5. <i>Circuitos culturales en el Mundo Clásico</i>	103
2.1.5.1. Compositores griegos de lírica coral hasta el siglo II a.C.....	104
2.1.5.2. Tragediógrafos famosos	104
2.1.5.3. Comediógrafos famosos	105
2.2. CRÍTICA DE LA POLICORDIA: INSTRUMENTOS MULTIFÓNICOS PAGANOS	109

2.2.1. <i>Aulós doble grecorromano: el instrumento del sátiro</i>	111
2.2.1.1. Tubos disímiles y manos dispares	111
2.2.1.1.1. Aristoxeno de Tarento y los registros de aulós	112
2.2.1.1.2. Once ejemplares conservados y un millar de fragmentos	113
2.2.1.1.3. Posibilidades armónicas del aulós: <i>biforem cantum</i>	114
2.2.1.2. Sociología del aulós	116
2.2.1.2.1. Virtuosos y formación: escuelas y profesionales	116
2.2.1.2.2. Las mil funciones del aulós: un instrumento ubicuo	117
2.2.1.2.3. Aulós doble: el instrumento de los coros trágicos	119
2.2.1.2.4. Aulós y “Nueva Música”: el signo de los tiempos	120
2.2.1.2.5. El instrumento más policorde: la bestia negra de Platón	122
2.2.2. <i>Gaitas grecorromanas y órganos de boca</i>	124
2.2.2.1. Tubos polifónicos orientales: órganos de boca	125
2.2.2.2. Gaitas, sastres, músicos, y buzos militares	127
2.2.2.3. <i>Utricula, chorus, symphonia</i> y <i>organon</i> : problemas terminológicos	129
2.2.2.4. Gaitas: fuentes literarias romanas y cristianas	130
2.2.2.5. Gaitas: fuentes iconográficas romanas y postromanas	132
2.2.3. <i>Launeddas: un instrumento olvidado y una fuente perdida</i>	139
2.2.3.1. Arghoul y aulós dobles: los orígenes	139
2.2.3.2. Tubos triples en el folklore sardo desde la fundación de Roma	141
2.2.3.3. Fuentes iconográficas de un instrumento sin referencias literarias	142
2.2.3.4. “Si lo he encontrado es porque lo estaba buscando”	147
2.2.3.5. <i>Di memoria rarissima e curiosa</i> . En defensa de Francesco di Ficoroni	150
2.2.4. <i>Laúdes grecorromanos</i>	153
2.2.4.1. Mesopotamia: trastes hace 4.000 años	155
2.2.4.2. Egipto: trastes en tiempos de los faraones	160
2.2.4.3. Fuentes literarias clásicas: laúd, pandoura y <i>skindapsos</i>	161
2.2.4.4. Fuentes iconográficas clásicas: treinta y tres supervivientes	163
2.2.4.5. Ejemplares griegos: Eros tañendo acordes	164
2.2.4.6. Ejemplares romanos: Lutatia Lupata tañe 7 cuerdas	166
2.2.4.7. Laúdes Policordes	171
2.2.4.7.1. Musas y Cupidos	171
2.2.4.7.2. Dos figuras griegas problemáticas	172
2.2.4.7.3. Digitación y Pulso	172
2.2.4.7.4. El problema de la Mano Derecha	173
2.2.4.7.5. El problema de la Mano Izquierda	173
2.2.4.8. Eurípides y “la agradable música de laúdes”	174

PARTE III. CAÍDA DEL MUNDO PAGANO: MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL MUNDO CLÁSICO

.....	177
3.1. LOS PADRES DE LA IGLESIA CONTRA LOS PLACERES PAGANOS	180
3.1.1. Siglos I-II. <i>Marción de Sinope y el canto de los salmos</i>	181
3.1.2. Siglo III. <i>Eusebio de Cesarea y el canto a unísono</i>	182
3.1.3. Siglo IV. <i>La acusación de Celso a los cristianos</i>	184
3.1.4. <i>Ambrosio de Tréveris. Embrujar al pueblo con los himnos</i>	186
3.1.5. <i>Agustín de Tagaste y las consonancias perfectas</i>	187
3.2. LA IGLESIA ANTIGUA CONTRA LA MÚSICA Y LA POLIFONÍA	188
3.2.1. <i>Los cristianos contra el teatro y los espectáculos</i>	190
3.2.2. <i>Agustín de Tagaste y el teatro de los paganos</i>	191
3.2.3. <i>La interpretación del mundo: exégesis hasta el Concilio de Trento</i>	192
3.3. EN BUSCA DE LA POLIFONÍA PERDIDA. NADA QUE OBJETAR A CUANTO ES OBVIO	193
3.3.1. <i>Progresión de la armonía en el Occidente medieval y cristiano</i>	193
3.3.2. <i>Los tiempos intermedios. Antes y después de Hucbaldo</i>	195
3.4. MÚSICA VOCAL VS. MÚSICA INSTRUMENTAL	197
3.4.1. <i>La polémica renacentista. Monodia vocal y monodia instrumental</i>	199

PARTE IV. A MODO DE CONCLUSIONES. LA “CUESTIÓN PENDIENTE” REVISITADA. GRECIA Y ROMA COMO EL AVE FÉNIX..... 203

4.1. UNA REVISIÓN GENERAL. 500 FUENTES FRENTE A 500 OPINIONES	205
4.1.1. <i>Sobre los auditorios</i>	205
4.1.2. <i>Sobre los coros</i>	206
4.1.3. <i>Sobre los circuitos culturales</i>	206
4.1.4. <i>Sobre los conciertos</i>	206
4.1.5. <i>Sobre los aulós dobles</i>	207
4.1.6. <i>Sobre los órganos de boca</i>	208
4.1.7. <i>Sobre las gaitas</i>	208

4.1.8. <i>Sobre las launeddas</i>	209
4.1.9. <i>Sobre los laúdes</i>	210
4.2. EN CONTRA DE GIROLAMO MEI	211
4.2.1. <i>¿Tubos triples en el Imperio Romano?</i>	213
4.3. EN DEFENSA DE GIOVANNI BATTISTA DONI: LOS ANTIGUOS ERAN POLIFÓNICOS	214
4.3.1. <i>Algunas fuentes intrigantes añadidas sobre voces e intervalos</i>	218
4.3.2. <i>Sobre la música perdida</i>	221
4. COROLARIO	223
BIBLIOGRAFÍA	229
ANEXOS	249
ANEXO 1.1. FUENTES LITERARIAS SOBRE COROS, FESTIVALES, Y COMPETICIONES POR CIUDADES	250
ANEXO 1.2. EJEMPLOS DE POLIFONÍA TRADICIONAL DISONANTE Balcánica y GEORGIANA	257
1.2.1. <i>Distribución mundial de tradiciones polifónicas</i>	258
1.2.2. <i>Mapa etnográfico de Georgia (Tsitsishvili, 2004). Figura 124</i>	259
1.2.3. <i>Modulación del centro tonal de Sol a Mi</i>	259
1.2.3. <i>Modulación del centro tonal de Sol a Sol #</i>	259
1.2.4. <i>Naduri, canción de cosecha: extracto de la parte final a 4 voces (trans. Jordania)</i>	260
1.2.5. <i>Mival Guriashi (Voy camino de Guria, transcrito por Jordania)</i>	260
1.2.6b. <i>Danza circular de Svanetia (Garakanidze, Jordania 2004:96) (II)</i>	262
1.2.7. <i>Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:90, #123)</i>	262
1.2.8. <i>Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:75, #92)</i>	262
1.2.9. <i>Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:55, #42)</i>	263
1.2.10. <i>Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:24, #3)</i>	263
1.2.12. <i>Serbia Oeste (Kaufmann, 1968: #263)</i>	263
1.2.13. <i>Serbia. Estilo polifónico moderno (Golemovich, 1983: #58)</i>	263
1.2.14. <i>Montenegro (Messner, 1980: 356)</i>	263
1.2.15. <i>Bosnia y Herzegovina. (Rihtman, 1953: #25)</i>	263
1.2.16. <i>Bosnia y Herzegovina. Mixtura moderna y tradicional (Rihtman, 1953: #117)</i>	264
1.2.17. <i>Croacia. Estilo polifónico antiguo (Czekanowska, 1983:148, #77)</i>	264
1.2.18. <i>Macedonia. (Bicevsky, 1986: #26)</i>	264
1.2.19. <i>Macedonia. (Bicevsky, 1986: #36)</i>	264
1.2.20. <i>Albania. Polifonía de Laberia (Shituni, 1989: 270-271)</i>	264
1.2.21. <i>Albania. Polifonía de Laberia (Shituni, 1989:175)</i>	265
1.2.22. <i>Italia. (Kartsovnik, 1988:21)</i>	265
1.2.23. <i>Italia. (Sorace Keller et al., 2000:607)</i>	265
1.2.24. <i>Distribución mundial según el tipo de polifonía: Jordania (2016). Figura 125</i>	266
1.2.25. <i>Distribución mundial (polifonía vs. monofonía): Jordania (2016). Figura 126</i>	266
ANEXO 2.1. CIUDADES GRIEGAS Y ROMANAS CON TEATROS Y/O ODEONES	267
ANEXO 2.2. MATERIALES MULTIMEDIA	275
2.2.1. <i>Conferencias</i>	275
2.2.2. <i>Publicaciones</i>	276
2.2.2. <i>Materiales multimedia</i>	277
ANEXO 3.1. EJEMPLARES RECUPERADOS DE AULÓS	281
ANEXO 3.2. FUENTES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS SOBRE GAITAS, Y ÓRGANOS DE BOCA	283
ANEXO 3.3. FUENTES ICONOGRÁFICAS: ICONOS Y REPRESENTACIONES	288
ANEXO 4.1. FUENTES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS SOBRE LAUNEDDAS (TUBOS TRIPLES)	293
ANEXO 4.2. FUENTES ICONOGRÁFICAS: ICONOS Y REPRESENTACIONES	294
ANEXO 5.1. FUENTES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS SOBRE LAÚDES	297
ANEXO 5.2. FUENTES ICONOGRÁFICAS: ICONOS Y REPRESENTACIONES	302
ANEXO 6.1. CUADRO DIACRÓNICO: LOS PRIMEROS PADRES DE LA IGLESIA CONTRA LA MÚSICA	309
ANEXO 6.2. DECRETOS CONTRA EL PAGANISMO: DE CONSTANTINO A FINAL DEL S. V	311
ANEXO 6.3. DOS TEXTOS CLÁSICOS DISTANTES MEDIO MILENIO Y BULA CONTRA LA POLIFONÍA	353
Anexo 6.3.1. <i>Anónimo del siglo VI a.C.</i>	353
Anexo 6.3.2. <i>Filodemo de Gadara</i>	354
Anexo 6.3.3. <i>Bula Docta sanctorum patrum de Juan XXII contra la polifonía en 1324:</i>	354
ANEXO 6.4. ALGUNAS CITAS PERTINENTES DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL	355
ANEXO 6.5. ALGUNAS FUENTES INTRIGANTES AÑADIDAS SOBRE VOCES E INTERVALOS	359
ANEXO 6.6. FUENTES PRIMARIAS	362
ANEXO 7.1. FUENTES DE MONTFAUCON Y DE FICORONI	492
ANEXO 7.2. CUADRO CRONOLÓGICO DE LOS PERIPILOS Y PERIPECIAS DEL MEJOR ANTICUARIO ROMANO	494
ANEXO 7.3. DRAMATIS PERSONAE	495

RESUMEN EN CASTELLANO

La presunción de que griegos y romanos no practicaron la polifonía no se basa tampoco en ninguna fuente real de aquellos tiempos, del mismo modo como se afirma que en ninguna de las fuentes conservadas se dice lo contrario. Esta segunda observación de Girolamo Mei sigue vigente a fecha de hoy: no aparece mención de este hecho ni en las paganas ni tampoco en las cristianas.

Tras este suceso, tenemos un vacío histórico de casi siete siglos — que no afecta solo a las fuentes musicales, pero sí en mayor medida que a otras — relativo a dispositivos e instrumentos que existieron y tuvieron una amplia difusión: algunos reaparecen con un diseño similar (gaitas, laúdes), mientras que otros aparentemente no sobrevivieron (aulós doble).

En ámbitos musicológicos, la práctica de la polifonía se presenta como un producto tardío que es consecuencia de una evolución paulatina y lineal (tanto cognitiva como socialmente) del pensamiento musical, afirmando su supuesta aparición en la historia durante la Edad Media en Occidente. Según esta opinión, antes de este momento, los humanos no practicaron la polifonía, y por lo tanto griegos y romanos tampoco. Pero, como ya hemos precisado al comienzo, *ninguna fuente conservada menciona tampoco nada al respecto*.

Estos argumentos de corte histórico y psicológico constituyen todavía hoy el cuerpo argumental básico de nuestra visión de la música de estos pueblos, aún cuando presentan muchos problemas e incoherencias enfrentados con la evidencia procedente de otras disciplinas: la arqueología, por ejemplo, ha ido recuperando mosaicos y piezas que confirman la presencia de instrumentos polifónicos (o multifónicos) durante muchos siglos.

Igualmente tenemos hoy constancia de la existencia de cientos (miles?) de festivales, concursos, conciertos, y todo tipo de actividades de conjunto durante el mismo período. Las referencias a numerosos coros amateurs y profesionales, junto con la vasta difusión que tuvieron teatros y odeones (salas de concierto techadas), y también los festivales y espectáculos dramático-musicales, constituyen de por sí evidencia indirecta de la relevancia que alcanzaron los conjuntos instrumentales y la música coral para griegos y romanos.

Estos dos grandes bloques — música coral y espectáculos por un lado, y amplia difusión de instrumentos capaces de producir sonidos simultáneos diferentes por otro — son el cuerpo central de nuestra argumentación: en la Tesis se documentan alrededor de 240 fuentes (tanto literarias como iconográficas) acerca de estos objetos, junto a varios cientos de alusiones o citas (inscripciones, obras escritas, etc.) a las prácticas corales paganas.

En total, unas 500 fuentes, la mitad de ellas directas (las que afectan a los instrumentos), y el resto indirectas — las que afectan a los coros por cuanto se va a discutir aquí: la Tesis asume que la presencia organizada de muchas voces y de forma reiterada y socialmente aceptada implica la pluralidad de sonidos (sin excluir, por supuesto, el canto coral monofónico), y que su negación no puede basarse en la incapacidad estética (cognitiva) de estos pueblos.

La presencia del fenómeno polifónico en las tradiciones no occidentales está acreditada a través de culturas diferentes en el tiempo y en el espacio: los cantos diatónicos del Pacífico ya sorprendieron a los primeros europeos que llegaron allí en el siglo XVIII. El canto epirote en los Balcanes, o el canto georgiano en el Cáucaso, amén de otras muchas tradiciones del folklore europeo con escalas e intervalos característicos, así como los cantos polifónicos de los pigmeos Aka y otras etnias africanas actuales, hablan de un pasado poli- o multi-vocal, independientemente de la evolución histórica de la música culta en Occidente durante los últimos 1.200 años.

La Tesis no discute nada acerca de la evolución de la música occidental desde Hucbaldo en adelante, sino tan solo aquellas afirmaciones que unos y otros hicieron sobre la que practicaron pueblos gloriosos muchos siglos atrás. Por un lado tenemos el vacío histórico absoluto en cuanto a fuentes musicales (de cualquier tipo) no eclesiásticas, y por otro unas pocas obras cristianas de los siglos V-VI y unas pocas obras tardías cercanas al milenio, que por lo demás no aportan ninguna información práctica, técnica, o relacionada de algún modo concreto con la actividad cotidiana de los músicos en ámbitos profanos.

El Mundo Clásico fue un mundo musical milenario que nos legó un arte y una ciencia que no fueron superados hasta 1.000 años después de su desaparición, y que aún hoy presta soporte a nuestras propias disciplinas académicas, tanto artísticas como científicas. Mientras que, basándonos mayormente en las opiniones que expondremos en la Primera Parte, hemos relegado a nuestros ancestros a un arte musical simple y carente de toda complejidad, basado en una presunta monofonía con base en razones no aclaradas, que no se compadece en absoluto con el resto de sus producciones artísticas.

Somos en efecto también hijos de Grecia, por las mismas razones que ellos expusieron: no por el lugar en donde nacemos, sino por el modo en el que preguntamos al mundo buscando causas naturales detrás de los fenómenos naturales. La observación de nuestro pasado musical griego y romano debe sustentarse en datos objetivos, y no en creencias renacentistas, medievales, o contemporáneas, tanto da, acerca de los presuntos poderes de una música largo tiempo perdida que nunca podremos recuperar.

La Tesis no entra en consideración alguna relativa a modos, escalas, sistemas, intervalos, y otros conceptos teóricos y técnicos, por cuanto que son probablemente irrelevantes frente a la sencilla cuestión de si los humanos pueden cantar varios a la vez, *y sobre todo desde cuándo*, un hecho obvio para cualquiera de nosotros en todo tiempo y lugar, más allá de restricciones culturales o religiosas, que se intentará presentar en primer plano en las páginas que siguen.

RESUM EN VALENCIÀ

La presunció de que grecs i romans no practicaren la polifonia no es basa en cap font real d'aquells temps, de la mateixa manera com s'afirma que en cap de les fonts conservades es diu el contrari. Aquesta segona observació de Girolamo Mei segueix vigent a data d'avui: a les fonts contemporànies conservades no es troba menció d'aquest fet, com tampoc a les cristianes també contemporànies i posteriors a la caiguda del món pagà.

Després d'aquest esdeveniment, tenim un buit històric — que no afecta únicament a les fonts musicals, però sí més que a la resta — de quasi set segles, afectant a dispositius e instruments que existiren i varen tindre una ampla difusió: alguns reapareixen amb un disseny similar (gaites, llaüts), mentre que altres en aparença no han sobreviscut (aulós doble).

En àmbits musicològics, la pràctica de la polifonia es presenta com un producte tardà conseqüència d'una evolució paulatina i lineal (tant cognitiva com socialment) del pensament musical, afirmant la seua presunta aparició en la història durant l'Edat Mitjana a Occident. Segons aquesta opinió, abans d'aquestes dates els humans no practicaren la polifonia, i per tant tampoc els grecs i romans. Però, como ja hem precisat al principi, *cap font conservada esmenta tampoc res al respecte*.

Aquestos arguments de tipus històric i psicològic conformen encara huí el cos argumental bàsic de la nostra visió al voltant de la música d'aquests pobles, encara que presenten molts problemes e incoherències quand s'enfronten amb l'evidència provinent d'altres disciplines: l'arqueologia, per exemple, ha trobat mosaics i peces que confirmen la presència d'instruments polifònics (o multifònics) durant molts segles.

Tanmateix, huí tenim també constància de l'existència de centenars (milers?) de festivals, concursos, concerts, i tot tipus d'activitats d'*ensembles* durant el mateix període. Les referències a nombrosos cors amateurs i professionals, junt amb la vasta difusió que tingueren teatres i odeons (sales de concert amb sostre), i també els festivals i espectacles dramàtics-musicals, constitueixen per elles mateixes evidència indirecta de la importància que arribaren a tindre els conjunts instrumentals i la música coral per als grecs i romans.

Aquestos dos grans blocs — música coral i espectacles por una banda, i vasta difusió d'instruments capaços de produir sons simultanis per una altra — són el cos central de la nostra argumentació: a esta tesi es documenten al voltant de 240 fonts (tant literàries com iconogràfiques) sobre aquestos dispositius, junt amb diversos centenars d'al·lusions o citacions (inscripcions, obres escrites, etc.) a pràctiques corals paganes.

En total, unes 500 fonts, la meitat d'elles directes (les que afecten als instruments), i la resta indirectes (les que afecten als cors per tot el que va a discutir-se). La tesi assumeix que la presència organitzada de moltes veus, de forma reiterada i socialment acceptada, implica la pluralitat de sons (sense excloure, és clar, el cant coral monofònic), i que la seua negació no pot estar basada en la incapacitat estètica (cognitiva) d'aquestos pobles.

La presència del fenomen polifònic a les tradicions no occidentals está acreditada a través de cultures diferents en l'espai i en el temps: els cants diatònics del Pacífic ja van sorprendre als primers europeus que aplegaren allí al segle XVIII. El *cant epirote* als Balcans, o el *cant georgià* al Caucas, a més de moltes altres tradicions del folklore europeu amb escales e intervals característics, així com els cants polifònics dels pigmeus Aka i d'altres ètnies africanes actuals, parlen d'un passat poli- o multi-vocal, independentement de l'evolució històrica de la música culta en Occident durant els últims 1.200 anys.

La Tesi no discuteix res sobre l'evolució de la música occidental des de Hucbald en davant, sinó tan sols aquelles afirmacions que uns i altres varen fer sobre la de pobles gloriosos molts segles arrere. Per una banda tenim el buit històric pel que fa a les fonts musicals (de qualsevol tipus) no eclesiàstiques, i per una altra unes poques obres cristianes dels segles V-VI i unes poques obres tardanes a prop del mil·lenni, les quals, a més a més, no aporten tampoc cap informació pràctica, tècnica, o relacionada d'alguna manera concreta amb l'activitat musical quotidiana a àmbits profans.

El Mon Clàssic va ser un món musical milenari en una gran mesura, que ens deixà en herència un art i una ciència no superats fins 1.000 anys després de la seua desaparició, i que encara hui dóna support a les nostres pròpies disciplines acadèmiques, tant artístiques com científiques. Mentre que, basant-nos majorment en les opinions que exposarem en primer lloc, hem relegat als nostres ancestres a un art musical simple i mancant de tota mena de complexitat, basat en una presumpta monofonia fonamentada amb raons no aclarides, que no té en absolut cap relació amb la resta de les seues produccions artístiques.

Sóm en efecte també fills de Grècia, per les mateixes raons que ells aportaren: no pel lloc on varem néixer, sinó per la manera que fem preguntes al món buscant causes naturals darrere els fenòmens naturals. L'observació del nostre passat musical grec i romà ha de sostindre's en dades objectives, i no en creences renaixentistes, medievals, o contemporànies, tant dóna, al voltant dels presumptes poders d'una música llarg temps perduda, la qual mai mes podrem recuperar.

La Tesi no entra en consideració alguna relativa a modes, escales, sistemes, intervals, y altres conceptes teòrics i tècnics, por cuant que són probablement irrellevants front a la senzilla qüestió de si els humans poden cantar varios al mateix temps, *i sobre tot desde quan*, un fet que resulta obvi per a qualsevol de nosaltres en tot temps i lloc, més enllà de restriccions culturals o religioses, i al qual s'intentarà presentar en primer pla en las pàgines següents.

ENGLISH ABSTRACT

No source explicitly supports the assumption that Greeks and Romans did not practice polyphony, nor does any surviving source point to the contrary. The second remark of Girolamo Mei remains in force nowadays: in contemporary pagan sources this fact isn't mentioned, nor is it in Christian contemporary or later sources after the fall of the pagan world.

After this event, we find a historical gap for almost seven centuries (which not only affects music sources but to a greater extent) regarding the existence and dissemination of devices and instruments. Some of them reappeared with a similar design (bagpipes, lutes), while others apparently had not survived (double aulos).

In musicology the practice of polyphony is presented as a late product resulting from a progressive and linear evolution of musical thinking (cognitive and social), claiming its alleged appearance in the history during Middle Ages in the West. According to this view, before this time humans did not practice polyphony, implying that Greeks and Romans didn't either. But, as we firstly mentioned, no surviving source makes any reference to this fact.

This kind of historical and psychological arguments remain the basis of our vision of the music from these cultures, despite the problems and inconsistencies when confronted with findings from other fields. Archeology, for example, has been recovering mosaics and other pieces that confirm the presence of polyphonic (or multiphonic) instruments for many centuries.

We are also aware of the existence of hundreds, maybe thousands, of festivals, competitions, concerts, and all sorts of group musical activities during the same period. References to many amateur and professional choirs, together with a wide dissemination of theaters and odeums (roofed concert halls), along with festivals and dramatic-musical shows, are indirect evidence of the importance of instrumental and choral music *ensembles* for Greeks and Romans.

These two major elements — on the one hand, choral music and shows, on the other a broad dissemination of instruments capable of producing different simultaneous sounds — are the central body of our argumentation. This Thesis documents about 240 sources (both literary and iconographic) related to these instruments, along with several hundred allusions or quotations (inscriptions, written works, etc.) to pagan choral practices.

Altogether close to 500 sources are presented, half of them are direct (those involving the instruments), and the remaining are indirect (those involving the choirs). The Thesis assumes that the organized presence of a large number of voices, repeatedly and socially accepted implies the plurality of sounds (of course, monophonic choral singing not excluded) and also that we cannot base its denial on aesthetic (or cognitive) disability of these peoples.

The presence of polyphonic phenomena in non-Western musical traditions is accredited across different cultures through time and geographical space: diatonic choirs of the Pacific already surprised early Europeans when they arrived there in the XVIIIth century. Epirote singing at Balkans, Georgian singing in the Caucasus, along with many other European folklore traditions with characteristic scales and intervals, as well as polyphonic singing of Aka Pygmies and other African ethnic groups, indicate a poly- or multi-vocal past, independent from the Western music historical development during the last 1.200 years.

This Thesis does not discuss the evolution of Western music from Hucbaldo onwards, but merely some claims related to the music of glorious peoples many centuries ago. On the one hand, we find a historical vacuum regarding non-church music sources (of any kind), and, on the other, a few Christian works of the Vth and VIth centuries and a few late works near the millennium. Those, however, do not provide any practical nor technical related information to daily musical activities in profane domains.

The Classical World was a very musical one that lasted 1,000 years and handed down to us both arts and sciences that were not surpassed until 1,000 years after its fall. Still today they provide the fundament of our own academic disciplines, both artistic and scientific. However, mainly on the basis of the views which will be discussed in Part One, we have relegated our ancestors to a primitive musical art, devoid of any complexity due to an alleged monophony based on unclarified reasons and which has absolutely no relation to the rest of their artistic productions.

We are, in fact, also sons of Greece, for the same reasons they exposed: not due to where we are born, but due to the way we look at the world and search for the causes behind natural phenomena. Inquiry about our Greek and Roman musical past must be based on objective data and not on Renaissance, medieval or contemporary beliefs, apart from the alleged powers of some music lost a long time ago, which we will probably never be able to recover.

The Thesis does not consider modes, scales, systems, intervals, and other theoretical and technical concepts because those are likely irrelevant to the simple question of whether several humans can sing at once, and especially since when they do. This seems an obvious fact for any of us in every time and place, beyond cultural or religious constraints, and we will attempt to argue for it in following pages.

PREFACIO: LOS HUMANOS NUNCA HABLAN A LA VEZ

Sostener que los humanos no cantamos nunca a varias voces hasta algún momento incierto del siglo IX d.C. es una afirmación carente de base y de sentido. Sin embargo, aún hoy, sigue siendo aceptada implícita o explícitamente en el *commonsense* de la práctica musical en sus vertientes histórica y musicológica, y continúa siendo una especie de *dogma* o de *tabú* — según se contemple la necesidad de asumir que la música anterior a los monjes medievales fuera incluso más simple, incluso basada exclusivamente en preceptos teóricos, o bien la inconveniencia de referirse a estos problemas.

Establecer la inconsistencia de tales afirmaciones será uno de los principales objetivos de este trabajo: argumentaremos que existen bases históricas suficientes a día de hoy para considerar este problema en los términos que proponemos aquí, y que la afirmación de que los antiguos — por las culturas anteriores al Occidente cristiano — perseveraran durante milenios en la monofonía¹ es probablemente errónea y debe ser revisada². Y para ello intentaremos proceder a su refutación en las páginas que siguen.

La Tesis también tiene por objeto, a la par, recopilar un vasto cuerpo documental — un total de casi 500 fuentes vocales e instrumentales (literarias e iconográficas), la mitad de las cuales (instrumentales) ha sido recientemente publicada por la Universidad de Alcalá de Henares en diferentes artículos incluidos aquí — a fin de que pueda servir de base para futuros estudios y trabajos sobre las prácticas multifónicas o polifónicas de cualquier tipo en el Mundo Clásico.

La posibilidad de la concurrencia de sonidos y/o voces estructurados en las prácticas musicales de las grandes culturas antiguas, ha sido objeto de atención y reconocimiento por parte de eminentes musicólogos durante las últimas décadas³, y en especial en el caso de Grecia fue admitida ya por algunos románticos:

“El hecho de que el acompañamiento no estuviera obligado a seguir la melodía en tonos de la misma duración, puede considerarse como una aseveración directa de la existencia de polifonía. La polifonía debe haberse utilizado también cuando dos o más instrumentos interpretaban juntos; y dado que Tolomeo rechazaba el monocordio como un instrumento práctico debido a que únicamente podía tocarse con una sola mano, estamos autorizados a pensar que en las arpas, liras, e instrumentos de cuerda similares, se generaban acordes. Pero la polifonía de las voces de los cantantes nunca es mencionada”⁴.

La solución a este dilema — decidir si es o no probable la concurrencia de varios sonidos en dispositivos que permiten esta posibilidad — resulta de todo punto obvia a cualquier músico práctico, sea vocal o instrumental (pero quizá más en el caso de coros y cantantes) diríamos que casi de cualquier época, quien, enfrentado a la pregunta de qué cosas puede hacer con un instrumento con mástil y cuatro cuerdas, *o con un grupo de voces entrenado*, se sorprendería perplejo de no poder practicar otra cosa que un arte monofónico.

La ausencia de vestigios de estas épocas, fuere por las contingencias que fueren, no puede ser un obstáculo a la especulación científica razonada sobre evidencias y posibilidades, ni convertirse en un muro de silencio infranqueable que impida la observación y la reflexión cuidadosa sobre un mundo genuinamente musical — en especial en el caso de Grecia — no solo en un sentido teórico y científico, sino sobre todo en un sentido *actual*, es decir, *vivo*.

¹ P.e. GROUT (1988, pp. 18-19). Véase la Justificación y el Anexo 6.4. *Algunas citas pertinentes de la Historiografía Musical*, en donde se detalla un número suficiente de citas en obras especializadas de la historiografía musical contemporánea que afirman sin base, como intentamos mostrar aquí, la presunta monofonía de los paganos.

² Véanse, p.e., las citas de TARUSKIN (2011) en las páginas 68 y 108, la página 224, y las Notas 3 y 925. Y especialmente el subapartado 4.3.1. *Algunas fuentes intrigantes añadidas sobre voces e intervalos* — Tabla en el Anexo 6.5.

³ P.e. SACHS (1944); KILMER, CROCKER & BROWN (1976); KILMER & CIVIL (1986); PÉREZ ARROYO (2001a); GARCÍA PÉREZ (2006); CROCKER (2011); TARUSKIN (2011); o JORDANIA (2006; 2011; 2015), entre otros.

⁴ SEIDENABEL (1898, p. 545). Esta última afirmación, formulada en primer lugar por Girolamo Mei, experto en Grecia e ideólogo de la Camerata Bardi, será expuesta en primer lugar, y será revisada y cuestionada más adelante.

Las contadas fuentes literarias musicales supervivientes hablan acerca de la música desde un punto de vista teórico, filosófico, e incluso místico, pero no lo hacen en absoluto acerca de la práctica cotidiana en una cultura floreciente y poderosa que duró más de 1.000 años y que ocupó todo el Mediterráneo y más allá.

Estos escasos libros y fragmentos, casi siempre escritos varios siglos después de los hechos que narran, no dicen apenas nada al respecto de, ni agotan en ninguna medida, toda la música que sin duda existió.

A fin de hacernos entender desde un principio, hemos considerado conveniente elaborar un *dodecálogo* sobre el cual se han de considerar nuestras propuestas y nuestras afirmaciones:

1. El uso del término “polifonía” en esta Tesis en ningún caso remite a la polifonía tonal occidental — en ningún sentido, ni rítmico (mensurado) ni tonal (armonía occidental) — sino tan solo a la concurrencia de sonidos diferentes en los cantos y prácticas de las poblaciones humanas. Tampoco se discute nada de cuanto sabemos acerca de la música occidental desde Hucbaldo en adelante: *no hay nada que objetar a todo cuanto es obvio*⁵.

2. La Tesis no entra en polémicas acerca de la conveniencia de los términos — polifonía, polifonía tradicional, multifonía, etc. — sino que asume que se habla para músicos, y que este es un problema secundario que ningún de ellos confundirá, como se ha precisado en el punto 1⁶.

3. La ausencia de mención específica en las fuentes clásicas a registros vocales diferentes cantando a la vez *es cierta en ambos sentidos*: tampoco existe mención específica al hecho contrario, la presunta monofonía pagana que se pretende cuestionar.

4. Ningún argumento de los expuestos entra en consideración alguna relativa a modos, escalas, sistemas, intervalos, y otros conceptos teóricos y técnicos, por cuanto que son probablemente irrelevantes frente a la sencilla cuestión de si los humanos pueden cantar varios a la vez, y *sobre todo desde cuándo* — [Resumen].

5. Por este motivo se ilustran al comienzo ejemplos no occidentales de polifonía tradicional (no culta) disonante, e incluso ajena al contacto con Occidente y no obstante diatónica, buena parte de ella protegida oficialmente por la UNESCO — [Apartados 1.5 y 1.6, respectivamente].

6. El problema central queda expuesto en las primeras 5 páginas [Apartados 1.1 a 1.4], mientras que las páginas siguientes hasta la Tercera Parte (en donde se observa la condena de la música pagana por parte de las nuevas autoridades cristianas) consisten básicamente en una exposición de fuentes relacionadas: corales [Apartados 1.5, 1.6 y 2.1] e instrumentales [Apartado 2.2].

7. La existencia de miles de coros de forma continuada en miles de ciudades con miles de concursos durante casi un milenio, nos autoriza a considerar legítimamente la posibilidad de que estas gentes también se distanciasen del unísono y la heterofonía sin excluirlos (y sin necesidad, por nuestra parte, de aducir restricciones cognitivas o culturales), y por tanto las consideramos, aún con mucho esfuerzo, *fuentes indirectas* de la polifonía vocal aunque suficientes — [Apartado 2.1] —, a la vez que consideramos *fuentes directas* las de los instrumentos considerados — [Apartado 2.2].

8. La Tercera Parte expone las opiniones contrarias a la música de los antiguos durante los siglos en los que esta desapareció, y a la vez por ser las únicas conservadas de estos tiempos. En cualquier caso, en ellas no hay indicación técnica alguna (como tampoco en las escasas paganas conservadas) que sea relevante para el problema que nos ocupa, y por ello se han recopilado e incluido previamente los Apartados 2.1 y 2.2.

⁵ § 3.3.1.

⁶ Tampoco se alude directamente a la tradición del canto gregoriano en ninguna de sus variantes — o precedentes, según las hipótesis que se quieran considerar al respecto: greco-bizantino (ortodoxo), romano antiguo o paleorromano, ambrosiano o milanés, aquileyense y beneventano, hispano (mozárabe), celta y galicano — por tratarse en todos los casos de estilos monódicos eclesiásticos cuyo origen no es la música de los paganos, no siendo relevantes a la argumentación sostenida aquí: véase, p.e., CATTIN (1987). Tampoco se consideran polifonías tradicionales europeas actuales — subapartados 1.5 y 1.6 — que no incluyan rasgos arcaicos (no-tonales y/o disonantes) y que no puedan por tanto remontarse a los siglos que intentamos observar. Existe un vasto cuerpo de literatura en griego y en cirílico acerca de la polifonía balcánica actual, y también en ruso y georgiano acerca de la polifonía tradicional en Georgia y en los países del este europeo.

9. La Tesis presenta además una fuente crítica para nuestra argumentación — ignorada hasta ahora y que se propone *de novo* [Subapartados 2.2.3.4 y 2.2.3.5] además de abrir puertas a futuras investigaciones — por cuanto que su descubrimiento y las circunstancias que la han ocultado a nuestra mirada desde hace más de dos siglos pueden tener relación con las tesis sostenidas aquí, y han sido ya documentados y recientemente publicados ⁷, y expuestos en ámbitos académicos por los autores durante el curso de esta investigación ⁸, posponiéndose su comprobación para los trabajos aludidos ⁹.

10. El canto monódico de los primeros cristianos y de los Padres de la Iglesia en ningún caso puede ser tomado como modelo — mucho menos como imitación o derivación, como ellos mismos insistieron en aclarar — de la música de los paganos, sin dejar de conceder a estos también el gusto por la monodia, exactamente tal y como sigue ocurriendo hoy día.

11. La Cuarta Parte, recopila y sintetiza lo expuesto en el cuerpo central, y completa finalmente las primeras 5 páginas en donde se expuso nuestro problema, un tema que no se ha tratado ni en profundidad ni en detalle tampoco en la literatura inglesa, por lo que consideramos que este es un trabajo original y novedoso. Esto mismo reza en sentido estricto para todo el Apartado 2.2: las últimas revisiones exhaustivas de dos de estos instrumentos multifónicos datan de hace 50 años, y de los otros dos eran inexistentes, incluso en inglés. Nuestras fuentes se detallan de forma ordenada en los Anexos correspondientes.

12. Los argumentos que utilizaron los renacentistas para instaurar sus nuevos estilos compositivos (defender la presunta monofonía de los antiguos), tan solo están basados en un presunto “poder expresivo” cuyo origen permanece envuelto en el misterio — [Apartado 4.2] —, no existiendo ninguna fuente real que afirme este tipo de canto en los coros clásicos.

Dejamos estas premisas escritas aquí, al comienzo, para que el lector pueda volver a recordarlas con facilidad cuantas veces sea necesario, y para quede constancia en cuanto sigue.

Somos la única especie que sincroniza sus voces y movimientos colectivamente, y es todavía una cuestión abierta decidir cuál de las especies humanas (*Homo*) conocidas comenzó a practicar estas actividades — *H. heidelbergensis* cazaba en grupo las mayores presas (mamuts) hace 500.000 años: si coordinaba sus gestos y movimientos en grupo, es obvio que podía coordinar sus “gestos vocales” ¹⁰. El segundo instrumento musical más antiguo es una flauta neandertal datada en 40-65.000 años ¹¹.

Una de las mayores dificultades al intentar abordar los orígenes de la actividad musical, estriba en su definición. Cada una de las teorías formuladas enfrenta el mismo problema: todas las definiciones excluyen siempre algún tipo de producción, y de hecho muchas culturas no poseen un vocablo que la defina del modo en que lo hacemos los occidentales, sino que se refieren a las diferentes formas que adopta, como cantar, bailar, o tocar. Por otro lado, el hecho de referirnos a una conducta global como “música” implica que tal actividad, presente en todos los pueblos conocidos, ha de tener hitos o componentes comunes a todos ellos, o, en otras palabras, que existan cosas tales como lo que se ha llamado *universales musicales* ¹².

El canto (con palabras o sin ellas) y la danza son sin duda los universales más acusados después del hecho musical en sí. Pero entre músicos, afirmar la monofonía de los clásicos, incluso *sin fuentes* (el mismo argumento aducido por quienes sostienen tesis contrarias a las nuestras), equivale a sostener que los humanos nunca hablamos varios a la vez.

Por cuanto atañe al habla (mediada como el canto, por la voz), los humanos hablamos sin cesar, no dejamos de hablar a cualquier hora del día o de la noche, y pasamos buena parte de nuestra vida hablando. Cansamos y aburrimos a propios y extraños con mil y un detalles de todo cuanto nos ocurre o creemos que nos ocurre (y sobre todo de lo que creemos que les ocurre a otros): las cuerdas vocales son el músculo más rápido de todo el organismo, y el que más trabaja, con mucha diferencia, a lo largo de la vida.

⁷ LAFARGA, LLIMERA & SANZ (2016b), *Quodlibet*, n° 62, 8-38.

⁸ CSM Joaquín Rodrigo, ISEACV (2016).

⁹ CHÁFER, LLIMERA, SANZ & LAFARGA (2017), en preparación.

¹⁰ LAFARGA (2016). *Music and Language in Homo Lineage*.

¹¹ Yacimiento de Divje Babe (Eslovenia). Véase KUNEJ & TURK (2000) y TURK & DIMKAROSKI (2011). También: LAFARGA & SANZ (2014).

¹² BROWN & JORDANIA (2011).

Podemos hablar a un ritmo máximo de 500 sílabas por minuto, aunque lo hacemos a una tasa media de 250, y enviamos 14 órdenes cada segundo a diferentes músculos de entre más de un centenar ¹³, no solo para que se activen, sino para que se recolocuen e integren en cadenas de gestos musculares complejos y nos permitan seguir hablando. De hecho, la estimulación del tálamo acelera el ritmo y la producción de la tasa articularia ¹⁴.

Hablamos tanto, que una de las teorías que intentan explicar el surgimiento y la potencia del lenguaje en nuestra historia evolutiva reciente, postula que el cotilleo cumple una función social comparable al espulgamiento que se da entre primates — ahora en un sentido *cognitivo* — y que la rumorología y el chisme cumplen funciones sociales similares, sin ninguna utilidad inmediata ¹⁵.

Las ventajas evolutivas y la potencia del lenguaje para comunicar de modo preciso todo tipo de eventos (incluyendo los mentales), son más que evidentes: pasamos buena parte de nuestro tiempo atendiendo a un montón de informaciones que nos llegan en formato hablado, y que remiten a todo tipo de cosas, en un chorro casi continuo. La mayor parte de ellas no se refieren a objetos o hechos presentes, ni siquiera concretos, pero los procesamos invariablemente a una velocidad sorprendente.

Y así, un día tras otro, ... durante toda una vida ...

Con todo, análisis estadísticos de las producciones vocales humanas indican que alrededor del 80 por ciento de cuanto decimos no tiene en absoluto trascendencia alguna, haciendo honor a la lucidez de Mark Twain en el prólogo de *El Mago de Oz* ... el hombre es el único animal que come sin tener hambre, bebe sin tener sed, y habla ... sin tener nada que decir.

Acaso nos estemos olvidando de que los músicos (los humanos) no necesitan teorías musicales, ni psicológicas, ni razones históricas para cantar ... simplemente *cantan*.

¹³ LENNEBERG (1981, p. 117) .

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ DUNBAR (2001).

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

1. Mostrar que la polifonía es un fenómeno natural y un hecho cultural *de facto* en las poblaciones humanas [Segundo Apartado de la Primera Parte].
2. Sugerir que, por tanto, griegos y romanos pudieron hacer uso de procedimientos polifónicos.
3. Aportar evidencia y elementos de juicio suficientes a la polémica para mostrar que existen muchos “ecos de Grecia” a los que se ha de prestar *renovada* atención.
4. Enfocar en sus correctos términos “la cuestión pendiente”.
5. Evidenciar que existen suficientes “bases históricas” para afirmar nuestra tesis [Segunda Parte], tanto en lo vocal [Apartado 2.1] como en lo instrumental [Apartado 2.2].
6. Mostrar que la pretendida “investigación” de Girolamo Mei fue a todas luces insuficiente.
7. Sugerir que Giovanni B. Doni estaba en lo cierto, pese a ser la única voz discordante en su momento.
8. Proponer que los tubos triples existieron en la Roma pagana, y que la fuente *nueva* que aportamos aquí puede ser la única evidencia de su presencia en un intervalo de 1.500 años entre el siglo VII a.C. y el VIII d.C.
9. Mostrar la amplia difusión de que gozaron los coros e instrumentos consignados.
10. Reunir nuevas fuentes durante el proceso, no incluidas aquí, que puedan servir de base para reforzar nuestros planteamientos en futuros trabajos.
11. Mostrar la incoherente disparidad entre las demás producciones científicas y artísticas del Mundo Clásico (ciencia, astronomía, tecnología, pintura, escultura, arquitectura, etc.) y la escasa competencia musical que aún hoy les atribuimos en medios académicos de forma persistente.

Respecto a nuestro primer Objetivo, se cumple atendiendo a las tradiciones actuales que no tienen relación con la historia de la música culta occidental desde el siglo IX en adelante, y que por tanto no se pueden postular “saltos” cognitivos o culturales para negar esta práctica a los antiguos — Primera Parte. El Objetivo 2 es la Hipótesis principal de nuestro trabajo. Y los Objetivos 3, 4 y 5 se cumplen con los datos expuestos (fuentes) en la Segunda Parte.

En cuanto a los Objetivos 6 y 7, intentaremos mostrar que la creencia en los “poderes” de la música antigua *es una ficción* (como ya lo era en tiempos de Platón y Aristóteles para muchos de sus contemporáneos), y que las mismas conjeturas de Girolamo, basadas en la *ausencia de fuentes*, siguen siendo el mismo argumento aducido para relegar nuestro problema en medios académicos. De aquí se derivará la apología de G. Battista Doni. En cuanto al Objetivo 8 y a Francesco de Ficoroni, intentaremos mostrar que probablemente estaba en lo cierto, y que la persecución de que fue objeto tras la muerte de su protector, corrió a cargo de *dottos* también eclesiásticos poco después de las afirmaciones de Doni en contra de otros teóricos de su tiempo.

Respecto de la difusión y posterior desaparición de coros e instrumentos *policordes*, el Objetivo 9, se ilustrará su presencia en puntos distantes en el tiempo y en el espacio: durante más de mil años y por todo el Mediterráneo y el continente europeo y más allá — Segunda Parte. Consideramos que su desaparición de los registros históricos no prueba nada respecto al problema al que nos hemos dirigido, sino que más bien refuerza los argumentos expuestos aquí — Tercera Parte.

El Objetivo 10 se ha cumplido por el camino, pues contamos con varias decenas de nuevas fuentes en el caso de laúdes y aulós dobles, y entre ellas más de 100 referidas a órganos grecorromanos que serán objeto de un trabajo inmediato¹⁶.

Mientras que el Objetivo 11 no requiere de ningún comentario adicional, y se deriva necesariamente de la argumentación previa.

¹⁶ Para las literarias: LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017a), *Quodlibet*, nº 62, 8-38; para las iconográficas: LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017b), *Quodlibet*, en preparación. Véase la Bibliografía.

METODOLOGÍA

En las páginas que siguen se intentará ilustrar cómo la asunción de una humanidad monofónica anterior al siglo IX d.C. no se sostiene. Mil años de coros por doquier en el Mundo Clásico hablan en contra de esta proposición *apriorística*, por cuanto que no existe mención explícita afirmativa o negativa al respecto. Por lo que se refiere a los diseños instrumentales examinados aquí, hemos de decir que el campo está sin labrar, que las estancias están vacías, y que, lamentablemente, casi nadie se ocupa de nuestro problema y de los instrumentos multifónicos paganos.

Las especulaciones teóricas, tonales, o técnicas, referidas a sistemas, modos, escalas, intervalos, y similares, no afectan en absoluto a cuanto expondremos a continuación, pues el hecho simple que se está discutiendo de fondo es si los humanos pueden cantar a la vez, y sobre todo *desde cuándo*. Todo lo demás es sin duda relevante a otros campos de investigación, pero es irrelevante frente a esta cuestión sencilla.

En cuanto a la existencia de dispositivos capaces de producir más de un sonido a la vez, y pese a ser conocida su presencia en los tiempos que estamos observando, la musicología ha ignorado o relegado al olvido el estudio sistemático de su naturaleza, su sociología, y en general cualquier otro aspecto relacionado con ellos, más allá de ser considerados como objetos similares a otros que invariablemente producen un solo sonido cada vez (uno tras otro).

El argumento principal que sostiene esta actitud no es sino una variante de la falacia conocida como *argumentum ex silentio*. Consiste en suponer que la ausencia de fuentes históricas no permite resolver la cuestión, una creencia que ha perdurado durante casi cinco siglos basada en las opiniones de un círculo de intelectuales italianos del siglo XVI, y repetida o propagada después como un *dogma*, y también con una cierta inercia, de tratado en tratado.

Hace pocos años nos interesamos por este problema, y comprobamos con sorpresa que no existían revisiones detalladas y exhaustivas de los aulós dobles, las gaitas, los laúdes, ni los órganos grecorromanos. A excepción de los dos últimos instrumentos, cuyas excelentes revisiones datan ambas de 1965¹⁷, no existe tampoco en la literatura inglesa un trabajo que reúna las características de los artículos — algunos previamente publicados y otros en curso — dedicados a ellos en esta tesis.

No estando disponibles las fuentes, los libros de historia hasta ahora dedican unos párrafos (o ninguno) a la cuestión, y prosiguen con la especulación que da soporte a la historia de la música occidental a partir de las prácticas monódicas de los monjes cristianos desde el siglo V. Con todo, la ausencia de registros a partir de este momento y hasta casi 7 siglos después *es aún más acusada*, circunstancia que no parece tampoco preocupar a quienes no hablan de estos temas, pero que les permite en cambio afirmar y negar cuanto exponen.

Visto el estado de la cuestión, nos decidimos a recopilar todas estas citas y objetos, y durante los últimos años hemos conseguido completarlas hasta un total aproximado de 240 instrumentales (literarias e iconográficas, además de unas 120 relativas a órganos y unas 50 a representaciones de aulós dobles con tubos y manos dispares) y varios cientos de referencias (directas o indirectas) a coros, conciertos, festivales, celebraciones, y todo tipo de eventos musicales, además de medio centenar de referencias a decretos y persecuciones contra paganos y herejes entre los siglos IV y VI d.C. — Anexo 6.2.

La única voz autorizada que en tiempos del glorioso “renacer de Grecia” intentó preservar la polifonía para griegos y romanos fue Giovanni Battista Doni (1593-1647)¹⁸, y en el capítulo final intentaremos rendir homenaje a su memoria, del mismo modo que lo hemos hecho a mitad del trabajo con Francesco de Ficoroni (1664-1747), quien representó uno de estos instrumentos multifónicos (*launeddas*) anterior a los tiempos de Constantino¹⁹ y fue atacado y difamado por contradecir públicamente a una fuente dudosa y poco experta aunque eclesiástica.

¹⁷ HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965) y PERROT (1971), respectivamente.

¹⁸ BIANCONI (1986, p. 54).

¹⁹ Flavio Valerio Aurelio Constantino (272-337). § Nota 91.

Como resultado del trabajo realizado, podemos ofrecer 6 vías de exploración que acrediten en adelante nuestros postulados. La revisión detallada de las fuentes consignadas aquí puede dar razón y justificación de otros estudios posteriores en la misma línea, que completen las tesis aquí expuestas.

1. La relación de pueblos y tradiciones polifónicas que usan intervalos disonantes y ciertos principios básicos como la drona (el equivalente al *bajo* occidental), más allá del rango de influencia de Occidente, no se agota con los pueblos balcánicos y georgianos consignados en la Primera Parte, sino que está presente a lo largo y ancho del mundo. Esta fuente de evidencia es pertinente para resaltar cómo la concomitancia de las voces es un fenómeno consustancial a las culturas humanas, y puede dejar abiertas nuevas líneas de investigación que apoyen sobre bases antropológicas y evolutivas algunas de las tesis sostenidas aquí.

2. El problema con los coros no es el menor al que nos enfrentamos, ni aún por el hecho de que la voz no deja registros. Antes bien, constituye el cuerpo principal que debe ser reajustado para corregir nuestra percepción profundamente sesgada de la música perdida — la polifonía vocal mucho antes de que estén disponibles instrumentos elaborados —, por cuanto que los humanos cantan, y con mucha frecuencia lo hacen a la vez, y esto ha debido estar ocurriendo desde hace mucho, muchísimo tiempo. Esta nueva información, cruzada con la relativa a festivales, competiciones, y otros eventos de la antigüedad (véase el Anexo 1.1 y el Apartado 2.1), puede resultar igualmente en nuevas vías fructíferas de investigación.

3. La fuente crítica de Ficoroni — subapartados 2.2.3.4 y 2.2.3.5 y Anexo 7.1 — es uno de los argumentos más poderosos de cuantos se han expuesto aquí, dado que, en el caso de demostrarse su veracidad, enlazaría la figurilla sarda del VIII a.C. con las eventuales prácticas de legionarios romanos sardos y las primeras representaciones después de Cristo, las de los monjes pictos. Hemos expuesto las fuentes y las hipótesis sobre sus orígenes, y dejamos la cuestión abierta en espera de poder comprobar, *in situ* en la Biblioteca Vaticana, la pieza original hallada en la Vía Prenestina en 1702. Futuros trabajos en curso explorarán esta línea, a fin de comprobar que el sarcófago existe, que esté en buen estado, y que en efecto represente un “*istromento à guisa di tibia a tre ordini*” (*sic.*)²⁰.

4. La cuestión de si los órganos emitían sonidos simultáneos o no permanece abierta, pues las representaciones conservadas y los dos ejemplares recuperados hasta hoy, uno dañado y uno bastante completo (pero neumático), no permiten decidir la cuestión. Con todo, la mayor autoridad en el tema, expresa su convicción de que los más grandes (*hydraulis*) y estáticos probablemente lo hacían, mientras que otros diseños menores y acaso los neumáticos, no²¹. Por estas mismas razones, y dado que los instrumentos presentados acreditan de forma suficiente las prácticas multifónicas antiguas, hemos derivado también estas fuentes (120) a futuras líneas de investigación²².

5. En cuanto a las representaciones de aulós dobles con tubos disímiles y/o manos dispares, hemos emprendido una serie de trabajos, basados en investigaciones previas, destinados a recopilar los ejemplos existentes en mosaicos, pinturas, cerámicas, *graffitis*, o cualquier formato que acredite que tubos y/o manos no son coincidentes, independientemente de que estos ejemplares no muestren detalle de los instrumentos. Su cualidad bifónica es uno de los pilares básicos de esta exposición, dado que 3 de los 4 dispositivos considerados se basan en un diseño idéntico por lo que hace a la naturaleza de los tubos. El número de estas representaciones y citas pertinentes puede igualar o sobrepasar con facilidad el de las de los órganos, y supone un trabajo de localización y comprobación de las mismas que excede el marco de esta Tesis, y que hemos pospuesto del mismo modo para otros trabajos²³.

6. Las opiniones contrarias a la música perdida expresadas por autoridades cristianas desde los siglos III-IV en adelante, y que han sido consignadas aquí, podrían servir de base para futuros trabajos que relacionasen cualquier evidencia circunstancial vinculada a estos autores o a fenómenos similares del mundo grecorromano, como pueden ser otro tipo de espectáculos de masas o la propia literatura política y filosófica de los paganos, que también sufrieron persecución, o cualquier entorno propio de la arqueología o de la historia del arte en la antigüedad que tenga relación con los temas abordados.

²⁰ FICORONI (1709, p. 58).

²¹ PERROT (1971, pp. 293-294).

²² LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a), en prensa; LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017b), en preparación. Véase la página 33.

²³ LAFARGA, LLIMERA & SANZ (2017c), en preparación.

FUENTES: UNA RELACIÓN EXHAUSTIVA DE 500 FUENTES DOCUMENTALES MUSICALES

Además de cuanto se expone en el texto, las fuentes aportadas deben considerarse en conjunto, articuladas con los datos, tablas, y objetos que aparecen en los Anexos: en realidad, todas ellas suman más de las reseñadas en el título del apartado, con las salvedades ya apuntadas.

El Anexo **1.1** incluye una tabla con datos acerca de casi 200 festivales en diferentes ciudades griegas y romanas, ordenados por ciudades: aquí se encuentran alusiones a conciertos, intérpretes, competiciones, y otros eventos²⁴. El Anexo **1.2** incluye 3 mapas con la distribución mundial actual de tradiciones folklóricas polifónicas ajenas a la historia de la música occidental, y 20 ejemplos transcritos procedentes de los territorios que intentamos observar en el pasado: norte de Italia (Istria más Córcega y Cerdeña), Balcanes y Georgia.

El Anexo **2.1** incluye un listado con más de 800 ciudades en las que se han hallado teatros, odeones, o ambos. En relación con los temas tratados en la Tesis, el Anexo **2.2** incluye listados de las Conferencias (**2.2.1**) y las 8 Publicaciones (**2.2.2**), generadas desde los comienzos de nuestra investigación (ISEA CV, 2012: hay otras 4 en curso). El Anexo **2.2.3** incluye un listado con 64 lecciones ilustradas, impartidas y grabadas, en Centros Superiores (CSM Oscar Esplà y CSM Joaquín Rodrigo, de Alicante y Valencia respectivamente), dedicadas a los instrumentos considerados (hay otras 3 ya elaboradas: véase el final del Anexo **2.2**) y a los teatros y odeones de todas las provincias romanas africanas y también de Hispania. Las sesiones revisadas y anotadas con referencias están disponibles en el Canal de Youtube: Manuel Lafarga, y se incluyen en DVDs adjuntos.

El Anexo **3.1** incluye una tabla con los 11 ejemplares de aulós recuperados hasta la fecha²⁵. El Anexo **3.2** incluye, ordenadas en Tablas, todas las referencias literarias conocidas sobre gaitas del período grecorromano — 25 hasta el siglo VI d.C. y 32 probables (Tablas 4 y 5), 14 menciones de órganos de boca orientales de más de mil años antigüedad — así como todas las fuentes iconográficas conocidas (22). El Anexo **3.3** incluye las representaciones de los ejemplares de gaitas de los que disponemos. La revisión de gaitas ha sido *exhaustiva* en lo que se refiere al ámbito de la Tesis. No hemos localizado revisiones similares a la que aparece en este trabajo tampoco en lengua inglesa.

El Anexo **4.1** incluye, ordenadas en una Tabla, todas las referencias literarias conocidas sobre *launeddas* — una anterior al período grecorromano y 13 posteriores a la caída del Mundo Clásico, más la fuente crítica de Ficoroni que forma parte de la argumentación central de esta Tesis. Aquí se incluye la totalidad de las fuentes iconográficas conocidas (14), en tanto que referencias literarias al instrumento no constan. El Anexo **4.2** incluye todos los ejemplares existentes. La revisión de *launeddas* ha sido *exhaustiva* en lo que se refiere al ámbito de la Tesis. Hay unas pocas publicaciones (citadas aquí) que recuentan bastantes de estas 14 representaciones, pero ninguna las consigna todas.

El Anexo **5.1** incluye las referencias más antiguas a la familia de los laúdes (que datan de los Milenios II y I a.C.) y algunos ejemplares mesopotámicos y egipcios relevantes a nuestra argumentación (29), p.e., la presencia de trastes — estos ejemplares anteriores a Grecia no han sido revisados de forma exhaustiva — dado que su existencia acreditaba la antigüedad del dispositivo instrumental, independientemente de las fuentes propias del Mundo Clásico. Nuestro estudio ha reunido unas 30 representaciones además de las consignadas aquí, que serán objeto de investigaciones futuras.

En el caso de Grecia y Roma, la revisión de laúdes también ha sido *exhaustiva*, y se incluyen todas las referencias literarias conocidas — 15 griegas y 4 romanas hasta el siglo III d.C., más 8 posteriores al siglo V y anteriores al Fin del Milenio — y todos los ejemplares existentes, ambos (tablas y ejemplares) ordenados en Tablas — 17 griegas (y dos que añadimos aquí) y 25 romanas (comprendidas entre el siglo I y finales del IV d.C.)²⁶.

²⁴ Esta revisión no ha sido exhaustiva como en el caso de gaitas, *launeddas*, y laúdes, sino que se ha intentado aportar una cantidad suficiente de referencias, constanding muchas más en las fuentes consultadas. Véanse los Anexos **1.1** y **2.1** y la Bibliografía sugerida.

²⁵ Las fuentes sobre tubos disimiles y manos dispares serán objeto de revisiones posteriores en curso.

²⁶ HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965).

La última revisión de este tipo en lengua inglesa data de 1965. El Anexo 5.2 incluye las representaciones que obran en nuestro poder. La revisión de laúdes grecorromanos ha sido *exhaustiva* en lo que se refiere al ámbito de la Tesis. No obstante, desde la publicación del capítulo que aquí incluimos hasta el momento presente, hemos localizado algunas más que serán igualmente objeto de un trabajo posterior.

El Anexo 6.1 incluye un cuadro diacrónico de los Padres de la Iglesia que manifestaron opiniones contrarias a la música perdida. El Anexo 6.2. incluye datos cronológicos sobre las persecuciones y decretos continuados contra el paganismo y otras corrientes desde comienzos del siglo IV hasta finales del siglo V. Este cuerpo legislativo queda consignado en las tablas originales que utilizamos en la grabación de algunas sesiones (Anexo 2), y será retomado como base en futuros trabajos sobre este mismo tema.

El Anexo 6.3 incluye 3 textos críticos para nuestra argumentación: dos clásicos, uno de ellos anónimo pero del siglo IV a.C., y la bula contra la polifonía de Juan XXII a las puertas del *Ars Nova* y la nueva revolución que supuso para la música occidental. Estos han de sumarse a las opiniones de Platón y a las de los primeros Padres de la Iglesia, además de a las circunstancias que rodearon al músico *perdido* del sarcófago de la vía Prenestina.

El Anexo 6.4 contiene algunas citas pertinentes de la historiografía musical del último siglo, en donde se sigue afirmando la monofonía de los clásicos, mientras que el Anexo 6.5 contiene algunas citas antiguas intrigantes en relación con el uso de las voces y los intervalos.

Las **Fuentes Primarias y Secundarias**, hasta un total de 135, aparecen listadas con su cita original en el Anexo 6.6, y en el texto aparecen aludidas con ordinales entre corchetes en azul [0] en las Notas correspondientes. En unos pocos casos (ciertos papiros y algunos escritos cristianos) se ha incluido solo la versión en griego o latín, o bien la inglesa, en función de la disponibilidad de la fuente. En muchas ocasiones se han incluido párrafos precedentes y subsiguientes a fin de aportar un contexto adecuado a la cita. Un cierto número de fuentes primarias para datos puntuales se han incluido directamente en las Notas al Pie.

Las referencias clásicas y cristianas incluídas en las Notas no contienen cifras romanas ni corchetes para no causar confusión con los corchetes que indican las fuentes primarias, mientras que en su propio Anexo sí que incluyen ambos.

Siempre que ha sido posible se indica en la Bibliografía la versión castellana más actualizada (o en su defecto la inglesa). Se han mantenido aquellas fuentes secundarias que, por ser publicaciones científicas ya establecidas, y sometidas a revisión y crítica por parte del mundo académico, constituyen en ocasiones datos más fiables respecto de algunos temas que las propias primarias, en muchos casos fragmentarias o imprecisas, e incluso hostiles, como ocurre con la literatura cristiana.

El Anexo 7.1 incluye las dos imágenes de este músico en conflicto (el dibujo del obispo della Torre y el del anticuario romano, junto con las portadas de ambos libros en los que fueron publicados (el de Montfaucon y el de Ficoroni), además de una caricatura colectiva de la época que incluye, además de a Francesco de Ficoroni, a otros 15 personajes relevantes contemporáneos. Curiosamente, es esta la única imagen de Francesco que hemos conseguido localizar en el curso de nuestra investigación.

El Anexo 7.2 incluye un cuadro cronológico del descubrimiento del sarcófago y de la polémica posterior hasta la muerte de Francesco. La comprobación de nuestras conjeturas al respecto será objeto de futuros estudios. El Anexo 7.3, *Dramatis personae*, tan solo contiene una selección de algunos de los personajes más relevantes que aparecen en la Tesis.

Cuando están disponibles, los nombres griegos y datos de vida de personajes se indican en el texto en su primera aparición, mientras que los nombres romanos y datos de vida se consignan del mismo modo a pie de página. Los datos completos de las ilustraciones se ofrecen en los Anexos correspondientes, ordenados en Tablas y Listados, junta con las propias imágenes.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

El Preámbulo y la Primera Parte están dedicados a la exposición general de la tesis que sostendremos aquí, basada en la documentación ofrecida en los capítulos siguientes, y a la argumentación general que dará razón de nuestros objetivos, de los datos en los que nos basamos, y de los métodos que utilizaremos.

Del mismo modo como procede un arqueólogo cuando encuentra trozos de algo e intenta reconstruir las relaciones que ese algo *opera a su vez con su entorno*, nosotros indicaremos todos cuantos trozos o huellas de trozos podamos encontrar para demostrar que la afirmación de que el mundo antiguo perseveró durante milenios en la monodía *es probablemente errónea* y no puede basarse tan solo en el hecho de que no haya llegado mención explícita de tales prácticas, en especial del mundo grecorromano, sin contar con las contingencias históricas que sucedieron a su caída o con las que contribuyeron a su destrucción.

El Primer Apartado está destinado a exponer brevemente el problema, la tesis principal, y el fondo de la cuestión, a partir de las opiniones manifestadas por la Camerata Bardi para defender sus nuevos postulados compositivos.

En el Segundo Apartado se incluye la “polifonía balcánica” y el “canto georgiano” por su vinculación probable con las épocas que intentamos observar (Epiro y el entorno macedónico y el mundo romano, cuyo primer estado en ser converso fue Iberia, en la actual Georgia), y cuyas tradiciones se asientan en poblaciones presuntamente emparentadas con aquellos pueblos “no romanos” que habitaron estas tierras.

Siendo sin duda un tema importante para la historia en general — y para la de la música en particular en cualquiera de sus aspectos —, la cuestión del sistema(s) tonal(es) que usaron griegos y romanos junto con todas sus implicaciones y derivaciones teóricas, no serán abordados aquí, salvo alusiones vinculadas a algunas de las fuentes y argumentos aportados, por cuanto que entendemos son irrelevantes respecto de nuestra tesis, como prueban las tradiciones no occidentales documentadas. *Carmina Burana*, de Carl Orff (1895-1982), es un claro ejemplo de cómo puede elaborarse una polifonía excelente incluso con unísonos, octavas, quintas, y cuartas.

La Segunda Parte se divide en dos grandes secciones (vocal e instrumental). En la primera de ellas se tomará como paradigma la presunción de que una civilización como la grecorromana practicó la simultaneidad de voces e instrumentos en sus producciones musicales, y se documentará la existencia de coros en el entorno helénico al menos desde el siglo VIII a.C., y después por todo el Mediterráneo hasta el siglo IV d.C. — coros de eunucos en Constantinopla están acreditados sin interrupción desde este momento hasta la Segunda Cruzada en el siglo XIII.

Aparejada a esta actividad, se detallarán festivales religiosos, concursos y competiciones, espectáculos dramático-musicales, teatros y odeones, redes culturales en el Imperio hasta los tiempos de Juliano el Apóstata, y otros eventos, referencias y personajes que darán cuenta de la intensa actividad de las formaciones corales (también profesionales) durante casi un milenio a cargo de nuestros padres intelectuales griegos y romanos.

La segunda sección está dedicada, en el mismo sentido, a la existencia de formaciones artísticas y de dispositivos (4) capaces de producir multifonía al menos desde los tiempos de Alejandro. Se aportará evidencia literaria e iconográfica de más de 240 de aquellas fuentes directas o *quasi*-directas procedentes del Mundo Clásico, además de algunas otras posteriores a su caída.

Como aclaración inicial, indicar que hasta donde lo conocemos el desarrollo primero de la polifonía medieval occidental consistió en una serie de reglas para el oficio (sobre estructuras melódicas preexistentes) y para las escasas personas que las podían entender (monjes), y que del resto de música que se pudiese practicar en ese momento (desde Quintiliano y hasta después del milenio), no sabemos apenas nada. En cuanto sigue, se irá exponiendo evidencia fuerte procedente de objetos, referencias literarias, y ámbitos muy variados, en contra de la supuesta monofonía de los pueblos anteriores a Hucbaldo de Saint-Amand.

La Tercera Parte está dedicada a analizar algunas de las causas posibles para la desaparición de estos instrumentos al final del Imperio Romano y su reaparición más de 7 siglos después (no obstante se aportarán documentación que muestra su supervivencia durante la Edad Media). La actitud de los primeros Padres de la Iglesia, la persecución de la música y la literatura paganas, y en especial de todo cuanto se relacionaba con el teatro después de la Dinastía Constantina, junto con las posteriores olas de iconoclastia, biblioclastia, y con toda probabilidad musicoclastia, que asolaron también el Imperio Oriental, forman parte de este cuerpo argumental. La literatura política, p.e., está prácticamente desaparecida, y sabemos incluso menos de la música romana que de la griega.

La Cuarta Parte revisará toda la argumentación expuesta, e intentará establecer la lógica de nuestras conclusiones, en tanto nos parece una explicación más simple — más *elegante* — de la enorme disparidad que observamos entre las producciones científicas y artísticas (estéticas) de todo tipo, tecnológicas, filosóficas, y un largo etcétera, de nuestros parientes antiguos — no superadas hasta mil años después de su desaparición —, y la escasa capacidad estética y cognitiva que les atribuimos actualmente en un sentido musical. El subapartado **4.3.1.** presenta una relación crítica de 25 referencias intrigantes sobre el uso de intervalos y la simultaneidad de voces — véase la Tabla correspondiente en el Anexo **6.5.**

Los Anexos sintetizan las 240 fuentes literarias e iconográficas instrumentales de la Segunda Parte (sección segunda), mientras que el resto de citas, referencias, o alusiones, a las prácticas corales (sección primera) se considera como evidencia añadida — dada la ubicuidad de la voz y el hecho de que el mundo helénico enseñaba a cantar incluso en coros desde la tierna edad de 5 años, además de la enorme cantidad de eventos de este tipo que pudieron darse durante mil años en el entorno mediterráneo y continental — y por tanto forman parte del cuerpo del discurso (hasta un total de más de 500). Sí se han incluido otros datos para facilitar una visión global de fenómenos como la condenación de la música pagana o los espectáculos por parte de la jerarquía eclesiástica de la época.

La Segunda Sección de la Parte II, el cuerpo central de nuestra argumentación — la presencia de estos dispositivos multifónicos en el Mundo Clásico dada la naturaleza de su diseño, su posterior desaparición, y el papel que pudieron tener las nuevas autoridades cristianas romanas desde finales del siglo IV en adelante — consiste en 5 artículos ya publicados.

En los Anexos **1** y **2** se consignan multitud de datos alusivos a coros, festivales, competiciones, teatros, y otros, como aportación nueva de nuestra parte.

El Anexo **2.3** detalla los Materiales Multimedia — Conferencias y Clases (64) — y las Publicaciones (8), que ha generado nuestra investigación desde sus comienzos hace 4 años.

Los Anexos **3** a **5** incluyen, ilustradas, muchas de las fuentes instrumentales que hemos utilizado. En el caso de las *launeddas* de Córcega y Cerdeña, p.e., se incluyen todas las conocidas, y una nueva a propuesta nuestra, a partir de los dibujos del anticuario más famoso de Roma durante el siglo XVIII: Francesco di Ficoroni, que esperamos poder comprobar *in situ* más adelante.

En el caso de las gaitas y de los laúdes griegos y romanos se incluyen en el texto y en las Tablas igualmente todos los ejemplares y referencias conocidos.

Los Anexos **6.1** y **6.2** incluyen un cuadro diacrónico y un listado con los autores cristianos hostiles a la música pagana que hemos utilizado, y cuadros cronológicos de nuestra autoría que abarcan fenómenos relacionados (persecuciones, corrientes heréticas, concilios, acontecimientos históricos) del Primer Milenio, si bien nuestra búsqueda se ha focalizado en los siglos IV-V. El Anexo **6.3** contiene dos textos críticos distantes medio milenio que atacan a los defensores de las teorías del *ethos*.

El Anexo **6.4** contiene una relación suficiente de citas modernas y contemporáneas de la Historiografía Musical, en donde se afirma la monofonía de griegos y romanos. El Anexo **6.5** contiene 30 referencias asimismo críticas a los fines de nuestra argumentación, además de las previamente consignadas: aluden a coros, voces, intervalos, acordes, y similares. El Anexo **6.6** incluye todas las fuentes primarias que hemos podido reunir.

JUSTIFICACIÓN UN PARADIGMA ERRÓNEO EN LOS FUNDAMENTOS MUSICALES DE OCCIDENTE

Nuestra percepción actual de la música que habitó el Mundo Clásico sigue llena de lagunas y zonas oscuras, y también de errores, quimeras, y fantasmas, entidades todas ajenas al pensamiento y al discurso científico, p.e. sus poderes míticos, de los que se hablará en primer lugar en relación con la polémica de la Camerata y la jerarquía eclesiástica en 1500, la teoría del *ethos* en sus variantes psicologizantes, la presunta monofonía de griegos y romanos, y otros.

Algunas de ellas ya fueron probablemente quimeras en los tiempos de aquellos mismos que las nombran (Platón y Aristóteles) — a saber, la presunta influencia de modos y escalas perdidas, así como de melodías y otros constructos musicales, sobre la mente humana — como acredita el fragmento anónimo del siglo IV a.C. (los tiempos de Aristóteles), en el que el autor esgrime una crítica despiadada y llama “malos músicos” a quienes defienden estas ideas en su propia época. Otra fuente varios siglos posterior (Filodemo) repite las mismas críticas, lo que prueba la pervivencia, tanto de críticos como de defensores, de la presunta influencia de modos, escalas, y melodías — véase, en ambos casos, el Anexo 6.3.2.

Por mor de la claridad expositiva en el discurso, ambos textos se han remitido al Anexo 6.3, procurando no mezclar estas fuentes, que no son relevantes a la existencia o no de polifonía pero sí al contexto de errores argumentales que ha llevado a la situación actual, con las primeras en aparecer en la Tesis — tradiciones europeas arcaicas, coros y festivales clásicos, dispositivos multifónicos — y que constituyen el cuerpo principal de nuestra argumentación.

Para defender nuestras conjeturas, nosotros no nos adheriremos al “criterio de venerabilidad” que imperó hasta más allá del *Discurso del Método* (por ejemplo, en el Renacimiento), ni tampoco (como músicos que somos) a las teorías que combatieron Filodemo y nuestro amigo anónimo contemporáneo de Aristóteles, a diferencia de lo que hicieron aún Girolamo, Vincenzo, y muchos durante el Renacimiento al hablar del “poder expresivo” de la música perdida — aunque las verdaderas razones se cuestionarán después en el Apartado 4.2. de las Conclusiones, aportando a nuestro favor la opinión de la mayor autoridad en estudios sobre la Camerata Bardi.

En un punto no les faltaba razón: el grado de expresividad que se puede obtener es mucho mayor concediendo libertad melódica y armónica al compositor, en vez de imponerle estructuras predeterminadas y reglas basadas no en criterios estéticos, sino formales e incluso religiosos. En esto no cuestionamos para nada a Girolamo ni a ninguno de sus seguidores, y reconocemos y alabamos el enorme mérito que tuvieron para impulsar el desarrollo del arte que nos ocupa hasta nuestros días.

Pero afirmar, en base a 3 fragmentos y a unos pocos tratados conservados, que los antiguos eran más expresivos no por ser más melódicos sino por serlo *exclusivamente sin rastro de ningún tipo de armonía*, nos parece excesivo, improbable, y temerario. Y por esta razón emprendimos la búsqueda de estas fuentes y de cuantos restos o indicios pudieren quedar para mostrar lo impropio de sus afirmaciones y las de cuantos han asentido desde entonces sin indagar, ni dudar, ni cuestionar.

Estos no son los principios de nuestra ciencia, que constituyen la herencia clásica más preciada que nos haya podido llegar.

Quienes se oponen a nuestras tesis deben aclarar sus datos y sus fuentes, *como hemos hecho nosotros*. Y ello sin recurrir al criterio de venerabilidad, caído hace siglos. Intentaremos mostrar que estas *no pueden ser* las vagas alusiones de Platón y Aristóteles, ni las opiniones de los Padres de la Iglesia, mucho menos las de la jerarquía eclesiástica anterior al Fin del Milenio, ni tampoco las contemporáneas de la polémica entre el *Ars Antiqua* y el *Ars Nova* — véase, por ejemplo, la famosa bula de Juan XXII, que hemos incluido en el mismo Anexo 6.2 por las mismas razones expuestas —, ni siquiera las que esgrimen los renacentistas, Girolamo, y la Camerata²⁷.

²⁷ “... no hay pruebas de ninguna continuidad en la práctica musical desde los griegos a los primitivos cristianos”: GROUT & PALISCA (2001, p. 21).

En ausencia de datos sobre estas épocas, obras y monografías generales sin duda ejemplares, y que forman parte del corpus histórico de la música occidental, no dedican más de una docena de páginas al tema incluyendo algunas ilustraciones (no a nuestro problema concreto, sino a todo el milenio anterior a la implantación del cristianismo) ²⁸. Por esta razón, hemos buscado y reunido estos datos a fin de recomponer un cuadro a día de hoy a todas luces incompleto (muy incompleto) sobre las prácticas musicales de los paganos.

Se han escrito en las últimas décadas, por supuesto, otros muchos y prestigiosos tratados extensos que no es preciso enumerar aquí — y en los cuales hemos consultado y basado algunas de nuestras afirmaciones —, dedicados a teoría, a teatros y auditorios antiguos, a tragedias y comedias, y un largo etcétera de temas relacionados con diferentes aspectos de la música del Mundo Clásico, pero ninguno de ellos enfoca el problema que nos ocupa aquí, ni directa ni indirectamente.

Y por tanto, creemos que nuestra aportación es original, dada la ausencia de trabajos similares, también en lengua inglesa.



Figura 2.

Lámpara de aceite de terracota de Cartago, probablemente fabricada en serie, el ejemplar más completo conservado, con 3 registros de 18 tubos y 18 teclas, es decir, un total de unos 55-57 tubos, siglo II d.C. Londres, Museo Británico ²⁹.

²⁸ P.e., GROUT (1988), entre otros.

²⁹ Tomado de WARDLE (1981). Queremos agradecer de entrada su trabajo de Tesis Doctoral, no publicado, dedicado a los instrumentos del Mundo Clásico. Sobre los órganos grecorromanos (fuentes literarias e iconográficas), véase: LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017a-b), en prensa, y en preparación, respectivamente.

PARTE I. ECOS DE GRECIA: LA CUESTIÓN PENDIENTE

[los alanos] ... *con su canto de guerra baritus*

Tácito. *Germania*, I, 3 [1]

[los iberos] ... *que golpeaban sus escudos mientras cantaban*

[los pictos] ... *que cantaban y vociferaban de un modo bárbaro y con gritos disonantes*

Tácito. *Agricola*, XXXIII, 1. *History*, II [22] [2]

He visto con mis propios ojos que incluso los bárbaros más allá del Rin cantan canciones salvajes compuestas al modo del graznido estridente de los pájaros, y que se complacen con ellas

Juliano el Apóstata. *Misopogon*, 337 [3]

1. Ecos de Grecia: la cuestión pendiente

1.1. La invención de Hucbaldo de Saint-Amand en los tiempos oscuros

La consonancia es la mezcla calculada y armoniosa de dos notas, que se produce solo cuando estas dos notas, ocasionadas por fuentes diferentes, se combinan en una sola unidad musical, como, por ejemplo, cuando cantan juntos un niño y un hombre, que, usualmente, se llama *organizatio* ³⁰.

La pieza más antigua conocida a 6 voces es la rota inglesa *Sumer is icumen in*, escrita en torno a 1240 ³¹, pero tenemos noticias de *organum* paralelos por 5^{as} ya a finales del siglo VII, por parte del monje anglosajón Adelmo de Malmesbury (639-709) — § 3.3.2. “Antes y después de Hucbaldo” — quien parece haber sido el primero en referirse al canto a varias voces ³².

Dos tratados anónimos en torno al milenio son considerados las fuentes más antiguas de música polifónica, aunque se trata de la práctica de nota-contra-nota en movimiento paralelo de 8^{as}, 5^{as} y 4^{as}, y no constituyen música para ser tocada, sino textos teóricos ³³. El Tropario de Winchester, en cambio, en torno al año 1.000, se considera la fuente más antigua de polifonía práctica (de corte no pedagógico), si bien intervalos, notas y duraciones a menudo no aparecen indicados ³⁴.

Un reciente descubrimiento en la Biblioteca Británica de Londres ha retrasado casi un siglo, hasta los tiempos de Hucbaldo, la divergencia diafónica de las voces: al final de un manuscrito sobre la vida de Maternianus, obispo de Reims, apareció una breve melodía dedicada a San Bonifacio. Giovanni Varelli, estudiante de doctorado en la Universidad de Cambridge, fue el autor del hallazgo en 2014.

La interpretación de la pieza ha sorprendido de un modo inesperado, pues lejos de seguir estrictas reglas tonales en la progresión melódica e interválica como se creía hasta ahora, se producen en cambio todo tipo de disonancias — al modo que ya indicaba en torno al año 1000 el anónimo *Musica enchiriadis* (*Manual de música*). Dice el tratado que “hay solamente ciertos intervalos que pueden crear sinfonías: la sinfonía es, en efecto, el dulce sonar de notas diferentes unidas entre sí”.

La definición del término *diaphonia* aquí dejaba ya claro que la divergencia de las dos melodías generaba intervalos simultáneos a veces consonantes y a veces disonantes “de modo que el resultado no consiste en un *uniformi canore*, sino en la combinación de elementos contrastantes que se funden en un *concentu concorditer dissono*” ³⁵ — exactamente lo que ocurre en la nueva pieza. Las dos melodías parten y concluyen al unísono, pero por el camino se producen todo tipo de intervalos, unos *biensonantes* y otros no.

La opinión aceptada afirma que en algún momento anterior al siglo X, las voces comienzan a diverger en el culto Occidental (las únicas fuentes musicales conocidas después de muchos siglos), primero a 2, en un modo diafónico, y después también a 3 y a 4 partes. La atribución habitual es para Hucbaldo de Saint-Amand, de quien no se ha conservado ninguna música: se suelen mencionar su tropo de gloria *Quem vere pia laus* y tres oficios de los cuales sí se conserva la letra (a San Andrés, a San Teodorico, y a San Pedro) ³⁶.

³⁰ *De institutione harmonica*. Hucbalduus Sancti Amandi o Hucbaldo Elnonense (840-930).

³¹ ROSCOW (1999); ALBRIGHT (2004). La *rota* consiste en un tipo de canon perpetuo para ser cantada a varias voces en coros. Véase no obstante el Himno de Ugarit (A10), una pieza completa en heterofonía a 6 voces del II Milenio a.C., al final de § 2.2.4.1 y 4.3.1, también consignada en los Anexos 5.1 y 5.2 referidos a laudes anteriores al Mundo Clásico.

³² HANDSCHIN (1932, p. 513). Téngase en cuenta que las edades posteriores al 600 suponen apenas algo más de un siglo desde el colapso del Mundo Clásico.

³³ *Musica enchiriadis* y *Schola enchiriadis*.

³⁴ Van der WERF (1997).

³⁵ GALLO (1987, p. 4).

³⁶ ROBERTSON & STEVENS (1968, p. 321). El irlandés Juan Escoto Eriúgena (810-877) habla también sobre la simultaneidad de los sonidos en relación con la armonía.

1.2. Las investigaciones “modernas” de Girolamo Mei y la Camerata Bardi

Girolamo Mei (Florencia 1519 - Roma 1594) fue una figura determinante en los cambios de calado operados en la música culta occidental por la Camerata Florentina de los Bardi. Aunque no participó directamente en los debates y discusiones del grupo porque residió siempre en Roma, su correspondencia y sus ideas fueron debatidas allí en un contexto teórico musical acerca de la libertad artística de los nuevos compositores humanistas.

La práctica polifónica hasta ese momento (*Primerá prattica*, mayormente eclesiástica) determinaba que el edificio armónico se construía primero, y las melodías e invenciones se supeditaban después a la arquitectura tonal, mientras que ellos mismos reclamaron el derecho de invertir este modo de componer, y embellecer los cantos y las melodías de un modo novedoso, al que llamaron *monodia acompañada*.

Su influencia sobre el grupo y en especial sobre Vincenzo Galilei (1520-1591) fue importante: de hecho el famoso *Dialogo* de Galilei está directamente inspirado en las cartas que Girolamo le remitió. Fue él mismo quien le hizo llegar a Vincenzo los tres himnos griegos³⁷ que este utilizó después para defender las tesis de la Camerata (y del propio Mei) acerca de la presunta naturaleza monofónica de la música perdida³⁸. Los había encontrado en 1564 en un manuscrito de la biblioteca del cardenal Ranuccio Farnese (1530-1565).

Girolamo no era músico³⁹, pero era uno de los mayores expertos sobre la Grecia antigua: había estudiado con el filósofo y humanista Piero Vettori (1499-1585), y colaboró con él anotando y editando las tragedias de Esquilo y de Eurípides, y otros trabajos clásicos de Aristóteles, Cicerón, Tucídides, Ptolomeo, y otros. Fue miembro de la Accademia Fiorentina (Accademia de' Unidi) desde el mismo año de su fundación (1540) y después de la Accademia dei Pianigiani y nombrado como miembro honorario no residente de la Accademia degli Alterati el mismo año de la muerte de su primer tutor (1585)⁴⁰.

Gracias a un viaje a Roma en 1546, trabajó para el obispo de Agen durante el año siguiente, pero después volvió a Florencia en agosto de 1547, para retornar a Roma en 1548. Viajó después a Francia por segunda vez trabajando de forma pasajera para el obispo de Fréjus, y convirtiéndose en asistente y tutor de Guglielmo Guadagni en Lión. En 1551 escribió una carta a su antiguo tutor (3 de julio): le contaba que *había comenzado a estudiar la teoría musical de los griegos porque su patrón Guglielmo adoraba la música*, aunque progresaba muy lentamente debido a que pasaban mucho tiempo viajando.

Girolamo enseñó después en la Universidad de Padua desde 1554 hasta 1559, año en el que viajó a Roma en busca de un nuevo trabajo que obtuvo por fin en 1561 como secretario del cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano (1498-1574): este mismo año resumió sus estudios sobre la música griega, y entre 1566 y 1573 escribió *De modis*, su tratado más famoso, dedicado a Piero Vettori⁴¹. Girolamo fue el primer estudioso europeo que dedicó un tratado a la música perdida desde Boecio⁴².

Entre 1572 y 1581 mantuvo correspondencia con Vincenzo en más de 30 ocasiones, cartas en las que este aprendió buena parte de lo que Girolamo había averiguado sobre nuestro problema. Según las conclusiones de Mei, la polifonía eclesiástica contemporánea, a diferencia de los antiguos modos griegos, carecía de *diversidad tonal* (melódica), y por tanto también de la capacidad de conmovir los afectos.

³⁷ A la Musa, a Némesis, al Sol: los 2 últimos atribuidos a un citarista protegido por el emperador Adriano MEDINA (1998, p. 208). § 2.1.2.

³⁸ Queremos hacer observar de entrada que *monodia acompañada* no significa *monofonía*, sino tan solo una simplificación del discurso musical en aras de la belleza y de la claridad expositiva: las arias que compusieron los renacentistas sobre estos supuestos figuran entre las más bellas, expresivas, y emotivas, de la historia del canto.

³⁹ KATZ (1994, p. 60).

⁴⁰ Los datos biográficos y años los ofrece la *Enciclopedia Britannica* (1911).

⁴¹ *De modis musicis antiquorum*. Véase PALISCA (1977).

⁴² PALISCA (1980). Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (480-524).

La excesiva complejidad de voces y textos, elaborados por procedimientos casi arquitectónicos, imposibilitaba el poder expresivo de la polifonía litúrgica gótica y contemporánea, mientras que estaría en cambio preservado en las prácticas de los antiguos. Dice Girolamo en contra de las de su tiempo que la multiplicidad de partes (voces) “conduce al alma del oyente a la vez a afectos diversos y contrarios ya que reúne indistintamente melodías y modos completamente disímiles y de naturalezas contrarias”⁴³, deplorando sobre todo la “alteración, mezcla y embrollo de las palabras”⁴⁴.

La eventual existencia de algún tipo de arte polifónico en la Antigüedad ha sido y es aún hoy una cuestión repetidamente ignorada⁴⁵. Y la afirmación de Girolamo, acerca de que en las fuentes de su investigación no aparecía mención alguna a las voces humanas, en algún sentido similar al que hoy usamos (registros de voz), sigue siendo una realidad: los escritos conservados no mencionan tal hecho.

Su conclusión, sin embargo, merece ser observada con pulcritud inquisitiva. Dice Mei, que *tan solo este hecho* es para él prueba suficiente de que no practicaron el canto polifónico. Pero la evidencia que él manejó no era la actual. Todo un mundo poblado de música habla en contra de esta afirmación: teatros casi en cada ciudad, festivales en la mayoría de ellas, fiestas, conciertos, actos religiosos, y un largo etcétera de actividades cívicas musicales durante todo el año fueron la tónica del mundo grecorromano.

La suya en cambio tiene el mérito de ser al menos la primera argumentación *razonada* sobre nuestro problema, en el contexto de la controversia que enfrentó en el siglo XVI a los partidarios de las así llamadas *prima* y *seconda prattica*, esto es, de la primacía de la armonía o de la melodía, respectivamente, en el entramado compositivo.

En una serie de cartas de 1572 a Vincenzo, afirma basándose en “los resultados” de su “investigación” que no solo el canto solístico griego sino también sus formas corales fueron monofónicos. Hace observar que la música antigua fue “un medio poderoso para excitar los afectos” mientras que la de su propia época (polifónica) “se adapta con extrema facilidad casi a cualquier cosa”⁴⁶. Su argumento consiste en contraponer la *supuesta* sencillez y efectividad expresiva perdida, con la excesiva complejidad armónica, contrapuntística, y rítmica, de los músicos eclesiásticos de su tiempo.

Sostiene que sus poderes míticos se debían al hecho de que todos los cantantes cantaban juntos las mismas palabras, en el mismo modo, las mismas melodías, y el mismo ritmo a idéntica velocidad. Además, dice, ningún autor antiguo menciona registros de voz diferentes, tales como bajo o soprano, y éste solo hecho le es ya de por sí suficiente para confirmar el carácter monofónico de aquella música.

Como ya hemos expuesto, ha sido nuestra intención retomar, en este y en otros trabajos previos y futuros, esta polémica — retomada a su vez por Mei al fin desde los últimos siglos del Imperio Romano — cuya endeble validez argumental parece haber sido aceptada casi sin discusión durante los últimos 500 años, y cuya refutación ha sido igualmente ignorada de forma reiterada mediante el argumento indirecto de *la ausencia de fuentes*.

⁴³ PALISCA (1977, p. 73).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵ El final de este subapartado procede de la publicación: Lafarga, Manuel (2015). “Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas”, *Quodlibet*, nº 58, pp. 7-41. Reproducido con permiso.

⁴⁶ LIPPMAN (1992, p. 32).

1.3. El problema de Henricus Glareanus: conciliar la teoría y la práctica

Henricus Glareanus ⁴⁷ nació en Mollis (Suiza) y estudió teología, filosofía y música en la Universidad de Colonia. Publicó su primer libro sobre música ⁴⁸ en 1516, pero su obra principal se publicó 30 años después ⁴⁹, y pretendía poner un poco de orden entre quienes seguían defendiendo, contra la práctica cotidiana de músicos y compositores profanos, modos de composición más estrictos y preparados, y quienes innovaban y escribían según otros preceptos.

El sistema musical vigente hasta el momento provenía de la obra de Guido ⁵⁰, y estaba basado en un sistema de 6 grados llamado “hexacordal”, mediante el que se definió, desde el siglo XII hasta su tiempo, la llamada *musica ficta*, es decir, todos aquellos añadidos y adornos de parte de los intérpretes que no estaban escritos como notas en las partituras que manejaban (*musica vera*).

Pero el sistema hexacordal no da cuenta suficiente de las escalas e intervalos posibles en la percepción diatónica, hecho que había abocado a los medievales a la superposición y/o reiteración de modos y escalas en un sistema teórico poco coherente de ocho modos, mientras que el sistema de Henrico propuso doce ⁵¹ y facilitó la inclusión de prácticas “tonales” largo tiempo presentes entre músicos y compositores, como acreditó debidamente el trabajo de Zarlino ⁵².

El sistema basado en la 8ª diatónica (7 grados distribuidos en 5 tonos más 2 semitonos) es el que da soporte a la música occidental actual — 5 tonos más 2 semitonos son exactamente 12 semitonos, de modo que llamó a su tratado *Dodekachordon*, un intento de conciliar la teoría de sus contemporáneos más conservadores con la práctica real de su tiempo ⁵³. Un sistema “temperado” similar basado en la división de la octava que incluía terceras justas, había sido ya propuesto por Claudio Ptolomeo de Ptolemaida (100-170) en el siglo II d.C. ⁵⁴.

Curiosamente, en relación con uno de nuestros temas (el canto de los coros clásicos) y con la polémica de la Camerata, Enrico, como otros muchos, teorizó a favor de prácticas monódicas — pero no *monofónicas*, como ya hemos apuntado — en pleno auge de la polifonía durante los siglos XIV-XV. Él mismo usó como ejemplo para justificar sus nuevos modos y escalas, una serie de composiciones suyas sobre poesías de autores antiguos, y también para argumentar a favor de la sencillez y claridad de la línea vocal.

Para reforzar sus argumentos, usó analogías tomadas de su entorno musical profesional y afirmó además ⁵⁵ que los que componían melodías (*phonasci*) contaban con el don de la invención, y por tanto estaban más cerca, no ya de los griegos y romanos antiguos, sino del “espíritu del Cristianismo primitivo” (i) ⁵⁶, a diferencia de los que componían a varias voces superponiendo complicados cálculos, el “canto mensural” de los *symphonetae*.

Dice que los segundos son los más eruditos, aunque no respetan la función natural de la música, que es prestar soporte a la palabra y no oscurecerla o supeditarla a sus intereses, sino incluso resaltarla a fin de tornarla aún más expresiva ⁵⁷.

De este modo, Glareanus *da por supuesto* que griegos, latinos, y hebreos (al igual que los cristianos primitivos) cantaban solo con melodías. Así, los *phonasci* serían los más antiguos y auténticos, porque no construyen sus melodías según reglas predeterminadas, sino que las descubren e inventan, y por tanto también los más cercanos al espíritu de la Antigüedad ⁵⁸.

⁴⁷ Pseudónimo de Enrico Loriti (1488-1563).

⁴⁸ Un manual de enseñanza: *Isagoge in musicem*. Véase la Bibliografía.

⁴⁹ *Dodekachordon* (1547).

⁵⁰ Guido de Arezzo (991-1050). *Micrologus de disciplina artis musicae* (c. 1025-1026).

⁵¹ CHRISTENSEN (2008, p. 383).

⁵² Gioseffo Zarlino (1517-1590). *Instituzioni armoniche*.

⁵³ FUBINI (1988, p. 127). Obsérvese la confusión sugerida entre música cristiana y música pagana.

⁵⁴ GOLDÁRAZ de GAÍNZA (1992, p. 13). § 3.3.1, y las Notas 894-895 y 965 a 970.

⁵⁵ *Dodekachordon*, Libro II.

⁵⁶ FUBINI (1988, p. 127).

⁵⁷ Se observan aquí arcanas reminiscencias de las opiniones de Platón y otros durante la historia de la música, en el sentido de favorecer el canto acompañado frente a la música puramente instrumental, un fenómeno que en Occidente no volvió a resurgir hasta el Renacimiento desde tiempos de los paganos: véase lo referido a la “Nueva Música” ya desde el siglo IV a.C., a partir de la cita sobre los gustos de Platón en § 4.2.

⁵⁸ FUBINI (1988, p. 127). Estas ideas son las que, retomadas por Mei, Galilei, Bardi, y otros muchos, prestaron el soporte para establecer la nueva *monodia acompañada*, que llevó con éxito al surgimiento del melodrama y al *recitativo* o “recitar

El problema de Glareanus después de la larga polémica del *Ars Nova* al menos durante un par de siglos, seguía siendo el de conciliar lo que ocurría (*Segunda prattica*) con lo que “debía” ocurrir (*Primera prattica*)⁵⁹, porque este es siempre el orden en cuanto a las Artes se refiere: pintores y músicos no pintan y componen según el criterio de los teóricos, sino que estos extraen y formulan sus leyes *a posteriori*, sobre la inmensa colección de productos ya elaborados.

Es decir, la práctica precede *siempre* a la teoría, y aunque muchos artistas de todos los tiempos crean sus obras a partir de preceptos ya establecidos, la innovación artística que da lugar a los cambios de paradigma, corrientes, o estilos, procede siempre al revés.

Sin embargo, obramos frecuente y erróneamente del modo inverso cuando intentamos inferir las prácticas musicales paganas a partir de los escasos fragmentos *teóricos* que nos han llegado, suponiendo a los músicos en fiestas y conciertos tocando sus instrumentos según las prescripciones estéticas platónicas o pitagóricas que nos han llegado (j).

Mientras que en arquitectura, escultura, incluso literatura⁶⁰, existen ejemplos de obras prácticas, en nuestro campo hay muy pocos: 3 tenía la Camerata, y en la actualidad contamos con unos 60 fragmentos, pero ninguno anterior al siglo III a.C.⁶¹, salvo el fragmento del *Orestes* de Eurípides con indicaciones para el aulós que acompaña al coro trágico⁶².

Por ejemplo, para el caso de la innovación en tiempos de la Nueva Música (s. IV a.C.), es evidente que los músicos no seguían las indicaciones acústicas y estéticas de los teóricos acerca de las leyes del sonido y de la tradición, sino que se dedicaban a halagar los oídos del público, un hecho que es objeto de críticas repetidas entre las voces conservadoras del momento, p.e., Platón⁶³.

cantando” — una declamación musical repleta de intervalos disonantes que ya había tenido igualmente su correspondiente en las obras trágicas de los antiguos: § 2.1.3.3.

⁵⁹ § 3.3.

⁶⁰ Las excavaciones de Pompeya y Herculano nos han permitido tener una idea más precisa del desarrollo técnico de la pintura romana.

⁶¹ COMOTTI (1986, p. 3).

⁶² WEST (1992, p. 206). § 2.2.1.2.3 y 4.3.1. Eurípides de Flía o Salamina (484-406).

⁶³ Platón de Atenas o Egina (427-347). Las innovaciones que contradicen sus gustos aparecen reseñadas en la cita que da comienzo a § 4.2. Y la información acerca del fenómeno conocido como “Nueva Música” se encuentra en § 2.1.1; 2.2.1.2; 2.1.3; 3.3.2; 3.4; y 4.3.

1.4. El problema de las fuentes orales: Vladimir Stasov y el registro fonográfico

En el caso de los instrumentos, se puede argumentar a favor de su carácter multifónico por el diseño y por las circunstancias en las que aparecen referidos o consignados, pero la voz cantada no deja rastros, y no se puede proceder del mismo modo para observar sus producciones colectivas.

Por esta razón, se aporta a continuación una revisión reciente de *tradiciones polifónicas* no occidentales por todo el mundo, en paralelo con el capítulo siguiente, en donde se presenta evidencia directa de *tradiciones corales* en el Mundo Clásico. Con las tradiciones europeas actuales se pretende evidenciar que en bastantes ocasiones — Córcega y Cerdeña, Epiro, Georgia, y otros — el folklore de estos pueblos puede remontarse a los tiempos que intentamos observar.

En cualquier caso, las posibilidades de la voz resultan obvias para cualquiera a efectos de cuanto se va a discutir aquí: la voz ha sido siempre el mismo instrumento desde hace decenas o cientos de miles de años — todos llevamos uno incorporado — y discutir sus posibilidades “armónicas”, o las de un grupo de humanos cantando a la vez, resulta redundante a menos que se quieran alegar “factores cognitivos” para imponer a griegos y romanos la práctica monódica en los miles de coros que poblaron su mundo durante mil años.

La resistencia de la musicología, desde su creación, a aceptar que en el folklore europeo pudiera existir polifonía que no tuviese sus raíces en la historia reciente de la música occidental, cuenta con algunos ejemplos ilustres, de los cuales tan solo citaremos dos ⁶⁴.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando se desarrollaba la musicología soviética, se creía que todo el folklore ruso era monofónico. El influyente crítico soviético Stasov declaró que para verificar el carácter ruso de una canción ésta debía cumplir 2 condiciones: poder ser tocada sobre las teclas negras del piano (carácter pentatónico) y con un solo dedo (carácter monofónico) (!) ⁶⁵.

La publicación posterior de los trabajos de Melgunov ⁶⁶ (una colección de arreglos de temas folklóricos para piano) caracterizó de modo correcto la existencia de este fenómeno, que desde entonces se conoce como “polifonía de las voces subsidiarias” (*Podgoloschnaia polifonia*). En la musicología occidental se llama a este tipo de canto ‘heterofonía variante’.

Ucrania, el segundo país más grande de Europa después de Rusia, cuenta también con ricas tradiciones de canto coral que han sido ignoradas por la propia musicología soviética hasta tiempos muy recientes. En 1920, eminentes especialistas criticaron los primeros trabajos que la sacaron a la luz, publicados originalmente en 1905 ⁶⁷. Para reafirmar la presunta naturaleza monofónica de tales cantos, uno de ellos llegó a dejar escrito que la transcripción de oído y de memoria, incluso semanas después, era mucho más fiable que los propios registros fonográficos *in situ* (!!) ⁶⁸.

Cantos de mesa quizá similares a los que practicaban las poblaciones helénicas (epirotas y otros) ya en tiempos de Alejandro ⁶⁹, y danzas giratorias corales que recuerdan a los coros circulares de los ditirambos están también presentes en muchos puntos y pueblos europeos arcaicos.

Asimismo, el uso crítico de armonías disonantes (2^{as} y 7^{as}) a efectos de estructura y modulación suena a oídos de músicos exactamente como “ecos” de las palabras de Tácito ⁷⁰ o de Jenofonte (431-354 a.C.) ⁷¹ Estas estructuras “tonales” transcurren en muchas ocasiones en ámbitos de 5^a (no pentatónicos) e incluso de 4^a, además de que las escalas pentatónicas y anhemitónicas son igualmente frecuentes.

⁶⁴ La revisión de esta literatura (el resto de tradiciones polifónicas europeas no consideradas aquí, y también las no occidentales) es objeto de otra investigación en curso: LAFARGA *et al.* (en preparación).

⁶⁵ JORDANIA (2006, pp. 49-50). Vladimir Stasov (1824-1906) es famoso por haber bautizado al grupo de *Los Cinco* — Balakirev, Cui, Borodin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakoff — como “manada poderosa”.

⁶⁶ MELGUNOV (1879). Cit. por JORDANIA (2006, p. 50).

⁶⁷ LINEVA (1905-1912). *Ibid.*, p. 68.

⁶⁸ Se trata de KVITKA (1986, p. 87). *Ibid.*, p. 68.

⁶⁹ Alejandro III de Macedonia el Grande o Alejandro Magno (356-323 a.C.)

⁷⁰ Cornelio Tácito (55-117); de nombres atribuidos: Cayo Publio

⁷¹ § 1.5.2.

En la mayoría de tradiciones polifónicas europeas (las consideradas aquí, Balcanes y Georgia, pero también otras), es el coro el que está a cargo de la voz del bajo, es decir, de aquella que determina el ambiente modal o tonal, puesto que en este aspecto los defensores de la *primera prattica* y los primeros manuales conservados en Occidente apuntaban bien: *el bajo es el Señor de la armonía*⁷².

Un severo problema al que no se enfrenta la lingüística, por ejemplo, es el de reconstruir las secuencias vocales *fonémicas* del pasado en las lenguas humanas: una serie de procedimientos deductivos y de inferencia, añadidos a los datos proporcionados por los estudios de campo, permiten a los lingüistas ofrecernos modelos bastante veraces de cómo pudieron sonar los idiomas perdidos. Mientras que en el caso de las secuencias vocales *musicales* ancestrales tendemos a pensar que no.

Hacemos cosas muy parecidas con otras tradiciones culturales — transmitidas por imitación — propias de los humanos: cerámicas, herramientas y objetos de todo tipo, al igual que lo hacemos con sus leyendas y costumbres sociales, y tomamos incluso los ejemplos actuales como paradigmas de un pasado que no podemos ver — la paleoantropología, la antropología, la historia de la tecnología, e incluso la mitología, con ayuda de las correspondientes disciplinas tangentes.

En todas estas disciplinas damos por sentado que aquellas cosas que las poblaciones humanas siguen haciendo porque conservan las costumbres de sus antepasados (tradiciones), las han hecho invariablemente también quienes les precedieron generación tras generación desde hace cientos e incluso miles de años — al menos en lo que hace a las lenguas, a ciertas técnicas básicas como la agricultura, o la cerámica, e incluso los mitos que se remontan mucho tiempo atrás⁷³.

Se aduce en contra de la consideración de los cantos de estos pueblos como herencia dilatada desde los tiempos de Roma, la mutabilidad y alta variabilidad de las canciones, ignorando el hecho de que se trata de una *tradicón*, y de que el grado de improvisación propio de las producciones folklóricas — y según se admite, de los pueblos antiguos — no atañe a la estructura o al género de la pieza, sino a la versión concreta que el propio músico esté interpretando en ese momento.

Considérese pues el hecho de que es el coro, como se acaba de precisar, quien interpreta el bajo en muchas ocasiones, y que por tanto ha de ser *necesariamente la parte más estable en el tiempo*, pues pertenece a la memoria colectiva y ha de ser conocida por todos los participantes.

⁷² Traducido a nuestros propios tiempos: cualquier nota que suene por debajo de otra absorbe los armónicos coincidentes y sitúa los suyos más graves *por debajo*, de modo que el acorde producido en cuestión cambia (modula) en función de las relaciones tonales que se establecen con la nueva nota, más grave.

⁷³ El patrimonio cultural inmaterial “se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, un interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. UNESCO (2003).

1.5. Polifonía tradicional europea. Cantar con intervalos “bárbaros”⁷⁴

1.5.1. Polifonía balcánica. Sobre las ruinas de Grecia

La polifonía se puede encontrar en todos los continentes, pero en donde presenta una mayor intensidad, continuidad y agrupamiento, es en Europa. La mayoría de tradiciones antiguas de canto a varias voces se concentran alrededor de montañas e islas, en regiones aisladas cuya inaccesibilidad ha permitido la preservación de muchos arcaísmos, al igual que ocurre en el sudeste asiático⁷⁵. Se trata con frecuencia de comunidades agro-pastoras con una fuerte base colectiva.

La así llamada *iso-polifonía* balcánica se extiende por Europa desde Córcega⁷⁶ hasta los confines de Georgia en el Cáucaso. En el caso de los Balcanes se trata de un folklore muy frecuente en los territorios que rodean a la Grecia actual, *pero que en la antigüedad fueron las mismas Grecia y Roma*: Epiro, Iliria, Cameria, Macedonia, Tracia, Corsica, Croacia, Dalmacia y otros.

Hoy en día, la población autóctona de estos lugares canta una polifonía improvisada (sobre un bordón o sobre melodías tradicionales) que hace uso de numerosas y muy variadas fluctuaciones interválicas, que van desde lo tonal a lo ciertamente atonal o, en nuestra terminología moderna, *disonante*. Todos fueron territorios importantes del Mundo Clásico. El origen de estas prácticas se hunde en la mismísima Edad Media, y acaso puedan ser vestigios de prácticas aún más arcaicas.

La distribución de roles entre los participantes es un rasgo común, y cada línea vocal conserva un timbre distintivo que se ajusta a sonidos del entorno. El trabado de la progresión armónica o vertical, suele llevarse a cabo mediante el uso de 2^{os} disonantes, siendo la *drona* el tipo predominante, asociada con actividades en campo abierto. En el canto polifónico griego actual, p.e., la voz principal expone la melodía básica, que es retomada y retorcida por un segundo solista y adornada con voz tirolesa por un tercer cantante. El resto del coro sostiene la drona, y preserva así el centro tonal de la canción durante la variación y la improvisación.

El vocablo “isopolifonía” deriva del término “isón”, un pie rítmico o melódico que presenta una gran variedad de estructuras y que sirve de base en la música litúrgica bizantina. Se cree que algunas de estas tradiciones, p.e. la de Epiro en Albania o la de Svanetia en Georgia, puedan tener raíces incluso pre-helénicas.

Las voces tensas, vibratos o temblores continuados, respiraciones alternas, gritos, gemidos, canto tirolés, oclusiones guturales o efectos de sollozo, que afectan tanto a la resonancia como al ritmo, son también frecuentes, siendo todas ellas técnicas comunes a la vez entre pueblos que practican el canto difónico desde antiguo⁷⁷, y que aparecen del mismo modo consignadas en algunas fuentes clásicas.



Figuras 3. 4. 5. Pirro de Epiro, Museo Arqueológico de Nápoles, siglo III a.C. / Grupo vocal de varones de Skrapar (Albania) / Alejandro Magno como Helios, Museos Capitolinos, siglo III-II a.C.

⁷⁴ Los datos de § 1.5 y 1.6 aparecen en JORDANIA (2006) *Who Ask the First Question*, reelaborados con permiso.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Véase la fuente del siglo VIII a.C. procedente de Ittiri: un tañedor itifálico de *launeddas* (tubos triples) en § 2.2.3.2.

⁷⁷ LEVIN & EDGERTON (1999).

1.5.1.1. Los *farsheroti* rumanos no pueden cantar solos ni a unísono

Una de las tradiciones más desarrolladas es la de poblaciones emigradas desde los Balcanes griegos: sus cantos son siempre interpretados por dos grupos que cantan en antífona, bien a unísono, bien polifónicamente — los *pinderi* y los *gramusteni*, procedentes de los montes de Pindul en Epiro, practican un estilo más simple en el que la mayoría de cantantes interpretan a unísono o en heterofonía la voz principal, y el resto canta la 2ª voz, a menudo una drona. Los cantos de los *farsheroti* son casi todos a 3 partes, dos melodías contra una drona, y están contruidos de tal modo que no es posible cantarlos si no es en grupo. Manifiestan que les cuesta aceptar la idea de cantar a solo o en homofonía⁷⁸. En ambos estilos, son intervalos disonantes los que traban la coordinación vertical de las partes⁷⁹.

1.5.1.2. Danzas polifónicas giratorias en Bulgaria

Los coros conocidos como *voces búlgaras* interpretan un folklore efectista y de gran belleza que sorprende a profanos y a eruditos, arreglado por buenos compositores que en tiempos de regímenes comunistas elevaron esta tradición a símbolo nacional. Pero el folklore puro, aún cuando más simple, no desmerece en nada (aparte de la complejidad técnica que permite un coro de voces entrenadas) con esta polifonía que llevan a cabo casi siempre mujeres: los hombres tañen instrumentos en bodas y como profesionales, pero el canto coral de varones solo se encuentra en la aldea de Nedelino.

En general, los cantos son a 2 partes, y a 3 cuando dos grupos cantan en antífona, como ocurre en Bistritsa (Shoplouka), que cuenta entre las más arcaicas y en donde el arte de entrechocar 2ªs alcanza su cénit. Se trata de un estilo único, de raíces probablemente precristianas.

Los cantos de las *abuelas* de Bistritsa son ya famosos en todo el mundo: corren a cargo de un grupo de mujeres ancianas que giran en círculos danzando en sentido inverso a las agujas del reloj, mientras elaboran sus líneas melódicas correspondientes. Dos grupos cantan en antífona y un tercero emite la drona. Se trata de un rito de iniciación para las mujeres jóvenes⁸⁰. Este tipo de danza cantada giratoria ya se menciona en las fuentes clásicas, y podría guardar similitudes con las utilizadas en los primeros tiempos del ditirambo⁸¹.

1.5.1.3. Mixturas de cromatismo y diatonía en Serbia

El sistema de escalas de la región resulta muy característico, presentando una mixtura de elementos cromáticos y diatónicos, como ocurre también en Bosnia-Herzegovina. En esta región solo se ha documentado canto colectivo a 2 partes: comienza el solista y el grupo se ajusta con la drona, existe un estilo con ritmo libre, melodía de rango reducido (3ª ó 4ª) y drona pedal, con voz abierta, sonido tenso y énfasis en intervalos disonantes, frente a otro más complejo en el que la drona es mucho más activa melódicamente, procediendo por saltos descendentes.

En este segundo estilo ambas partes están en movimiento y no siempre es posible definir las, y las cadencias mutan con frecuencia de la heterofonía a las secciones de tipo drona a través de choques de 2ª. Esta práctica recuerda de cerca la del acompañamiento específico que realizan los *labs* en Albania.

En Montenegro, entre pastores y en canciones de boda se usa una drona para coordinar dos voces mediante 2ªs disonantes. Los albanos emigrados desde los montes de Malesi cantan aquí una polifonía con 2ªs continuamente presentes.

⁷⁸ MARCU (1977, pp. 41-42).

⁷⁹ DUMITRESCU (1977, p. 12).

⁸⁰ RICE (1977); MESSNER (1980).

⁸¹ Nuestra sugerencia. § 2.1.3.1.



Figura 6. Choques de intervallos disonantes de 2ª en Montenegro (arriba) y en Bosnia-Herzegovina (abajo). Véanse los Anexos 1.2.14 y 1.2.15.

Bosnia-Herzegovina combina elementos islámicos y preislámicos: en el este se usan técnicas como las descritas pese a la hostilidad musulmana hacia los cantos de mesa y hacia la bebida — inestabilidad de la voz, exclamaciones sobre vocales, etc. Estas largas canciones sobreviven en algunas poblaciones. La melodía se despliega a menudo a través de intervallos de semitono, estando el rango de cada parte reducido a una 3ª menor.

1.5.1.4. Escalas istriyas y rastros de aulós en Croacia

La polifonía tradicional se concentra en los llamados Alpes Dináricos, con escalas de intervallos cercanos muy características, y un uso frecuente de aerófonos multifónicos, como flautas y oboes dobles — este es el único rastro en el folklore actual del antiguo aulós doble grecorromano ⁸².

En la Península Istria y en algunas islas cercanas, existe una escala tan específica que es conocida con su mismo nombre. La escala istria abarca un ámbito de 5ª disminuida con una peculiar combinación de tonos y semitonos: Do-Re-Mib-Fa-Solb.

La población procedente de Eslovenia canta en un rango melódico mayor (6ª) con cadencias descendentes de 4ªs que proceden hacia las 5ªs finales, acompañadas por voces en paralelo a distancia de 3ª o de 6ª.

1.5.1.5. Solapamiento de intervallos y dronas envolventes en Eslovenia

Aunque hoy en día predomina un estilo occidental (tonal), la pervivencia de tradiciones folklóricas crea interesantes combinaciones de canciones que mezclan ambos estilos antiguo y moderno. Resia y Bela Krajina retienen las formas más antiguas.

En la mayoría de ocasiones, dos grupos cantan en antífona, con diversos solapamientos armónicos que incluyen 2ªs disonantes, 3ªs, 4ªs, y cadencias a unísono o en 5ªs ⁸³. Las canciones más populares entre los jóvenes — y ello igualmente en el estilo moderno — siguen consistiendo en piezas a 3 voces con la melodía principal en el centro.

⁸² El instrumento recibe el nombre de *sopila* (*rozenice* en la lengua nativa): los tubos son independientes, uno más largo, y se tocan siempre por pares. § 2.2.3.2.

⁸³ OMERZEL-TERLEP (2000, p. 913).

1.5.1.6. Metros libres y ritmos “cojos” en Macedonia

El territorio que corresponde a la antigua Macedonia se halla dividido, y solo alcanzó la unidad política en la ya disuelta Yugoslavia durante el siglo XX. La política estatal comunista declaró antigua y retrógrada la práctica del estilo antiguo de canto a varias voces, y la mayor parte de la tradición folklórica desapareció entre 1950 y 1980.

Se encuentra aquí, no obstante, uno de los ejemplos más robustos de los polifonía balcánica: las dronas vocales son tanto pedales como rítmicas, con 2^{as} disonantes, y en ocasiones alternan con la heterofonía. Cuando la melodía corre a cargo de 2 líneas diferentes (frecuentemente ornamentadas) la drona parece hallarse entre los dos tipos pedal y rítmico, y puede quedar establecida sobre un solo tono o proceder por movimientos de 2^a mayor ascendente, y en ocasiones de 3^a y 4^a. Estos movimientos del bajo causan a menudo la apariencia de generar más 2^{as}.

En el este, son las mujeres las que cantan a 2 voces, en el noroeste lo hacen tanto hombres como mujeres con melodías que se mueven enfatizando las 2^{as}, y en Kostur existe una polifonía a 2 y 3 voces similar a la de Albania ⁸⁴.

Una parte de estas canciones, que no acompañan danzas, no tienen metro, y, además de los ritmos simétricos simples, se usan también los llamados ritmos “cojos” (p.e., de 7/8).



Figura 7. Choques de intervalos disonantes de 2^a en dos piezas tradicionales de Macedonia. Véanse los Anexos 1.2.18 y 1.2.19.

1.5.1.7. Laberia: canto a 4 voces y ámbitos melódicos de 5^a en Albania

En el norte de Albania el canto colectivo es relativamente raro, pero en las altas montañas del oeste sobreviven estilos arcaicos ejecutados con voz tensa, dentro de rangos melódicos estrechos comunes a todos los Balcanes. La mayoría de estilos a cargo de mujeres son monofónicos, y los hombres solo cantan en unísono, pero en el suroeste de Kosovo y el oeste de Macedonia existe un canto a 2 voces, con una melodía solista y una drona que duplica o choca por debajo con 2^{as} ó 3^{as}.

A diferencia de los *malisori* del Norte, ocupado por *gegs* y *tosks*, la tradición de los *labs* en el Sur resulta de una extrema complejidad, por lo general a 3 y 4 voces.

En Laberia, la zona montañosa central, el isón acompaña a 3 cantantes solistas en un rango de 5^a que a veces alcanza una 7^a. El rango de 5^a resulta tan estrecho para 4 voces que genera frecuentes disonancias en escalas casi siempre pentatónicas, estando a la vez la métrica y la rítmica de las canciones organizadas de forma estricta.

En la región de Chameria, dos melodías abarcan un rango amplio de 8^a ricamente ornamentadas con glissandos y en un ritmo libre: se trata en realidad de un canto en 3 partes (con la drona), pero como las melodías proceden en antífona, el sonido resulta en un tipo de polifonía más simple.

⁸⁴ RICE (2000a, p. 974).

En el estilo de la región de Myzeqe/Toskeri, está también presente la drona y un amplio uso de disonancias. Las canciones de mujeres son mayormente a 3 voces, con una voz solista a la que responde otra voz y el grupo con la drona: la segunda voz puede seguir a la primera o independizarse. En contraste con Laberia y Chameria, las líneas superiores se mueven aquí a menudo en 3^{as} paralelas. En algunos tipos raros de canciones, cada una de las 3 partes es incluso interpretada por grupos de mujeres a unísono.



Figura 8. Choques de intervallos disonantes de 2ª en Laberia (Albania). Véanse los Anexos 1.2.20 y 1.2.21.

1.5.1.8. Grecia: la herencia de Epiro

La mayor parte de la tradición musical griega actual es monofónica, pero en determinadas zonas arcaicas sobreviven prácticas de canto colectivo. El epirote es quizá el más conocido de estos cantos ancestrales, y Epiro la región de Grecia con elementos culturales y etnográficos más arcaicos: estructura tonal pentatónica con al menos 3 partes vocales, melodía, drona fija en la tónica, y una segunda voz que trenza y borda la melodía principal utilizando técnicas de *yodeling* (voz tirolesa), y que conduce alternativamente la canción ⁸⁵.

Epiro se halla justo encima de Esparta, y los epirotas son descritos como “bárbaros” por Tucídides de Atenas (460-396 a.C.) y siglos después por Estrabón de Amasya (64 a.C. - 24 d.C.), mientras que en adelante Dionisio de Halicarnaso (60-7 a.C.), Pausanias de Magnesia (s. II d.C.) y Eutropius ⁸⁶ los describen como griegos. Es posible que no fueran enteramente ninguna de ambas cosas: su estructura social en tiempos de Grecia se organizaba en tribus (se conocen más de 70) y hablaban un dialecto occidental del griego, el *aspeto*, que en la Grecia arcaica significaba “impronunciable”.

Epiro, en cuanto hace a los tiempos que intentamos observar, se encuentra respecto de Roma en el lado opuesto de Córcega y Cerdeña.

En la isla de Rodas (Dodecaneso) subsiste una tradición similar con drona, disonancias entre las voces, un rango melódico estrecho y un ámbito tonal pentatónico.

⁸⁵ COWAN (2000, p. 1010).

⁸⁶ Flavio Eutropio (segunda mitad del siglo IV d.C.). *Magister memoriae* de Constantinopla, acompañó a Juliano el Apóstata en sus expediciones militares como historiador y cronista.

1.5.1.9. Córcega y Cerdeña: a las puertas de Roma

Además de la polifonía tradicional que se practica aquí, debe tenerse en cuenta la presencia de tubos triples en el folklore sardo ya desde el siglo VIII a.C., en apoyo de nuestras tesis⁸⁷. Es también el caso añadido de la fuente crítica de Ficoroni que hemos encontrado, cuya comprobación prevista en breve permitirá eventualmente apoyar algunas de nuestras afirmaciones⁸⁸. Creemos que estos dos ejemplos tienen relación en cuanto a las prácticas de los pueblos anteriores a la Europa medieval.

Respecto a los tiempos que nos ocupan — 1.200 años desde la fundación de Roma hasta su caída a finales del siglo V —, es pertinente resaltar tanto para los cantos en grupo que detallaremos cuanto para las dos fuentes instrumentales apuntadas, que nos hallamos, en efecto, a una corta distancia en barco de Roma, es decir “a las puertas de Roma”. Estas dos culturas pueden considerarse parte del apartado dedicado a los Balcanes por su proximidad al norte de Italia y a los antiguos territorios de Iliria al otro lado de la costa italiana.

La polifonía corsa es una de las tradiciones más desarrolladas del Mediterráneo y los Balcanes. Contiene tres tipos principales de canciones: *paghjella*, *terzetti*, y *madrigale*. El primer tipo es el más característico y presenta varios rasgos distintivos.

Las 3 partes (2 melodías y el bajo) están a cargo de intérpretes solistas (sólo el bajo admite más personas); los dos solistas ornamentan con melismas abundantes, alternándose para unirse después y concluir la frase juntas; ambas cantan en el mismo rango, sin que los musicólogos hayan conseguido decidir cuál de las dos es la superior y cuál la parte media: hay dos términos para ellas — *secunda* y *terse* — mientras que no existe un término para ninguna voz principal.

La *paghjella* es cantada principalmente por varones con acordes e intervalos disonantes; presenta similitudes con la división mayor-menor occidental, sobre todo en el bajo y en el acorde final, que siempre es la tríada mayor de la tónica; a menudo comienza en clave menor pero finaliza en la misma clave en modo mayor; su ritmo es libre — *parlando-rubato* — de modo que la coordinación precisa entre las partes es fluctuante, el estilo de canto es duro y tenso, especialmente en las 2 voces superiores, con los cantantes en pie cerca unos de otros, las manos cerca de los oídos, y a menudo con los ojos cerrados⁸⁹.

Aunque el estilo de la *paghjella* aparece mencionado en los relatos de viajeros del siglo XIX, no fue hasta la década de 1940-50 que se llevaron a cabo los primeros registros fonográficos. El canto polifónico está distribuido por toda la isla, tanto en las costas como en las zonas de montaña, y es habitualmente interpretado en las reuniones de pastores.

En cuanto a Cerdeña, se trata del territorio más aislado de Italia, tanto en lo histórico como en lo cultural: sus dialectos actuales derivan de forma directa del latín antiguo. La isla es referida en la literatura romana como “Barbagia” (*lit.* “aquellos que no hablan nuestra lengua”). El estilo polifónico, asimismo presente entre pastores, recibe el nombre de *tenore*, y consiste en un canto a 4 partes

La armonía se basa con frecuencia en un acorde de tríada mayor sobre la tónica, y las voces superiores fluctúan en un rango reducido de 3ª, cantadas con voz tensa y nasal, y frecuentes intervalos de 2ª motivados por el movimiento melódico contra la tríada estática de las partes del bajo, que interpreta dronas dobles a distancia de 5ª ó de 4ª. Las voces usan también con frecuencia sílabas específicas sin sentido para reverberar y conseguir que los sonidos se mezclen de un modo más armonioso.

⁸⁷ § 2.2.3.2.

⁸⁸ § 2.2.3.4 y 2.2.3.5, y Anexo 7.1.

⁸⁹ Véase JORDANIA (2006, pp. 135-140).

La zona norte practica un tipo de polifonía religiosa a cargo de comunidades de varones que acompañan los servicios católicos, con armonías reverberantes en acordes de tríada a 4 partes. Todas las voces reciben el mismo nombre excepto la superior — *falzittu* (pero no ejecutada en “falsete”) —, y el canto contiene modulaciones sin preparación, ritmo y metro relativamente libre, y melodías muy ornamentadas ⁹⁰.

El sur de la isla no presenta canto polifónico, pero es en cambio en la región central en donde aparecen las *launeddas* ⁹¹, el símbolo por excelencia de sus tradiciones culturales, ya documentado en el siglo VIII a.C. y desde el siglo IX en adelante entre los monjes pictos de Escocia e Irlanda.

La fuente crítica presentada aquí para demostrar su presencia en tiempos del Imperio — L18 — consiste en un relieve de sarcófago romano anterior a los tiempos de Constantino, dibujado por Francesco de Ficoroni en 1709.



Figura 9. Figurilla sarda con *launeddas* del siglo VIII a.C. hallada en Ittiri. Derecha: mapa contemporáneo de la Península Itálica en tiempos de la fundación de Roma.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Tubos triples: § 2.2.3.2.

1.5.2. Canto georgiano. Un país sin monofonía

También Georgia fue un territorio activo en tiempos clásicos, y musicalmente característico ya desde el siglo IV a.C. en tiempos de Jenofonte y hasta el siglo IV d.C., hasta donde tenemos noticia — fue de hecho el primer reino europeo en adoptar las instituciones cristianas cuando el Imperio se convirtió a la nueva fe.

Algunos autores ⁹² sostienen que el carácter polifónico único del canto georgiano en el extremo oriental de Europa, ya desde los comienzos del monódico mundo cristiano, deriva de la existencia de grupos étnicos diferenciados y preexistentes, con una conciencia social propia: el estado georgiano del Rey Parnavaz en el siglo III a.C. (que ofrece ya el primer alfabeto georgiano, *asomtavruli*) fue el resultado de la unificación de grupos étnicos separados, y atestigua la antigüedad de sus costumbres. Estos y otros trabajos permiten considerar sobre bases coherentes la existencia del canto georgiano con anterioridad incluso a la proclamación del cristianismo como religión oficial del estado en el siglo IV d.C.

Se ha citado repetidamente en la literatura a Jenofonte aludiendo a una forma característica de canto y danza entre los pueblos georgianos, que hemos localizado y traducimos aquí ⁹³: “Después de haber formado sus líneas, comenzando uno de ellos, y el resto tras él, todos y cada uno entran en una marcha y un canto rítmicos, y atravesando los batallones y los campamentos de los griegos marchan directamente contra el enemigo ...” ⁹⁴.

Aún cuando no se trata de una alusión directa a cantos diferentes de la monodia coral, esta no es la única referencia conservada para los pueblos llamados *bárbaros* (extranjeros), como hemos indicado ya en las citas de Tácito y de Juliano que dan comienzo a este Capítulo, y en las que se hace incluso mención explícita a intervalos “disonantes”: Iberia es el nombre de la actual Georgia en tiempos de Roma. En la zona oriental del Imperio, sí tenemos noticias de la existencia ininterrumpida de coros de eunucos en Constantinopla desde el siglo IV, y durante 800 años hasta la Cuarta Cruzada, si bien se trataba de coros cristianos.

La población georgiana es autóctona de la Transcaucasia, y su idioma sobrevive desde la época de las lenguas pre-indoeuropeas, compartiendo algunas raíces con el vasco, siendo ambas lenguas las más arcaicas de Europa. Georgia comprende 15 regiones etnográficas diferentes: situada entre el Mar Muerto y el llamado Mar Caspio, se encuentra rodeada de las montañas más altas de Europa con picos de hasta 5.000 metros: representa pues el paradigma de poblaciones aisladas y preservadas de influencias exteriores que practican polifonía tradicional.

Toda Georgia compone un gran grupo de tradiciones corales estrechamente relacionadas. Los georgianos nunca cantan a unísono, y ya en el siglo XIX los musicólogos advirtieron que las canciones monofónicas siempre las canta un solo individuo ⁹⁵. La tradición de canto grupal a unísono no existe: hay en cambio en el folklore más de 60 términos para indicar nombres y funciones de los diferentes componentes de la textura polifónica.

El canto georgiano hace uso en general de escalas diatónicas, pero contiene un elevado número de otras escalas exóticas, como la pentatónica anhemitónica, la tetratónica, escalas cromáticas alteradas, la locria, la hipolocria, la lidia y la hipolidia. El estilo más extendido es a 3 voces: dos cantantes individuales interpretan las partes principales y el grupo ejecuta la drona. En los cantos a 4 voces del Oeste hay de hecho dos bajos: una drona pedal en el centro y una voz más grave melódicamente activa.

⁹² P.e. TSURTSUMIA (2003); TSOBANOPOULOU & APOSTOLOPOULOU (2011). Véase el final del subapartado 1.5.2.3.

⁹³ Véase FOUTZ (2010), en donde se discute y se cuestiona esta cita pero se ofrecen en cambio referencias más antiguas al vínculo entre la antigua Georgia (Colchis e Iberia) y los imperios persas cercanos antes de Grecia. Véase igualmente el final de § 1.5.2.3.

⁹⁴ *Anabasis*, 5, 4, 14 [4].

⁹⁵ Es más, este tipo de canto solo se da cuando la persona se halla envuelta en una actividad solitaria (p.e., trabajando en el campo, con un bebé, etc.). Si por cualquier razón, no se está solo en una de estas ocasiones, las canciones monofónicas se interpretan a varias voces: existen por tanto versiones polifónicas de nanas, funerales y cantos de trabajo.

Muchas de sus producciones no eran bien comprendidas hasta que se reinterpreto su sistema de escalas no en clave de 8ª, sino de unidades de escala basadas en series de 4 y 5 notas: tetracordos y pentacordos, sistemas ya usados en la antigua Grecia y en Oriente. Así, en el Este se da una interesante y compleja mixtura de sistemas de escala diferentes, de 4ª y de 5ª, funcionando por encima y por debajo del centro tonal.

Las canciones polifónicas de Georgia no están construidas alrededor de la melodía principal, sino sobre frases cortas que pueden ser idénticas en diferentes canciones. Por supuesto que existen canciones con su propia melodía característica, pero la mayoría de ellas no posee una melodía principal.

No se puede cantar la melodía ni incluso de algunas de las más famosas, porque la textura musical se compone de más de una línea melódica, y ninguna de las partes acarrea una función de esta naturaleza. Las canciones suelen consistir en una combinación de todas y ninguna de ellas es la principal.

1.5.2.1. Georgia Este. Movimiento armónico y disonancia

En el Este predominan las canciones de mesa, larguísimas progresiones melódicas a 2 voces con una drona pedal sostenida, que modulan de un modo muy característico. Comienza habitualmente la que es un poco más aguda, la que “habla”, pero es la segunda la que suele conducir la canción. La principal función de ambos cantantes es la de ornamentar sus respectivas melodías. Hoy en día proceden a menudo en 3ªs paralelas, pero grabaciones de la primera mitad del siglo XX muestran que la coordinación entre ambas era mucho más libre, abarcando desde 2ªs a 6ªs.

El movimiento de la drona pedal provoca modulaciones críticas para la forma general de la canción. Estas progresiones son el elemento más estable en la transmisión del folklore, puesto que corresponden a la parte que interpreta el coro a unísono. Las progresiones descendentes proceden por 2ªs mayores, y por 3ªs mayores y menores; las ascendentes exclusivamente por 2ªs mayores. Este movimiento armónico tan característico es poco frecuente entre las culturas con polifonía tradicional.

La escala, llamada con frecuencia mixolidia, es por completo diatónica, y aunque las modulaciones ocurren siempre en la voz del bajo, es una de las líneas superiores la que las prepara, por lo general con la aparición de elementos de la siguiente escala en el ámbito del centro tonal inicial.

Existen en el Este muchos otros géneros cantados para la curación, amorosos, de trabajo o para cabalgar, e incluso danzas circulares, pero ninguno se interpreta al modo de las canciones de mesa.

Los *khevsureti* son considerados la tradición más arcaica, mientras que los *pshavi* son los más representativos de prácticas polifónicas, con drona vocal a 2 voces que se mueven por 2ªs mayores, antifonas entre solistas, y cadencias típicas en unísono.

Entre los *meskheti* la tradición de canto con dronas pedales y rítmicas comenzó a perderse en la primera mitad del siglo XX y lo hizo definitivamente en la década de 1970, según testimonios de sus últimos supervivientes.

Entre los georgianos de Azerbayán se registraron entre 1920-1930 canciones corales de cosecha que perduraban en Alibeglo: algunas de estas melodías combinaban en una sola voz elementos del bajo y de la melodía, tanto al cantar como entre los instrumentos.

1.5.2.2. Georgia Oeste. Maestros de canto y dialectos musicales

En la mitad Oeste de Georgia existen 6 (según los autores, hasta 7) dialectos musicales⁹⁶. Las diferencias estilísticas del canto coral con el de las provincias del Este consisten en: ritmo bien definido (no existen los ritmos libres); ausencia de ornamentación melismática en las melodías; polifonía constante a 3 y 4 voces; drona mayormente rítmica y en la voz central, no en el bajo, y melódicamente activa; presencia de técnicas de yodel (ausentes en el este); canto a trío a cargo de maestros (específico de algunas regiones); ritmos ternarios poco frecuentes y prácticamente ausentes de algunas regiones (a diferencia del Este, donde son muy populares en especial en las danzas circulares).

La tradición más famosa es la de la región de Guria, una polifonía contrapuntística a 4 voces muy desarrollada, que presenta unos principios compositivos casi constantes en su desarrollo, tal y como ejemplifican algunas de las canciones más populares y también más antiguas: un *ostinato* en la voz superior con elementos de voz tirolesa (solista), una drona pedal (coro: segunda en altura), una mixtura de drona rítmica y melodía libre (solista), y una línea melódica libre en el bajo (coro)⁹⁷.

El canto *a trío* de Guria es considerado el máximo exponente del folklore georgiano, y a diferencia de la mayoría de canciones corales, no es para ser interpretado por cualquiera de los presentes: las partes corren a cargo siempre de solistas, que por lo general se constituyen en tríos estables. A diferencia de lo que ocurre en el resto del país, en donde el bajo suele ser una drona o un *ostinato* a cargo del coro, aquí puede ser una parte melódicamente activa, además de dar comienzo a las canciones: en el Este es siempre la voz superior la que cumple esta función.

La estructura de estos cantos es a menudo compleja y asimétrica. No se usa el principio de la imitación, como ocurre en la mayoría de estas tradiciones: cada voz usa frases del vocabulario melódico y rítmico presente en sus respectivas partes. Aunque los solistas más expertos pueden cantar cualquiera de las partes, se cede el bajo en señal de respeto al más reconocido de ellos — los más famosos cantantes de Georgia son intérpretes de bajo.

Los rasgos comunes con el resto de Georgia consisten en: antífonas alternadas entre dos coros; cadencias solapadas; acordes disonantes; metro simple (4/4 en casi toda Guria); melodías sin ornamentación; y cadencias en unísono o en 5^{as}. Jordania ha propuesto la existencia de principios nativos de improvisación no explícitos ni articulados en reglas, pero que son seguidos de forma inconsciente por quienes aprenden este estilo: se adquirirían a través de la práctica del canto y de la audición. Según este autor se hace uso de dos principios generales: el desarrollo horizontal de cada parte, que se atiene a la consonancia, y la coordinación vertical de las 3 partes, que se atiene a la disonancia con el uso de 2^{as}, 4^{as} y 7^{as} sobre los tiempos fuertes⁹⁸. Los intérpretes improvisan en el ámbito de una 5^a por encima y por debajo del centro tonal, utilizando las notas intercambiables (3^{as} y 5^{as}) igualmente sobre los tiempos fuertes. A estas notas las llama “escalones de escala”, sonidos con un sentido melódico o armónico que pueden intercambiarse con facilidad por notas que se hallan una 3^a o una 5^a por encima o por debajo⁹⁹.

Los tríos de maestros componen estas canciones durante el transcurso de “noches musicales” en las que se reúnen para cenar y beber en justa medida alrededor de una mesa, y ahí, a propuestas melódicas de unos y otros, se elaboran pacientemente una cadencia tras otra. Así fueron compuestas algunas de las más famosas canciones de Georgia. Los improvisadores más brillantes se atienen a criterios de “buen gusto”, definidos por el conocimiento acerca de cuánto y en qué momento improvisar.

Dada la convivencia de la tradición antigua de canto eclesiástico con la polifonía tradicional, muchos maestros son valorados por igual en ambos campos, pero reciben nombres diferentes: ‘momgeral’ (*lit.* cantante) y ‘mgalobeli’ (*lit.* cantante de iglesia). Adquieren un alto prestigio social y los niños con dotes musical son enviados a sus casas para ser instruidos en el canto. Y aunque no son autoridades oficiales, maestros y tríos participan en los eventos públicos de pueblos y ciudades de un modo regular.

⁹⁶ JORDANIA (2006, p. 83).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁹ *Ibid.*

La única región de Georgia con canto a solo 2 voces es la de Shavsheti (en Acaria)¹⁰⁰, siendo las demás invariablemente a 3 y 4 partes.

1.5.2.3. Svanetia. Los europeos más antiguos cantan a 3 y 4 voces

Los *svan* son la etnia y el pueblo más antiguo de Europa, y sus lenguas y dialectos conservan aún muchas raíces indoeuropeas, siendo asimismo las más arcaicas del continente. Ushguli, representado en la Figura 11, es el punto habitado todo el año más alto de Europa. Svanetia, la región más montañosa de Georgia (5.000 m de altitud) queda aislada en muchos puntos durante la mitad del año.

Sus tradiciones remontan sin duda a épocas precristianas y probablemente incluso prerromanas. Se trata de una sociedad muy igualitaria en donde todos asumen todos los roles, incluyendo las personas nobles. Las llamadas torres familiares construidas durante los siglos VIII al XII continúan en uso y bien conservadas.

En Svanetia, todas las canciones son a 3 voces excepto unos pocos géneros cantados a solo por mujeres. La gran mayoría de estos cantos consisten en danzas circulares que comienzan lentas y aceleran hasta el final, interpretadas dentro de un rango melódico estrecho, normalmente de 4ª. Las disonancias asumen aquí un papel especial, dado que son las formas *ostinato* y el movimiento de las líneas melódicas quienes conducen los temas, y no la drona rítmica.

Entre los *svaneti*, hombres y mujeres cantan juntos por igual, a diferencia de la mayoría de pueblos georgianos, a un volumen suave, y con la mayoría de canciones en antífona para dos coros, que en ocasiones compiten en volumen y en resistencia. Usan abundantes sílabas y palabras sin significado para elaborar sus cantos, y algunas canciones están construidas así. Los *svan* usan sus propios dialectos no escritos para cantar, y algunos de los nombres geográficos y mitológicos no tienen correspondientes actuales en la lengua georgiana, apareciendo ya citados en fuentes sumerias de la antigua Mesopotamia¹⁰¹.

Iberia, una de las regiones del Este, fue uno de los primeros estados en proclamarse cristianos en el 337 d.C. Los historiadores y musicólogos georgianos aceptan que en Georgia la liturgia fue monofónica durante los primeros siglos de la Cristiandad, y que su práctica en lengua georgiana quedó establecida entre los siglos VII y VIII.

El canto polifónico estaba en uso en la liturgia en los siglos X y XI, cuando se acudió a los maestros de la tradición *a trío* como profesionales a fin de adaptarla a sus costumbres, posiblemente a 3 voces. Estas figuras aparecen aludidas como ‘organ’ en la literatura medieval, indicando la destreza y el prestigio de estas personas para hacer “al sonido griego extranjero próximo al georgiano”¹⁰².



Figura 10. Coro tradicional masculino de Svanetia.

¹⁰⁰ GARAKANIDZE (1991).

¹⁰¹ P.e., JORDANIA (2006, p. 93).

¹⁰² Giraldus Cambrensis (1146-1223). Cit. por JORDANIA (2006, p. 96).

Hasta la reinterpretación del término como se acepta hoy, no como un instrumento musical, sino como ‘*organum*’ (término medieval que designaba los tipos europeos tempranos de polifonía), también algunas otras fuentes medievales habían resultado un enigma para la musicología ¹⁰³.

Es oportuno reproducir al respecto las consideraciones de Rusudan Tsurtsumia ¹⁰⁴: “Es, desde luego, imposible determinar la edad de la polifonía georgiana pero se puede decir que existía en los estadios más tempranos del desarrollo de la cultura musical georgiana, más bien antes de que el cristianismo fuera declarado la religión oficial del estado en Georgia (s. IV d.C.). (...) las fuentes antiguas (Jenofonte, s. V a.C.) mencionan especialmente ‘una forma característica’ de canto y danza. Algunos académicos consideran este informe de Jenofonte como una prueba de la polifonía de las canciones georgianas pre-cristianas, aunque otros están en desacuerdo ¹⁰⁵. En efecto, es imposible afirmar que con este “modo característico” el historiador griego significase polifonía, pero se puede presumir que de hecho en estos tiempos el canto georgiano fuera polifónico, dado que pocos siglos después esta cultura de canto ‘característico’ condicionó el carácter polifónico *original* del canto polifónico georgiano dentro del inicialmente monódico mundo cristiano. De este modo, el carácter único del canto georgiano en la cultura musical del medioevo cristiano fue condicionado por su estructura polifónica” ¹⁰⁶.



Figura 11. Ushguli, Svanetia (Georgia).

¹⁰³ P.e., CHAUCHAVADZE (1986, 1993); p.e., HIBBERD (1955). Ambos citados por JORDANIA (2006, p. 96).

¹⁰⁴ Directora del Centro Internacional de Investigación para la Polifonía Tradicional, Conservatorio Estatal de Tbilisi.

¹⁰⁵ ASLANISHVILI (1954, p. 12).

¹⁰⁶ TSURTSUMIA (2003, pp. 95-98).

1.6. Polifonía tradicional no occidental

1.6.1. Distribución mundial de la polifonía tradicional no-occidental

“Los etnomusicólogos más destacados han ofrecido diversas explicaciones sobre la aparición entre los pueblos primitivos del fenómeno polifónico y su repetición entre naciones orientales y occidentales, sin que se haya llegado a ninguna conclusión definitiva. Ciertamente, es difícil encontrar el vínculo existente entre los novicios chinos (que cantan, primero, en notas discordantes; luego, en 5^{as} y, finalmente, en 8^{as}) y las congregaciones rurales francesas (que cantan en 5^{as} siempre). Sin embargo, por lo menos en el papel, existen similitudes entre los cantos de los prisioneros rusos, cuya condición, al parecer, los impulsa a cantar en 5^{as} perfectas, y los cánticos de los monjes medievales. Incluso puede llegar a establecerse un caso de enlace entre el *organum melismático* y los cantos-danzas orientales, puesto que la polifonía se conoció siempre en Oriente; las tribus de Chang-Naga, Badike, Xosa, Lhota-Naga y Lepanto pueden aportar pruebas concluyentes”.¹⁰⁷

La cita es pertinente para establecer la existencia de precedentes dispersos e indicadores de que el oído humano reconoce cierta armonía “rudimentaria” o “pre-polifónica”. Existen también pueblos indígenas hoy en día, con diferentes grados de complejidad en cuanto se refiere a la multifonía vocal o instrumental.

Actualmente se considera al canto con intervalos de 3^{as} (y 6^{as}, su complemento hasta la 8^a) como tonal y propio de la historia musical occidental de los últimos 1.000 años, y todo canto tradicional que sigue estas pautas en Europa o en otras culturas se considera influido por la música culta europea. No obstante, el intervalo de 3^a estaba ya presente en África y en Oceanía mucho antes de la llegada de los europeos, y forma parte igualmente del repertorio armónico disponible para el oído, puesto que es el cuarto intervalo que aparece en la serie armónica de un modo natural.

Con todo, haremos aquí omisión de tradiciones europeas, y de otras sin duda arcaicas, que hacen uso de intervalos de 3^{as}¹⁰⁸ pero no de disonancias de las llamadas “ásperas” — 2^{as}, 4^{as}, 5^{as}, 7^{as}, y otras —, en tanto no es posible deslindar los elementos antiguos de otros más recientes.

1.6.2. África. Mil años de polifonía bantú y otros cantos polifónicos

El continente africano presenta abundantes ejemplos de formas tribales a coro, cantadas por todos los miembros de la tribu, o de cuantos participan en danzas u otras ceremonias. La emisión simultánea de intervalos y de melodías acompañadas de diversos tipos de armonía, es un hecho incontestable, p.e. entre los pigmeos Aka del Congo¹⁰⁹, los Wagogo¹¹⁰ de Tanzania, los Venda¹¹¹, los San de Sudáfrica, y en otros lugares.

Algunos de estos pueblos como los Venda, Anang, o Griot, afirman que todos sus individuos son diestros en música, y de hecho no hemos encontrado en décadas ninguno que no lo fuera. Los Anang (Nigeria) cantan homofónicamente, e inician a sus niños a los 2 años en todos los géneros musicales: canto, instrumentos y danzas. Los Griot (Senegambia) cantan en 3^{as} paralelas, y requieren de un aprendizaje que dura varios años.

¹⁰⁷ ROBERTSON & STEVENS (1977, p. 331).

¹⁰⁸ P.e., la tradición coral entre los pueblos vascos de Francia y España.

¹⁰⁹ AROM (1985a).

¹¹⁰ El pueblo wagogo ha sido ampliamente estudiado por POLO-VALLEJO (2005).

¹¹¹ BLACKING (1994) y NETTL (1969; 1985), entre otros.

1. El norte de África es casi por entero monofónico, si bien posee tradiciones muy desarrolladas de músicos profesionales, de diseños instrumentales y de sistemas de escalas y modos. El Sáhara en cambio, se diferencia de los pueblos del norte y de los sub-saharianos, precisamente por su condición de aislamiento natural: desierto y montañas. Tuaregs y bereberes son poblaciones con prácticas polifónicas que muestran rasgos comunes con la del folklore europeo mediterráneo, en especial un amplio uso de la drona.

2. La música tradicional en África del Este es en su mayor parte puramente vocal, sobre todo en las regiones con poca influencia árabe, y se acompaña con frecuencia de percusiones corporales o de bailes. El canto de los masai consiste en un *ostinato* a unísono en grupo sobre las sílabas ‘ho-la-le-yo’, sobre el cual un solista interpreta la melodía.

La escala más frecuente en el Este es la pentatónica, por lo que el canto usa mayormente 4^{as} paralelas y, en menor medida, 3^{as}, como ocurre también hoy entre las congregaciones pastorales. En las formas responsoriales la respuesta del coro suele ser mucho más larga que la pregunta, llegando a solaparse con la voz solista y a crear *ostinatos* que producen estos intervalos.

Los wagogo usan una escala muy específica que genera igualmente armonías características basadas en una distribución de 8^a tetratónica, y, junto con los xhosa de Sudáfrica, son el único caso de canto difónico que se encuentra en este continente.

3. África Central es una región con una rica tradición polifónica, derivada de los primeros habitantes de la selva centroafricana, los pigmeos. Se cree que hace unos 5.000 años habitaban la mayor parte de estas junglas, y que fueron progresivamente desplazados por los hablantes de lenguas bantú arcaicas, emigrados desde Nigeria y Camerún hace unos 3.000 años. Se están reconstruyendo aún los elementos de los idiomas pigmeos originales, pues no hay diferencia, lingüísticamente hablando, entre pigmeos y no-pigmeos: todos hablan lenguas bantús, la mayoría de las cuales son lenguas tonales de 2 tonos.

Los pigmeos no cuentan con músicos profesionales, sino que se espera de cada uno de ellos la habilidad en el canto colectivo, exhibiendo una destreza y una musicalidad inusuales: los estudiosos han informado repetidas veces no haber escuchado nunca el canto coral a unísono, habiéndose documentado en cambio cantos a 7 voces ¹¹². Su fama de expertos es notable entre las poblaciones no-pigmeas.

El canto polifónico típico se combina frecuentemente con una depurada técnica de ‘voz tirolesa’ o yodel. Este fenómeno aparece en los registros fonográficos de poblaciones dispersas y distantes de esta vasta región: p.e., entre los ituri, bangombe, manbenjele, y los más conocidos, los pigmeos Aka ¹¹³. Buena parte de los pueblos vecinos de países colindantes han adoptado elementos de su estilo de canto, además de imitar sus géneros y técnicas vocales, lo cual prueba que hubo un contacto en el pasado aún cuando hoy en día no se da.

La polifonía de los pueblos no-pigmeos es similar a la del Este, con escalas pentatónicas y hexatónicas, y movimientos paralelos coordinados verticalmente por progresiones de grado. Es difícil y controvertido, en nuestros días, establecer límites claros entre la música tradicional, la música popular y las producciones modernas, que también hacen uso de formas responsoriales, coros y elementos presentes en tradiciones más arcaicas.

4. En África del Sur coexisten etnias que hablan lenguas bantú y etnias que hablan lenguas *khoisan*, resultado de un proceso similar al del desplazamiento ya descrito de la población pigmea en África Central. En este caso, las prácticas corales derivan del mismo modo de la influencia de las etnias desplazadas — el término proviene de dos pueblos diferentes: los *khoi* (o *khoikhoi*), pastores hotentotes, y los *san*, cazadores-recolectores. Ambos difieren físicamente del resto de poblaciones africanas.

¹¹² GRIMAUD & ROUGET (1957). Cit. por JORDANIA (2006, p. 38).

¹¹³ Véase, p.e., AROM (1985).

Estas lenguas son famosas por el uso de ‘clicks’ (chasquidos bucales y guturales que se insertan en el habla, y que constituyen un tercer tipo de articulación) además de las consonantes y vocales típicas de cualquier idioma. El pueblo !Kung es el más conocido, mientras que la mayoría de grupos khoikhoi han desaparecido o han sido asimilados por la población bantú.

Las tradiciones cantadas de estos pueblos no descansan tanto sobre las peculiaridades tonales de sus lenguas como en el caso del África Occidental (Oeste), sino que se desarrollan antes en un sentido estético-musical que en uno semántico ¹¹⁴.

Los *san* usan el yodel (voz tirolesa) en sus cantos polifónicos, y en éstos introducen casi siempre sílabas y palabras aisladas, de modo que las canciones no tienen texto en el sentido habitual, e incluyen igualmente llamadas de animales, en especial cantos de pájaros. Se ha aludido a la presencia del *principio de equivalencia armónica* ¹¹⁵ para describir la sustitución de tonos que están sonando por otros correspondientes a armónicos de la misma serie.

El canon es una forma habitual ¹¹⁶, así como el uso de la polirritmia (al igual que en el resto de África) con ritmos binarios y ternarios. Se ha observado que entre los !Kung no se da en cambio el uso de ritmos asimétricos ¹¹⁷.

Entre las mujeres *san*, la elaboración de un canto típico consiste en retomar la melodía que el curandero ha recibido en trance o en sueños, para conformarla según sus prácticas corales, insertando tonos, modificando los valores rítmicos, alterando el énfasis y dirección de las melodías, y añadiendo progresivamente extensiones que convierten la frase musical repetida una y otra vez en un todo conjunto ¹¹⁸.

Entre los *zulú* y los *xhosa* el canto a coro es la forma principal de hacer música. En los eventos sociales es polifónico y responsorial, y la divergencia entre las voces se da mediante frases que comienzan y acaban en puntos diferentes ¹¹⁹. Entre los *xhosa* son las mujeres quienes practican la tradición de canto difónico ¹²⁰.

Se ha aludido en la literatura a la presencia de un “cinturón armónico tonal” que abarca el sur de Zambia, Zimbabwe, y el centro de Mozambique, en el que se utiliza citado principio de equivalencia armónica. Otros pueblos de la región, p.e., los *sotho*, también hacen amplio uso del canto polifónico ¹²¹.

Un fenómeno curioso en el ámbito instrumental se da entre los *shona* de Zimbabwe: uno de sus instrumentos típicos es la *mbira*, una suerte de idiófono con varillas afinadas que construyen con cualquier material metálico disponible ¹²², y que se ejecuta al modo del mecanismo de una caja de música. Cada una de las manos va pulsando sendas melodías con los dedos correspondientes, de cuyas notas comunes y combinaciones surge la ilusión de una tercera voz independiente de aquéllas.

Un último punto importante a considerar consiste en que la música se entiende entre los pueblos sudafricanos en tanto contiene metro y ritmo. Muchos no poseen un vocablo para designarla en modo abstracto: los tienen en cambio para designar el canto, la danza, o la interpretación. Cantar o pronunciar palabras de forma rítmica es *canto*, pero cantarlas sin ritmo no lo es. Del mismo modo, el sonido único de tambores es considerado música *per se*, en función de la presencia del ritmo e independientemente del concurso de sonidos de altura determinada.

¹¹⁴ KAEMMER (1998). Cit. por JORDANIA (2006, pp. 39-40). Véanse más abajo los rasgos polifónicos de los pueblos de la costa occidental.

¹¹⁵ BLACKING (1973). *Ibid.*

¹¹⁶ ENGLAND (1967). *Ibid.*

¹¹⁷ KUBIK (1998a). *Ibid.*

¹¹⁸ ENGLAND (1967). *Ibid.*

¹¹⁹ KAEMMER (1998). *Ibid.*

¹²⁰ DARGIE (1991). *Ibid.*

¹²¹ KAEMMER (1998). *Ibid.*

¹²² También llamado *kalimba*, e igualmente construido en ocasiones con bambú.

5. África Occidental presenta dos entornos geográficos bien diferenciados: la sabana adyacente a las áreas desérticas del norte, y el bosque que se prolonga hasta las costas del oeste, y que contiene una de las mayores concentraciones de lenguas tonales del mundo.

La polifonía en la sabana (con mayor influencia árabe) está presente sobre todo en los géneros instrumentales, aunque las danzas con canto en grupo se hallan en casi todos los pueblos que la habitan. Los *kasena* tocan en una formación de 6 flautas ó 6 cuernos, o en una combinación de ambos (3 + 3), acompañados de tambores, que despliega estructuras diatónicas a varias voces a partir del intervalo de 3ª, con cadencias finales en 3ªs paralelas hasta el unísono ¹²³.

Se han documentado elementos de dronas vocales entre los pueblos del bloque oeste de Sudán, únicos entre los pueblos subsaharianos, que acaso estén relacionados con influencias de los *tuareg* del norte de África ¹²⁴.

Las zonas de bosque albergan etnias muy diversas que habitan en entornos mucho más rurales que urbanos: existen más de 500 en toda la región, pero la costa occidental africana estuvo en tiempos fuertemente unificada en un solo reino por el pueblo yoruba (siglos XV a XIX). Aquí se profesan las religiones tradicionales, las prácticas corales son comunales, y no existe el grado de profesionalización que se observa en la sabana, una zona de predominio instrumental.

Las prácticas de canto polifónico son comunes a los *igbo*, *yoruba*, *aja*, *ga*, *akan*, *dan*, *krelle*, *mende*, *temne*, y otros ¹²⁵: forma responsorial entre solista y coro, amplio uso de intervalos de 3ªs y 4ªs entre voces, movimiento paralelo de las mismas en conexión con el carácter tonal de sus lenguas, y presencia de escalas diatónicas, tanto heptáfonas como pentatónicas.

En Madagascar se encuentran también formas corales en el folklore, si bien la gran isla presenta tradiciones e influencias diversas externas a África, p.e., población austronesia procedente del sudeste asiático en el 500 d.C., y migraciones árabes en el 1.000 d.C. En la isla de Merina se canta en 3ªs y 6ªs con ritmos acelerados, en lo que se cree influencia oceánica, y en algunas zonas desérticas del pseudocontinente se practican ciertos tipos de letanía con polifonía serial ¹²⁶.

¹²³ NKETIA (1980). Cit. por JORDANIA (2006, p. 42).

¹²⁴ DJEDJE (1998). *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ ROUGET (1946). *Ibid.*, p. 43.

1.6.3. Asia. Un arco polifónico con regiones montañosas aisladas

Las culturas polifónicas en Asia se sitúan todas en el arco sudeste del continente, no como una gran lengua como en el caso europeo, sino como muchas regiones aisladas: unas 25 minorías étnicas entre el sudeste de China y las montañas de Vietnam (obsérvese la coincidencia de estas islas aisladas con el uso de lenguas tonales).

Se encuentran tradiciones similares en algunas islas de Indonesia, especialmente en la isla de Flores, así como entre las tribus aborígenes de Taiwan (Ami, Bunun y Paiwan), los *asam* del norte de la India, los *jammu* de Cachemira, y los bailarines nuristanos del este de Afganistán.

Entre los *yakuts* de Siberia Central, se documentó a finales del siglo pasado una danza circular con elementos polifónicos — canto paralelo al modo del *organum*, grupo en unísono aproximado y voz de varón en heterofonía a distancia de 4ª — que provocó mucha controversia entre la comunidad académica soviética, acerca de si las disonancias eran intencionales o resultado de un fracaso en la entonación a unísono: según los propios cantantes, todos cantaban la misma voz ¹²⁷.

Muchos pueblos asiáticos del norte de Rusia cuentan con géneros vocales en heterofonía a unísono y 8ªs. La población rusa, que no es autóctona de estas regiones, sí que practica el canto polifónico. La vasta región del Asia Central en cambio parece ser en su mayoría monofónica.

La tradición *ainu*, en el norte de Japón y en islas cercanas, merece mención aparte por tratarse de la más aislada del mundo. Se trata de la población más arcaica de Japón y constituye probablemente su substrato étnico ancestral. De los casi 20.000 individuos que la componen, en la actualidad solo un centenar habla su lengua madre.

En 1965 se editó una colección de 500 transcripciones de su música tradicional ¹²⁸. Las formas cantadas en grupo incluyen la imitación canónica de unos pocos motivos musicales y también danzas circulares: se trata en el primer caso de la iteración en canon de estructuras silábicas al ritmo de percusiones con la mano sobre el suelo, y a cargo de dos o tres cantantes, y en el segundo de un canto melódico colectivo a varias voces con frecuencia discordantes.

Muchos temas se interpretan indistintamente en ambos estilos o géneros, de entre un total de 13, que comparten un origen común: uno devino canto imitativo estático que llega a incluir con frecuencia 5 y 6 voces en canon, y otro en danza coral circular. La forma en canon estricto y de metro preciso de los *ainu* resulta única entre las culturas polifónicas, con la excepción de los *sutartines* lituanos. Las danzas circulares cantadas, en cambio, adoptan el canon en muy pocas ocasiones.

En el estilo en canon (*upopo*) es la persona más anciana la que conduce la interpretación, cediendo el turno de intervención a su derecha, y así sucesivamente hasta que el director retoma un nuevo tema cuando el último de los cantantes concluye su parte sobre el canto de fondo de los demás. El resultado adquiere tonos caóticos que cumplen con la etimología del término, que significa: “coro ruidoso de pájaros cantando”.

En las Islas Ryukyu (al sur de Japón) son comunes los cantos grupales y las formas pregunta-respuesta en antifona, en especial en las Islas Amami ¹²⁹.

China es vista habitualmente como un típico país de tradición monofónica. Entre la población Han, la que es mayoritaria, existen canciones de trabajo colectivas para diferentes tipos de actividades: p.e., *haozi* (pregunta del solista y respuesta del coro), o *tian'ge* (canto de cosecha del arroz en forma responsorial, muy rítmico para sostener la continuidad de la tarea). El canto coral suele ser a una voz, pero en ocasiones, el grupo escucha durante el trabajo a un cantante profesional invitado para la ocasión, y en otras el capataz dispone dos coros que se turnan intentando taparse el uno al otro ¹³⁰.

¹²⁷ ALEXEEV (1967) y también SHEIKIN (comunicación personal 1986). Citados por JORDANIA (2006, pp. 154-155).

¹²⁸ KAZUYUKI (1965). *Ibid.*, p. 155.

¹²⁹ ATUMI (2002). *Ibid.*, p. 157.

¹³⁰ JIANZHONG (2002). *Ibid.*, p. 158.

Sin embargo, la mitad de las 50 minorías existentes en el país — unos 100 millones de personas — tiene tradiciones vocales polifónicas: *zhwang, buyi, dong, maonan, mulan, dri, wa* (del sistema Yue-Pu); *miao, yao, she* (del sistema Miao-Yao); *qiang, yi, hani, lisu, naxi, bai, lahu, iiuno, tuja, jingpo* (del sistema Di-Quang).

En los cantos a 3 voces, la central es la principal; otros son cantos a 4, y abundan además los dúos¹³¹. Los estilos presentes entre estas minorías pueden clasificarse en 3 grupos: a) canto a varias voces, b) línea continua de bajo y melodía fija contra una melodía principal, y c) canciones tradicionales en canon y canciones circulares¹³².

Los *buyi* tienen canciones polifónicas de bebida para las ceremonias de boda. Y en la aldea *hani* de Puchun — sin electricidad ni carretera — se registraron en 1995 canciones *a cappella* a 5 (lamentos de doma) y hasta a 8 voces (canciones de siembra del arroz), a cargo de solistas acompañados de instrumentos tradicionales¹³³.

En el Tíbet, pese a la práctica ausencia de estudios al respecto, se ha señalado la presencia de canciones de mesa a cargo de grandes grupos, y de danzas corales en antifona entre un solista y un grupo, y entre grupos de hombres vs. de mujeres¹³⁴. Y en Nepal se refieren estrechos parecidos con los cantos colectivos de regiones montañosas del sudeste asiático¹³⁵.

En Taiwan, existen diversas etnias indígenas: *atayal, amis, bunun, paiwan, saisiat, tsou, rukai, puyuma, y shao*. Los *atayal* en el norte (unos 100.000) cantan por lo general a solo, pero en las ceremonias de boda se canta en grupo a 2 y 3 partes en la forma canon. Los *amis* (150.000) lo hacen mayormente a 2 partes: un bajo coral a unísono o a solo y una voz en superior en un rango melódico amplio sobre escalas pentatónicas.

Entre los *bunun*, que habitan las zonas centrales y más montañosas, se da la polifonía más armónica, a 3 voces y con acordes tríadas completos la mayor parte del tiempo, así como curiosos pedales con 6^{as}, 7^{as} y otros intervalos¹³⁶. En una canción sobre el crecimiento de la hierba se da un procedimiento único: la drona asciende en *glissando* progresivo desde lo más grave, mientras que las otras partes modulan del mismo modo en ascenso pero en tonos discretos.

Sus vecinos, los *tsou* (unos 10.000) usan también un canto armónico, aquí con frecuencia en 2 partes. Utilizan además ritmos ternarios a diferencia del resto de pueblos de Taiwan, que los usan binarios. La tradición del pueblo *saisiat* en el noroeste está influida por los *atayal*, y la población actual cuenta con menos de 10.000 individuos. Constan referencias a una tradición en 4^{as} paralelas, perdida durante el siglo XX¹³⁷.

La etnia *paiwan* en el sur (unos 70.000) canta mayormente a 2 voces con melodías de ámbito reducido, la drona siempre en la voz inferior y con 2^{as} disonantes. La etnia *rukai* usa procedimientos similares aunque no tan acusados.

En Vietnam existen más de 50 etnias, siendo de nuevo las más antiguas las que habitan las regiones montañosas centrales y las que practican el canto polifónico¹³⁸: sus orígenes, rasgos físicos, lenguas, y cultura, difieren de otras que migraron posteriormente desde China entre 1300 y 1800. Las canciones son sobre todo cantos a 2 voces, con uso de la drona y heterofonía.

¹³¹ QIA (2002). *Ibid.*, p. 160.

¹³² JIZENG (2002). *Ibid.*

¹³³ ZHANG (1997). *Ibid.*

¹³⁴ JIZENG (2002). *Ibid.*

¹³⁵ TSANG-HOUEI (2002). *Ibid.*, p. 162.

¹³⁶ JORDANIA (2006, p. 161).

¹³⁷ TSANG-HOUEI (2002). Cit. por JORDANIA (2006, p. 162).

¹³⁸ NAM (1988). *Ibid.*, p. 163.

En la India, los *assam*, habitantes de alta montaña, tienen formas a varias voces que guardan una evidente relación con las de otros pueblos montañosos aislados del sudeste asiático¹³⁹. Predomina el canto paralelo en 4^{as}, 5^{as} y 8^{as}¹⁴⁰.

Alan Lomax aludió a tradiciones con diferentes formas de polifonía en el sur del país¹⁴¹: algunos pueblos de montaña aislados en Jammu y en Cachemira practican el canto a más de una voz¹⁴². La Enciclopedia Garland cita también, en sus 4 artículos dedicados a la India, fuertes tradiciones de canto coral, mayormente responsoriales, entre grupos de hombres y mujeres, así como la presencia de danzas circulares, pero no aclara si son o no polifónicas¹⁴³.

Una de las más aisladas del mundo es la de Nuristán, en las altas montañas del este de Afganistán. Según registros fonográficos de 1950 a 1970¹⁴⁴, representaba una práctica rica y viva entre la sociedad, con participación tanto de hombres como de mujeres, y en ocasiones también en formas corales mixtas, canto a 3 partes y ritmos precisos, en general ternarios, siendo el más popular el de 6/8, y frecuentes el 4/4 y el 5/8.

La polifonía es generada aquí por 2 melodías sobre una drona mayormente rítmica o sobre un *ostinato*, con ámbito melódico de 4^a en escalas lidias y acompañamiento instrumental, lo cual genera multitud de 2^{as}, y en ocasiones de 7^{as} cuando una de las voces ejecuta a la 8^a de su registro original.

Este pueblo mantuvo su independencia hasta finales del siglo XIX, cuando fue incorporado al país árabe actual: con anterioridad, las altas zonas montañosas eran llamadas Kafiristan¹⁴⁵. Las lenguas autóctonas son lenguas kafir y dárdicas — lenguas indo-iraníes anteriores al Islam.

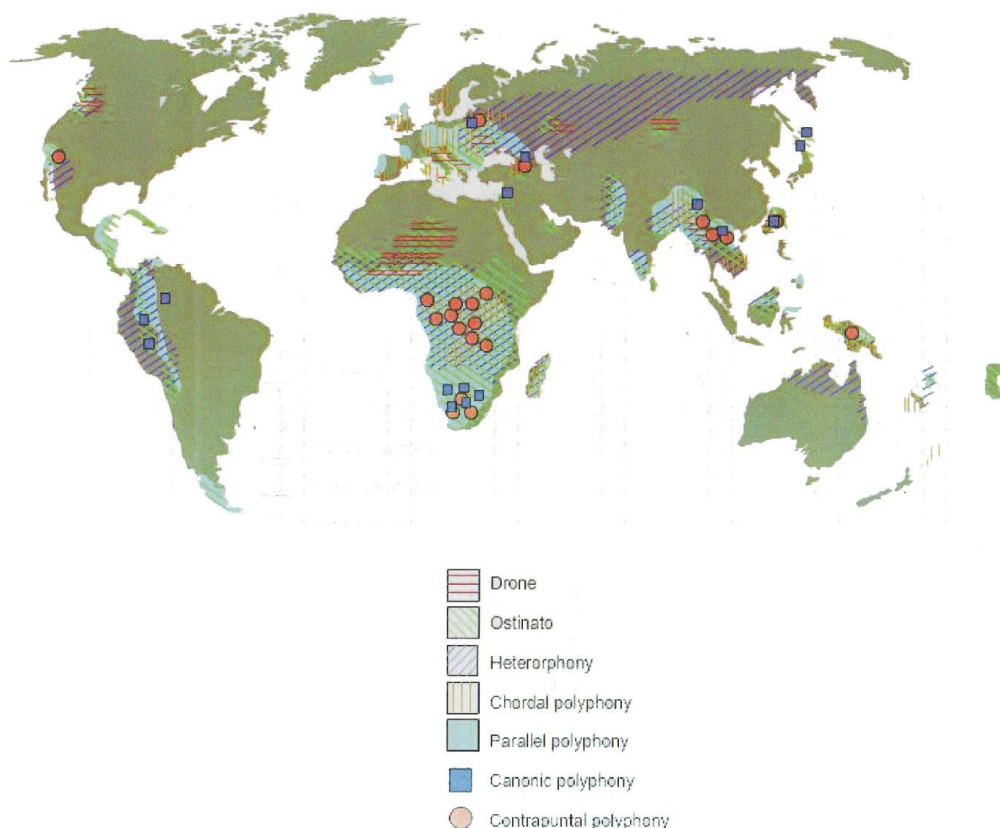


Figura 12. Distribución mundial de tradiciones polifónicas por tipos

¹³⁹ KAUFFMANN & SCHNEIDER (1960).

¹⁴⁰ Entre ellos los Chang-Naga aludidos por Robertson en la cita al comienzo del capítulo.

¹⁴¹ LOMAX (1968).

¹⁴² JORDANIA (2006). *Polyphony n° 4*.

¹⁴³ JORDANIA (2006, p. 165).

¹⁴⁴ Véase JORDANIA (2006, p. 152).

¹⁴⁵ *Lit.* “tierra de infieles”.

1.6.4. Oceanía. Polifonía tonal antes de la llegada de los europeos

Los cantos de los archipiélagos del Pacífico se basan casi siempre en escalas diatónicas, y mientras que la Micronesia es prácticamente monofónica, la Melanesia contiene diversas formas multifónicas con polifonía paralela, y a la vez otras basadas en una drona y en armonías disonantes. La Polinesia en cambio sí representa un área ininterrumpida de tradición polifónica, aunque la música actual está muy influida por la europea que llevaron consigo los misioneros.

Uno de los más famosos géneros es el de los discursos y danzas cantados de Tonga o “lakalaka”. Los nativos de los archipiélagos cantaban ya de este modo para asombro de los primeros europeos que llegaron en el siglo XVIII, como consta en los diarios del almirante Cook y sucesivos. Además de la armonía consonante que se describe, se identifican también giros y procedimientos disonantes: “Escuchamos claramente algunas notas discordantes, con las cuales sin embargo el oído de estas gentes parecía muy gratificado”¹⁴⁶.

En estas actuaciones multitudinarias centenares (incluso miles) de personas que danzan componen gigantescas masas corales cantando a 4 y 5 voces, con armonías diatónicas naturales. La armonización de estos cantos se lleva a cabo de manera comunitaria, bajo la dirección del *punake*, que propone las melodías principales.

Los estilos a 2 y 3 voces se distribuyen por toda la costa de Nueva Guinea, en las Islas Salomón, en el grupo D’ Entrecasteux, y en el archipiélago Bismarck. Las Islas Salomón alcanzan el desarrollo más elevado, con tésituras melódicas amplias, que alcanzan la voz tirolesa y el falsete, y con disposiciones corales y formaciones instrumentales colectivas similares con flautas de pan.

En la isla de Bellona y en Tonga, existe un tipo de canto específico en el que las partes usan textos diferentes, creando una suerte de polifonía politextual¹⁴⁷. Y en el atolón de Anuta, existe un tipo fúnebre en el que los residentes se reúnen en grupos de unas 20 personas, para cantar por turnos en cada funeral¹⁴⁸. En Guadalcanal, una forma vocal en 2 partes a solo más una drona concluye siempre al unísono o a la 8ª: el sonido simultáneo de grados adyacentes de la escala pentatónica anhemitónica genera repetidos choques disonantes de 2ªs y 7ªs. El canto en 2ªs disonantes prosigue en Manus (Islas del Almirantazgo), en donde parejas de cantantes interpretan series de 2ªs paralelas tapándose uno de los oídos.

En Papúa Nueva Guinea, algunos pueblos de montaña hacen un amplio uso del canto polifónico: los *moni*, los *dani*, y los *yali*. Los *moni* son conocidos por la peculiar textura armónica de movimientos paralelos de 9ª y de 11ª sobre una drona pedal, y los *yani* por sus temas a dos y a cuatro partes. Estos paralelismos distantes entre poblaciones europeas y oceánicas en el tiempo y en el espacio, constituyen hoy un serio reto para la visión ortodoxa de la musicología por cuanto se refiere a los orígenes de la polifonía.

El canto coral o en grupos es, no cabe duda, un universal más, a añadir a las consonancias fundamentales, al uso de semitonos — puros o insertos en otros intervalos de tonos no enteros —, a las 3ªs, y a cuantos otros han sido ya identificados. No existe en realidad ninguna cultura puramente monofónica en el mundo, ninguna que no contenga *elementos* de polifonía social, bien sea en forma monódica (unísono coral) bien homofónica.

Sin embargo, su distribución geográfica desigual ha llevado a algunos autores a sugerir que el canto grupal humano, en consonancia con el origen de las lenguas tonales, es muy antiguo y data incluso de los comienzos de la evolución de los homínidos, siendo un fenómeno crítico respecto de los orígenes del lenguaje, y crucial para el desarrollo de la cognición¹⁴⁹.

¹⁴⁶ LABILLARDIERE (1802, p. 944). Cit. por JORDANIA (2006, p. 173). Véanse algunas citas más en el Anexo 6.6 Fuentes Primarias [5].

¹⁴⁷ Otro caso bien conocido de polifonía con textos diferentes superpuestos es el que se da a finales del Gótico hasta el Renacimiento, si bien derivado de otras razones estéticas, cuya forma más conocida es el motete.

¹⁴⁸ JORDANIA (2006, p. 174-175).

¹⁴⁹ Véase LAFARGA (2016).

Propuestas recientes ¹⁵⁰, afirman que la polifonía social ha de haber estado presente en todas las sociedades humanas tempranas, y sostienen que la facultad proto-musical es anterior a las lenguas articuladas, y que la aparición de éstas (mucho más eficaces a efectos de comunicación) fue menguando progresivamente el valor ancestral de supervivencia de los cantos grupales hasta relegarlos a las culturas polifónicas que se encuentran hoy.

La sincronización de movimientos y de señales rítmicas y vocales en grupo pudo ser una parte importante de las estrategias de supervivencia frente a predadores y presas, además del elevado valor social, ritual, expresivo y simbólico, que conllevan estas actividades. De hecho, somos la única especie que sincroniza sus cantos, tanto individual como colectivamente ¹⁵¹. Estos autores postulan que durante la evolución humana la estructura básica pregunta/respuesta entre grupos o individuos tuvo un carácter musical (responsorial), y relacionan su emergencia con la formulación de preguntas y el pensamiento, con el desarrollo de la cognición, y con los orígenes de la actividad lingüística.

Igualmente afirman que el tránsito a las lenguas articuladas no ocurrió a la vez ni del mismo modo en todos los continentes ni tampoco entre los diversos pueblos que originaron las culturas actuales, y que se dio antes en aquellos grupos étnicos en los que, en la actualidad, no se encuentra polifonía tradicional. Lo que observamos hoy, como en el caso de las lenguas tonales, serían las tradiciones supervivientes de un tiempo en el que cantábamos más que hablábamos.

La polifonía ha sido contemplada hasta ahora como un subproducto tardío de la producción monofónica humana, pero estas y otras de las consideraciones expuestas aquí permiten cuestionar esta opinión. Hasta hace muy poco no teníamos siquiera teorías adecuadas respecto de los orígenes de la música, el lenguaje, y la cognición en humanos.

En el Anexo 1.2. se muestra la distribución mundial de culturas con estas tradiciones y se ofrecen algunos ejemplos de cantos disonantes balcánicos y georgianos ¹⁵². Los dos últimos mapas — Anexo **1.2.24** y Anexo **1.2.25** — muestran la misma distribución según el tipo de polifonía el primero, y las áreas globales (polifonía vs. monofonía) el segundo.

El análisis estadístico de aquellas culturas que usan melismas vs. sílabas al cantar ¹⁵³, parece corresponder de forma estrecha con la distribución de aquellas que cantan a varias voces, acaso también porque el canto sincrónico en grupo ha de segmentar silábicamente (aún sin sentido, como hemos visto en Svanetia o en Oceanía), tonalmente o por cualquier otro medio que indique al grupo los cambios y modulaciones, mientras que el canto adornado melismático (melódico) a solo permite muchísima más variación tonal, rítmica y articularia.

¹⁵⁰ P.e., JORDANIA (2006), entre otros.

¹⁵¹ Ranas y grillos se acoplan en grandes coros, pero sin variaciones rítmicas. Véase SANZ (2016).

¹⁵² Reproducido con permiso de: Jordania, Joseph (2006). *Who Asked the First Questions? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*, Tbilisi, Tbilisi State University, The publishing program LOGOS

¹⁵³ SAVAGE *et al.* (2015, p. 8988). Los melismas no pueden interpretarse a coro, sino a cargo de las voces solistas, aunque un coro enterenado puede incluir algún grado de variación melódica similar a los cantos melódicos monofónicos de las tradiciones litúrgicas orientales o cualesquiera otras.

PARTE II. BASES HISTÓRICAS DE LA POLIFONÍA VOCAL E INSTRUMENTAL

2.1. Crítica de la monofonía: coros griegos y romanos

2.2. Crítica de la policordia: instrumentos multifónicos paganos

*Con sumo cuidado cerramos los ojos de los muertos.
Con cuánto no más cuidado habrá que abrir los ojos de los vivos.*

Jean Cocteau

“La música así importada durante los siglos VIII y IX — el primer repertorio occidental que puede señalarse como un cuerpo de trabajo coherente — no era solo sagrada sino también litúrgica. Esto es, fue ajustada a los textos latinos del rito cristiano occidental. No fue solo vocal sino también monofónica, lo que significa que era cantada por solistas o por coros en unísono, sin acompañamiento. A partir de estos hechos es fácil formarse varias conclusiones falsas. Es fácil asumir que en el Oeste hubo música sacra antes que hubiese música profana, música litúrgica antes que no litúrgica, vocal antes que hubiese instrumental, y monofónica (a una sola voz) antes de que la hubiera polifónica (a varias voces)”.

Richard Taruskin (2011). *Oxford History of Western Music*

2.1. Crítica de la monofonía: coros griegos y romanos ¹⁵⁴

La exigente posibilidad de que el esplendor imperial de las grandes cortes del pasado — faros de civilización, ostentación del supremo poder y de la riqueza, y centros de saber y de excelencia por cuanto representan emblemáticamente a sociedades muy complejas — se conformara con la mera interpretación de unísonos y monodias acompañadas no parece muy plausible, máxime frente a otros imperios o ante sus representantes, o en grandes fastos y celebraciones multitudinarias.

Para los autores romanos cristianos ya desde el siglo II d.C. la música de los paganos representa una fuerza poderosa que influye en el mundo y en las mentes de sus habitantes y, además de un instrumento demoníaco y una fuente de corrupción ¹⁵⁵, y lo sigue representando hasta la caída del Imperio en el siglo V.

Las únicas noticias que tenemos en adelante solo hablan de la implantación de la forma monódica como medio único y exclusivo de honrar a Dios, quedando proscrita toda práctica musical instrumental en el culto. Se insiste en el canto llano y la monodia también como un modo de diferenciarse de los paganos, a la vez que se borra, destruye u oculta todo rastro de la antigua música ¹⁵⁶.

No hay ninguna necesidad de insistir en algo que es práctica común — según la opinión aceptada la práctica monódica — si en efecto no existe la práctica polifónica. No es coherente prohibir o reaccionar con ferocidad en contra de lo que no existe. La insistencia exagerada de la Iglesia primitiva en la monodia antes y después de la caída del Mundo Clásico es, cuanto menos, *sospechosa*, e indicativa de que se estaba bogando *exactamente en la dirección opuesta* a ciertas prácticas de los antiguos ¹⁵⁷.

2.1.1. Festivales y competiciones musicales

Los coros, y también los instrumentos, participaron en competiciones y festivales musicales al menos desde el siglo VI a.C., y estos eventos se tornaron enormemente populares a partir del siglo V a.C. ¹⁵⁸, pero sobre todo desde el siglo IV a.C. en adelante, con el surgimiento de un fenómeno de masas que se conoció como “Nueva Música” ¹⁵⁹.

El festival más antiguo que conocemos es la Olimpiada dedicada al dios Zeus en Olimpia, que se celebró de forma ininterrumpida durante más de mil años ¹⁶⁰, y que se celebraba cada 4 años, siguiendo un ciclo lunar ¹⁶¹. Siguiendo su estela, el mundo helénico estableció otros tres festivales importantes de acuerdo con ciclos similares: los Juegos Píticos, los Juegos Istmios y los Juegos Nemeos.

Estos cuatro festivales recibieron el nombre de Juegos Panhelénicos ¹⁶².

¹⁵⁴ Para obtener una visión más completa del alcance del fenómeno coral en el Mundo Clásico, el contenido de esta Primera Parte del Capítulo 2 debe cruzarse con la información contenida en los Anexos 1.1 y 2.1.

¹⁵⁵ FUBINI (1976, pp. 81-82). Téngase además en cuenta que en el pensamiento griego el fenómeno de la división de cuerdas y su relación interválica constante representaba tanto el reflejo del orden subyacente de la naturaleza cuanto las leyes mismas que regían el funcionamiento de la *psiqué*.

¹⁵⁶ P.e., GROUT (1988, p. 16).

¹⁵⁷ Véase la Nota 27.

¹⁵⁸ GROUT (1988, p. 18).

¹⁵⁹ § 4.2.

¹⁶⁰ Otra institución célebre igualmente milenaria fue la Academia de Atenas, fundada por Platón, y cerrada por Justiniano en el 529 d.C. § 3.2.

¹⁶¹ Con el tiempo, los festivales anuales de algunas ciudades de mayor prestigio comenzaron a celebrarse bi-anualmente y los de mayor rango cuatri-anualmente.

¹⁶² Para una revisión de la actividad musical en los festivales griegos, véase WILSON (2007).

Los Juegos Olímpicos constan registrados desde el 776 a.C., pero venían celebrándose siglos antes, acaso ya en los tiempos míticos de Homero. Duraban 5 días e incluían 23 pruebas, además de las musicales. Durante el tiempo que duraban se decretaba una tregua o *paz olímpica* que permitía a los atletas viajar con seguridad hasta las ciudades que los acogían. Además de las obras interpretadas en cada festival, se celebraban también otras representaciones al margen de las competiciones. Fueron abolidos, junto con el resto de juegos, por Teodosio en 393 d.C. habiéndose celebrado, por tanto, aproximadamente 292 Olimpiadas¹⁶³.

Los Juegos Píticos comenzaron en Delfos en 582 a.C., celebrándose al principio cada 8 años: el tradicional Festival Pitio en honor de Apolo se transformó en uno similar al de Olimpia, que se celebraba el año 3º de cada Olimpiada. Duraban entre 6 y 8 días: el cuarto, dedicado a concursos musicales, incluía poesía, poesía con cítara, aulós solo, aulós y cítara, tragedia y danza. Con el tiempo incluyeron además concursos para cítara a solo, coros cíclicos (danzas corales), actores trágicos y cómicos, y concursos para pintores. Aristóteles¹⁶⁴ y su discípulo Clístenes fueron los encargados de reconstruir los archivos con el registro de los vencedores, tras un terremoto (373 a.C.), y honrados por ello en un epígrafe conservado. Un auleta cuya fama se prolongó durante siglos fue Sakadas de Argos, en parte por su victoria en una de las competiciones de los Juegos Píticos de 562 a.C., en la que interpretó una pieza de música programática (la primera conocida en la historia) que describía el combate entre Apolo y un dragón¹⁶⁵. Midas de Acragas fue vencedor en la competición para aulós, con una oda de Píndaro¹⁶⁶ que ha sobrevivido, compuesta para el mismo festival en el 490 a.C.

Los Juegos Istmos de Poseidón en honor de la primavera comenzaron a celebrarse en el 580-582 a.C., en el istmo de Corinto, en el 2º y 4º años de cada Olimpiada, pero es posible que se iniciaran ya en el 690 a.C. El programa era idéntico al de Olimpia, como en el caso de Nemea. Incluyó pruebas de poesía, de dicción, y de pintura, además de las musicales. Los romanos pudieron participar en los festivales a partir del 228 a.C.

Organizados por la ciudad de Corinto, se convirtieron en tribuna internacional para declaraciones políticas y proclamas importantes, dado su carácter panhelénico y la situación central del istmo en el mundo griego. La ciudad fue destruida por el cónsul Memnio¹⁶⁷ en 146 a.C., y reedificada por Julio César¹⁶⁸ en 46 a.C., quien restauró los Juegos como *laus Iulia Corinthesis*. La decadencia de Corinto a finales del siglo II d.C. significó el comienzo de la progresiva desaparición de los festivales, hasta que los edificios fueron derribados en tiempos de Justiniano¹⁶⁹ y construida con ellos una gran muralla.

Los Juegos Nemeos en honor de Zeus comenzaron en Cleone en el 573 a.C. Desde el 400 al 330 se trasladaron a Argos, siendo reinstaurados más tarde en Nemea hasta el 265 a.C., probablemente debido a la influencia de los macedonios. Treinta años después, cuenta Plutarco que Arato de Sición, enemigo de Argos, organizó nuevos juegos alternativos en Nemea, capturando y vendiendo como esclavos a quienes insistieron en acudir a Argos — e incurriendo así en la mayor violación habida de la paz olímpica¹⁷⁰.

Un siglo después, Memnio, después de asolar Corinto, hizo celebrar los juegos de nuevo en Nemea, aunque tras unas pocas décadas volvieron a quedar definitivamente bajo el control de Argos. Los atletas y los jueces (de luto, por el carácter fúnebre de la tradición) accedían por un túnel de 36 m de largo en el que se leen aún *graffiti* de la época. Se permitió participar a las mujeres a partir del siglo I d.C. Y a comienzos del siglo II el santuario estaba ya en ruinas.

¹⁶³ Flavio Teodosio I el Grande (347-395). § Anexo 6.2.

¹⁶⁴ Aristóteles de Estagira (384-322 a.C.).

¹⁶⁵ GROUT (1988, p. 18).

¹⁶⁶ Píndaro de Cinoscéfalas (518-438 a.C.).

¹⁶⁷ Lucio Mumio Acaico (siglo II a.C.).

¹⁶⁸ Cayo Julio César (100-44 a.C.).

¹⁶⁹ Flavio Pedro Sabatio Justiniano (483-565).

¹⁷⁰ Plutarco: *Vida de Arato*, 28. Lucio Mestrio Plutarco de Queronea (46-120 d.C.).

Se cree que Terpanandro de Lesbos (710-670 a.C.) fue el ganador de la primera competición musical en las Fiestas Carneas de Esparta, en el 676 a.C., y se le atribuye la invención de la modalidad de canto con lira ¹⁷¹, y la introducción de 7 cuerdas en la lira ¹⁷². Fundó una escuela de cítara en Lesbos que perduró durante siglos. Plutarco le atribuye además la sorprendente afirmación de que aplacó una sedición entre lacedemonios con el poder de su música, basándose en el profundo sentido musical de la cultura espartana.

Plutarco cuenta que Alejandro Magno organizó competiciones de aulós debido a que tenía poco interés en las de boxeo y las de lucha ¹⁷³. Tenemos la descripción argumental de una obra de repertorio de este período, compuesta por Timóstenes (h. 270 a.C.), e interpretada por rapsodas tanto con aulós como con lira: narra de nuevo el combate entre Apolo y el dragón, cuyos sonidos imita el aulós ¹⁷⁴.

Alejandro instituyó también numerosos certámenes de autores trágicos, de auletas, de citaredas y de rapsodas ¹⁷⁵. Durante su marcha a través de Carmania en Asia, se mencionan festejos multitudinarios que incluyen siringas (flautas), aulós, y cantos y coros dionisiacos de mujeres por doquier ¹⁷⁶.

Los honores a atletas y artistas victoriosos por medio de música encargada a los poetas líricos parece haber precedido de algún modo a la tradición de honrarles con estatuas, estando documentados los primeros escultores en torno al 520 a.C. ¹⁷⁷. En estos festivales atléticos públicos, la interpretación musical era el centro de la competición, llamada *krisis*, y valorada por jueces especialistas, llamados *kritai*. Según los comentarios de Píndaro, el mayor de los poetas líricos, las competiciones corales eran para profesionales ¹⁷⁸.

En una discusión sobre la guerra, Jenofonte menciona de pasada el hecho de que los músicos no solo interpretan composiciones anteriores sino que componen otras nuevas ¹⁷⁹. En otro pasaje cita a Sócrates ¹⁸⁰ y ofrece una descripción de auletas famosos por sus victorias en festivales que sugiere que algunos de ellos asumieron el papel de *prima donna* ¹⁸¹.

Hubo igualmente competiciones de trompetas que comenzaron con la 96 Olimpiada del 396 a.C., pero parecen haber consistido más en pruebas físicas para decidir quién podía tocar más rápido, más agudo y más fuerte. Herodoto de Megara, uno de los más famosos vencedores, consumía, en una comida típica, 6 pintas de pan de trigo, 20 libras de carne y 6 cuartos de vino!. Y la única mujer trompetista conocida de la antigüedad, Aglais (c. 270), tomaba 12 libras de carne y 4 de pan, junto con 3 litros de vino ¹⁸².

La instauración de festivales con competiciones musicales consta en Dión desde Arquelao I de Macedonia en el siglo V a.C. ¹⁸³. La ciudad fue un importante centro religioso para el mundo griego, y es citada por primera vez por Tucídides en este momento.

¹⁷¹ CHAPPELL (1874, p. 33).

¹⁷² NAGY (1982, p. 32).

¹⁷³ *Vidas*, Alejandro, 4. *Ibid.*

¹⁷⁴ Estrabón: *Geographica*, 9, 3, 10. § JONES (1960). *Ibid.*

¹⁷⁵ *Vidas*, Alejandro, 4, 11. Cit. por GARCÍA LÓPEZ (2003, p. 255).

¹⁷⁶ *Ibid.*, 67, 1-5. *Ibid.*, pp. 253-54.

¹⁷⁷ WHITWELL (2012), nº 55.

¹⁷⁸ NAGY (1980, §10).

¹⁷⁹ *Cyropaedia*, 1. Cit. por WHITWELL (2012), nº 55.

¹⁸⁰ Sócrates de Atenas, demo de Alopecia (470-399 a.C.).

¹⁸¹ *Memorabilia*, 1. § 2.2.1.2. Cit. por WHITWELL (2012), nº 55.

¹⁸² CHANIOTIS (2009, pp. 80-82).

¹⁸³ De esta ciudad proceden los restos de un hydraulis muy sofisticado (H2), recuperado en 1992 en la Villa de Dioniso, al pie del Monte Olimpo. Véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017b), en preparación.

2.1.1.1. Los festivales de Atenas

El festival más famoso de Grecia y del Mundo Clásico fue sin duda el de las *Grandes Dionisias*: consistía en un entramado de 6 días de actividades religiosas, dramáticas, y musicales organizadas en actos de apertura — procesión, parada, y presentación del festival en el Odeón de Pericles ¹⁸⁴ —, una serie de actos previos a las representaciones, el concurso propiamente dicho, y otros eventos posteriores.

Un ciudadano acaudalado, o un grupo de ellos, gestionaba el teatro mediante un contrato con la ciudad, y cobraba tiquets de entrada para las funciones — 2 óbolos, dos tercios del sueldo diario de un trabajador de la Acrópolis ¹⁸⁵. Los coros están siempre formados por ciudadanos atenienses que han estado preparándose y ensayando durante meses, mientras que los actores profesionales y los auletas que acompañan las obras proceden frecuentemente de otros lugares.

Durante la procesión inaugural, los patronos y oficiales visten sus galas de forma ostentosa, los ciudadanos llevan pellejos de cuero con vino, los extranjeros residentes (metecos) visten batas púrpura y portan bandejas con ofrendas, mientras que los colonos atenienses aportan *phalloi* como ofrenda a Dionisio ¹⁸⁶. Las pre-actuaciones incluyen también actividades artísticas y musicales, y antes de comenzar el festival, otra serie de procesiones menores y actos tienen lugar en la orquesta del teatro.

Los mayores honores en las Grandes Dionisias estaban reservados a quienes producían los dramas vencedores en la competición de tragedias y en la de ditirambos: los llamados *choregós*. Pagaban todos los gastos (ropa, escena, coros, comida, etc., además del monumento que se le dedica al vencedor) excepto el coste de los actores principales y los compositores, que corría a cargo de la ciudad ¹⁸⁷.

Veinte *choregoi* (dos de cada *phylé*) financian el trabajo de 500 personas para los coros no-competitivos previos a la competición dramática: 10 coros de niños y 10 de varones, cada uno compuesto por 50 cantantes; tres *choregoi* financian los 3 coros trágicos (uno con 12 y dos con 15 miembros); cinco *choregoi* financian las comedias, con formaciones corales de 24 miembros ¹⁸⁸.

No se obligaba a los ciudadanos a cumplir con estas funciones más de una vez cada 2 años, y la ciudad proveía fondos caso de haber subestimado la capacidad económica de los designados como *choregoi*. La figura del *choregoi* fue abolida hacia el final del siglo IV a.C. en la Atenas post-democrática, siendo sustituida por un *agonothetai* u organizador de competiciones ¹⁸⁹.

Un porcentaje elevado de ciudadanos libres trabajaba y cobraba de manos privadas durante varios meses al año dado que, en total, eran casi 1200 los atenienses ocupados solo en las competiciones corales de las Grandes Dionisias ¹⁹⁰. El coste total del festival en tiempos del joven Platón podría haber sostenido a unas 350 familias atenienses durante todo un año ¹⁹¹.

El jurado (10) se elegía por sorteo para evitar sobornos, y otorgaba premios a las mejores obras de cada género, al mejor ditirambo de hombres y de muchachos, al mejor productor y director ¹⁹² (con frecuencia el poeta/compositor), y también al mejor actor — instaurado el último en el 449 a.C. para la tragedia, y en el 328 y 312 para la comedia ¹⁹³.

Entre el 336-5 y el 325-4 a.C., Licurgo ¹⁹⁴ reformó las Grandes Dionisias, estableciendo que las obras clásicas del siglo de oro de Atenas (s. V a.C.) debían interpretarse sin cortes ni inserciones de números o escenas ajenas a la pieza ¹⁹⁵, una costumbre que había fraguado en parte para complacer al público, fascinado con ciertos actores/cantantes y sus especialidades vocales.

¹⁸⁴ Lit: “rodeado de gloria” (495-429 a.C.). Estos actos comenzaron a celebrarse en el odeón a partir del 444 a.C. Véase HALL (2010, p. 22; SCODEL (2011, p. 40).

¹⁸⁵ SCODEL (2011, p. 42).

¹⁸⁶ REHM (2009, p. 187).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 189. De la población total del Ática, estimada en unas 250.000 personas, solo 30.000 eran varones libres.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹² SCODEL (2011, p. 45).

¹⁹³ REHM (2009, p. 187).

¹⁹⁴ Licurgo de Atenas (396-323 a.C.).

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 190. § 2.1.3.3.

Los 3 grandes trágicos del siglo V a.C. — Esquilo, Eurípides, Sófocles ¹⁹⁶ — eran atenienses o áticos, no nos consta que participasen previamente en las Leneas, y sus familias se dedicaron de un modo u otro a la producción teatral: el propio Sófocles parece que comenzó como actor en sus propias tragedias y que lo dejó por exigencias de la voz ¹⁹⁷, pero en general se sabe poco de los actores de estos tiempos.

Hasta el siglo V cada prot-agonista participaba en las 4 obras que presentaba cada dramaturgo, y comenzó a competir por el premio al mejor actor desde el 449 a.C.

Mientras que a partir del siglo IV a.C. cada prot-agonista interviene en una de las 3 tragedias que presenta cada autor junto con su coregós, de modo que en adelante los actores principales se orientaron más hacia su propia interpretación y menos hacia la obra global de un autor determinado. Esta nueva práctica también recibió las críticas de Platón y de Aristóteles por complacer los criterios y los gustos de la audiencia ¹⁹⁸.

Los autores enviaban sus obras al magistrado principal de la ciudad (el arconte epónimo) entre un año y pocos meses antes del festival, y éste intentaba encajar los temas en el marco de las celebraciones religiosas y el ambiente político de cada ciudad. No sabemos cuánto del texto era preciso enviar, pero en ocasiones los propios autores interpretaban extractos de las obras propuestas. Una participación desastrosa podía motivar quedar excluido del siguiente festival, como le sucedió a Sófocles en cierta ocasión, aún siendo el favorito de la audiencia y provocando sus quejas ¹⁹⁹.

La ciudad asignaba a cada autor sus actores principales, sus coros, y sus *choregoi*, y en las Grandes Dionisias las competiciones dramáticas comenzaban con un evento previo llamado *proagón* — literalmente “antes de la competición” — que se trasladó al Odeón de Pericles, contiguo al teatro de Dionisos, después del 440 a.C. ²⁰⁰.

Allí, los autores subían a un estrado acompañados de sus actores y coristas, vestidos con guirnaldas pero sin máscaras ni trajes, y anunciaban sus obras o hablaban sobre ellas: la tradición dice que Sófocles hizo llorar a su audiencia cuando subió al estrado de negro con su compañía sin guirnaldas en la cabeza, tras enterarse de la muerte de Eurípides, su frecuente rival ²⁰¹.

El compositor/poeta vencedor era honrado con una procesión y una fiesta privada en las casas más ricas de la ciudad que duraba toda la noche ²⁰².

Es probable que las competiciones independientes de coros de 50 varones se celebraran después de la procesión inaugural (*pompé*) y antes de que comenzaran las competiciones propiamente dramáticas con sus propios coros ²⁰³. Las obras más famosas de este festival comenzaron a ser reeditadas fuera de Atenas ya en 460 a.C. — un fenómeno que fue en aumento a partir de este momento — no solo en los teatros pequeños de algunos demes áticos, sino también en zonas lejanas como la Magna Grecia, Sicilia, o Macedonia ²⁰⁴.

En términos de efectos especiales (máquinas escénicas) y de diseño visual (decorados y pintores de escena), las producciones escénicas fueron con seguridad mucho más sofisticadas de lo que parece mostrar la evidencia ²⁰⁵.

¹⁹⁶ Esquilo de Eleusis (525-456), Eurípides (§ Nota 62), Sófocles de Colono (496-406 a.C.).

¹⁹⁷ HALL (2010, p. 16).

¹⁹⁸ REHM (2009, p. 190).

¹⁹⁹ HALL (2010, p. 21).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 22; SCODEL (2011, p. 40).

²⁰¹ HALL (2010, p. 22).

²⁰² *Ibid.*, p. 24.

²⁰³ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 27. § 2.1.2.2.

La institución de competiciones dramáticas en Atenas se atribuye al tirano Pisístrato en el 534 a.C.²⁰⁶, tres décadas antes del establecimiento de la democracia en el 507²⁰⁷, al tomar el control de los festivales y someterlos a financiación pública al igual que hizo con las actividades comunales de la guerra y la construcción — en total, como se ha ido apuntando, las Grandes Dionisias incluyeron 3 tragedias y un drama por cada autor (3), más 5 comedias, más 20 coros circulares, 10 de varones y 10 de niños, con 50 personas por coro²⁰⁸.

Sin embargo, dado que el registro más antiguo que tenemos es una inscripción del 502 a.C., se ha dudado de que Aristóteles tuviese noticias reales de la tragedia anteriores al siglo V, y sugerido que las fuentes que aluden a estas fechas puedan ser meras conjeturas²⁰⁹.

Había además festivales de teatro menores también en invierno. Las *Leneas*, dedicadas a Dionisio Leneo en enero, fueron uno de los más antiguos y prestigiosos, y añadieron representaciones dramáticas entre el 442-440 a.C.²¹⁰, incluyendo competiciones de comedia con la participación de 3 a 5 autores con una obra cada uno, y en 432 a.C. de tragedia para 2 ó 3 autores con dos obras cada uno. Ganar en este festival podía significar ser elegido para participar en las siguientes Grandes Dionisias²¹¹.

Las villas y suburbios cercanos a la ciudad (*demes*) también celebraban sus *Dionisias Rurales* en diciembre, antes de las *Leneas*, organizando una red de producciones escénicas de menor envergadura con un programa flexible de representaciones (tragedias y comedias) que permitía a los atenienses asistir a varios de ellos en los respectivos *demes* que las iban celebrando, según cuenta Platón²¹². Existe evidencia de ellos en al menos 14 de los 139 *demes* del Ática²¹³, y sabemos de audiencias de auténticos forofos o seguidores que intentaban escuchar todos y cada uno de los coros que intervenían²¹⁴.

En las fiestas “leneas” — exclusivamente atenienses, en enero — y en las “rurales” — propias de los *demos*, en diciembre — no se celebraban concursos de ditirambos.

Poco antes de las Grandes Dionisias, en febrero, se celebraba además la fiesta más antigua dedicada a Dionisos: la *Anthesteria*. El festival del “vino nuevo”, aunque anómalo en Atenas, incluía coros no competitivos durante el primer día, y añadió representaciones de comedias en el siglo IV a.C., durante el tercer y último día²¹⁵.

Aristóteles se ocupó de registrar los títulos y autores de estas representaciones en torno al 330 a.C. Y nos han llegado nombres de tragedias y comedias, de arcontes y autores, tanto de las Dionisias como de las *Leneas*, inscritas en piedra en las laderas de la Acrópolis, inscripciones que reciben el nombre de *didaskalias*.

²⁰⁶ Pisístrato de Atenas (607-527). *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁷ BOWRA (1974, p. 20 y sucesivas).

²⁰⁸ SCODEL (2011, p. 40). § 2.1.3.1.

²⁰⁹ HALL (2010, p. 41).

²¹⁰ SCODEL (2011, p. 42).

²¹¹ REHM (2009, p. 188).

²¹² *Rep.* 475d.

²¹³ Glaucón describe la asistencia a estos festivales uno tras otro: REHM (2009, p. 188).

²¹⁴ *Rep.* 475d, igualmente en boca de Glaucón. Véase SCODEL (2011, p. 43).

²¹⁵ REHM (2009, p. 188).

2.1.1.2. Festivales romanos

No tenemos de Roma tantos informes como tenemos de Grecia. No hay duda de que las competiciones musicales prosiguieron, pero los escritores y cronistas tenían a menudo algo mucho más vívido que informar (las del Coliseo y otros espectáculos de masas) de modo que aquellas aparecen desde entonces a nuestros ojos en la ficción, y habitualmente como mitología²¹⁶.

Hasta donde nos es conocido, solo se ofrecieron representaciones dramáticas (*ludi scaenici*) en los Juegos (*ludi*), entretenimientos que tenían un papel destacado en muchos festivales religiosos anuales de las principales capitales: en el 364 constan los más antiguos juegos escénicos en el marco de los *l. Romani*, que se celebraban al menos desde comienzos del siglo IV a.C. — los *l. Plebeii* al menos desde el 216 a.C.²¹⁷.

Dado que su religión era de corte mucho más formalista, los romanos, a diferencia de los griegos, no dedicaron sus festivales a ningún dios en concreto, sino a una variedad de divinidades que incluían a los emperadores divinizados²¹⁸. En cambio las procesiones que daban comienzo a sus festivales compartieron los aspectos dramáticos de sus propios funerales: el cortejo de una persona rica podía incluir representaciones con actores que imitaban al difunto, músicos, mimos, veladores profesionales, familiares y amigos²¹⁹.

Según refiere Livio²²⁰, los *ludi Romani* — el festival más importante de Roma y el primero en introducir dramas griegos — fueron establecidos por Lucio Tarquinio Prisco (616-578 a.C.) tras conquistar los *Latin Apollae*, aunque sus contemporáneos Cicerón²²¹ y Dionisio de Halicarnaso²²² los remiten a la victoria sobre los latinos en el lago Regillus. Se trata de uno de los festivales romanos más antiguos y fue establecido anualmente ya desde el 366 a.C. e incluyó dramas desde el 364 a.C.²²³. En el 214 a.C. los *l. scaenici* ocupaban 4 días del festival²²⁴, entre el 191 y el 171 a.C. llegaron a ocupar 10 días, y dos semanas completas poco antes de la muerte de César.

Tras el estallido de la Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.) fue instituida una serie de cuatro festividades con festivales que incluyeron *l. scaenici*: los *ludi Apollinares* en honor de Apolo (en el 212; se convirtió en anual en el 208), los *ludi Megalenses* (en el 204; reorganizados en el 191), las *Cerealia* (en el 201) y las *Floralia* (ya celebradas con anterioridad pero convertidas en anuales en el 173)²²⁵. La última República dedicaba 17 días de abril a estos espectáculos²²⁶. El primer año de la paz, se representó por primera vez una obra griega en la capital en la inauguración de los *l. Romani* — en traducción latina y compuesta por Livio Andrónico, un griego romanizado de Tarento²²⁷.

No sabemos cuántas obras se presentaban al día en una de estas celebraciones, ni si incluían otros espectáculos como mimos, pantomimos, u otros, además de las piezas dramáticas escritas, pero sabemos que también se presentaban dramas con ocasión de otros eventos programados de un modo más irregular, p.e., celebraciones de triunfos, funerales, juegos de sangre (*munera* o *venalia*), dedicatorias de templos, etc²²⁸.

Sabemos igualmente que los Juegos que incluían *l. scaenici* ofrecían con frecuencia carreras de carros importantes — el espectáculo estrella de la antigüedad — el último día del festival. En conjunto, parece que el ambiente en muchos de ellos era un tanto ecléctico, a juzgar por las quejas de los actores por tener que competir con boxeadores, acróbatas y gladiadores por la atención del público²²⁹.

²¹⁶ § 2.1.4.2.

²¹⁷ SEAR (2006, p. 54).

²¹⁸ REHM (2009, p. 185).

²¹⁹ *Ibid.*, p. 186. § 2.1.2.3.

²²⁰ I, 35, 7-9 [6]. Tito Livio Patavino (59 a.C. - 17 d.C.).

²²¹ *De divinatione* I, 26, 55 [7]. Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.).

²²² *The Roman Antiquities* 7, 71, 1-2 [8].

²²³ REHM (2009, p. 193).

²²⁴ Livio: 24, 43, 7.

²²⁵ Megalenses: 4-10 abril; Cerealia: 12-19 de abril; Floralia: 28 abril-3 mayo; Apollinares: 6-13 julio.

²²⁶ REHM (2009, p. 194).

²²⁷ *Ibid.*, p. 193. Lucio Livio Andrónico (284-204 a.C.).

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, pp. 193-194.

El programa de festivales que incluían *l. scaenici* y las representaciones en los teatros de la capital duraban 6 meses, de abril a noviembre, entre los *ludi Megalenses* y los *ludi Plebeii*. La ciudad organizaba ferias, mercados, y actividades coincidentes con las celebraciones, para atraer a población rural y extranjera. El número de días dedicado a espectáculos escénicos aumentó de 11 en tiempos de Plauto ²³⁰, a 55 cuando muere Julio César en el 44 a.C., y llegó hasta los 101 a mitad del siglo IV d.C. ²³¹.

Domiciano ²³², uno de los últimos emperadores del siglo I d.C., restableció algunos festivales que incluían competiciones para coros. Uno de ellos, celebrado cada 5 años, incluía deportes, interpretaciones corales, canto a solo y acompañado de diversos instrumentos, y declamación ²³³.

En la literatura romana aparecen algunas alusiones a competiciones musicales asociadas con el teatro: Fírmico ²³⁴ habla de música compuesta para actuaciones teatrales por “músicos públicos” ²³⁵, y Quintiliano ²³⁶ se refiere al teatro como “una suerte de templo para la solemnización de las fiestas sagradas” ²³⁷. Estos eventos también fueron celebrados ocasionalmente con motivo de festivales teatrales públicos ²³⁸.

Uno de los competidores más famosos de la historia fue Nerón ²³⁹. Los jurados siempre le concedían la victoria, pues llegó a sobornar e incluso asesinar a otros participantes: el emperador ensayaba los aplausos del público en sus actuaciones, y cerraba las puertas de la sala para que nadie pudiese abandonarla durante la interpretación ²⁴⁰.

Pese a la conversión posterior del Imperio al cristianismo, la fuerte tradición pagana de festivales y ritos religiosos continuó deleitando a los romanos. En las ciudades más antiguas, Atenas, Alejandría, o Roma, los antiguos cultos continuaban vivos al final del siglo IV d.C., con más de 700 templos en la capital: el emperador Juliano ²⁴¹ aún se esfuerza en mantener estas costumbres e incluso compone un himno al sol ²⁴².

A mediados de siglo, la capital ofrece anualmente 175 días de *ludi*: 10 de *munera*, 64 de espectáculos en el Circo, y 101 de *l. scaenici*, es decir, más de la mitad del año ²⁴³. A partir del siglo siguiente, perseguidos por los emperadores católicos, los festivales de teatro acabaron desapareciendo.

Todavía el escritor pagano Marciano Capela ²⁴⁴ (s. V d.C.) compone una obra para un festival que incluye números corales con canciones de boda de un tamaño inusual, como fue la costumbre en las diversiones de los primeros siglos del Imperio, y alude a un coro bien preparado que canta concertado con un conjunto instrumental ²⁴⁵.

En el Anexo 1 se ofrecen, listadas e indexadas por ciudades, más de 200 referencias a eventos de este tipo, coros, competiciones, festivales, conciertos, intérpretes, teatros, y similares, tanto griegos como romanos ²⁴⁶. Las principales fuentes de información sobre festivales en los siglos II y III d.C. provienen de registros epigráficos, pero su ausencia en los dos siglos posteriores no implica que estos desaparecieran al mismo ritmo ²⁴⁷. Y lo mismo se puede decir del uso de los teatros, como se expondrá en el subapartado siguiente — **2.1.2**.

²³⁰ Tito Maccio Plauto (224-180 a.C.).

²³¹ REHM (2009, p. 194). No se ofrecían en cambio actuaciones en aquellos Juegos de carácter fúnebre o en los que hubieren de repetirse por contingencias diversas.

²³² Tito Flavio Domiciano (51-96).

²³³ Suetonio: *The Twelve Caesars*, p. 302. Cit. por WHITWELL (2012), nº 73.

²³⁴ Julio Fírmico Materno (comienzos del siglo IV - ¿?)

²³⁵ SENDREY (1974, p. 391).

²³⁶ Marco Fabio Quintiliano (35-95).

²³⁷ *Instituciones oratorias*, 3, 8, 29 [9].

²³⁸ SENDREY (1974, p. 387).

²³⁹ Lucio Domicio Claudio Nerón (37-68).

²⁴⁰ BELIS (1989).

²⁴¹ Flavio Claudio Juliano (331-363).

²⁴² § 2.1.5.

²⁴³ REHM (2009, p. 200). BARNES (2010, p. 325).

²⁴⁴ Marciano Mineo Félix Capela (siglo V). § Nota 385.

²⁴⁵ *El matrimonio de Mercurio y la Filología, o El matrimonio de la Elocuencia y el Aprendizaje*. En: *The Seven Liberal Arts*, p. 40 [10].

²⁴⁶ Una excelente revisión puede consultarse en SLATER (2007).

²⁴⁷ BARNES (2010, p. 326).

2.1.1.3. La educación del ciudadano: *mousikós aner*

“Es un hecho conocido por todos que los Arcadios son el único pueblo en el que, antes de nada y desde su más tierna infancia, los niños son educados para cantar con medida los himnos y peanes con los que los usos de la tradición celebra los héroes y dioses de cada ciudad; más tarde aprenden las medidas de Filoxeno y de Timoteo, y compiten con entusiasmo cada año en el teatro en canto coral acompañados de auletas profesionales, los muchachos en las competiciones que les son propias y los jóvenes en las que son propias de hombres. Y no solo esto, sino que durante toda su vida se entretienen en los banquetes no escuchando a músicos contratados sino por sus propios esfuerzos, exigiéndose a cada uno una canción por turnos. Mientras que no se avergüenzan de no estar familiarizados con otros estudios, en el caso del canto no les es posible negar que lo conocen dado que se les obliga a aprenderlo, ni excusarse si declaran tal conocimiento, porque esto sería considerado una gran desgracia en este país”²⁴⁸.

En tiempos arcaicos, antes del siglo V a.C., no es posible trazar una división neta entre profesionales y *amateurs*: la formación coral desde la infancia, y la participación de los ciudadanos en actos y oficios públicos, añadidos a la falta de fuentes de estas épocas, dificultan sobremanera la cuestión.

En cuanto a las prácticas civiles, existían — como en todas las sociedades humanas — muchos estribillos, versos, fórmulas y melodías tradicionales que todo el mundo conocía: p.e., peanes para batallas, cantos de mesa después de una comida, o himneos para las procesiones de las bodas.

Sabemos positivamente que todas las formas literarias del Mundo Clásico fueron compuestas para ser declamadas o cantadas con acompañamiento, desde formaciones instrumentales simples a coros numerosos en voces: de hecho, las formas que carecían de música *ni siquiera tenían nombre*²⁴⁹. Cabe añadir que buena parte de los términos occidentales para designar formas poéticas y del análisis literario, como *oda*, *himno*, *elegía*, y otros muchos, eran en aquel tiempo términos musicales en el sentido actual de la palabra²⁵⁰.

El propio vocablo *mousiké* tenía un significado más amplio, resumido en la expresión aplicada a la educación como *cultivo de la mente*: al hombre culto se le designaba *mousikós aner* y se le suponía versado en las formas poéticas. De hecho, según ciertas interpretaciones de la época romántica, este público educado constituía el coro de las formas dramáticas antiguas²⁵¹. Dicho sea para resaltar la importancia crítica del fenómeno *musical* en estos tiempos.

Ya se ha indicado la participación de decenas de coros no competitivos de 50 personas — 10 coros de varones, 10 coros de niños — previos a las competiciones dramáticas de las Grandes Dionisias, sin contar con los que participaban en las tragedias y comedias propias del festival.

La participación en estos eventos implicaba a todos los segmentos de la población, y tuvo un carácter marcadamente participativo (también durante los meses previos), de modo que un espectador adulto siempre podía ver a algún pariente o conocido más joven en escena y recordar sus propias experiencias con el teatro. El surgimiento de instituciones organizadas para la formación musical es probable que derivara de la reiteración de este tipo de espectáculos y de las competiciones de los festivales.

En los primeros tiempos, suponemos una formación mimética recibida de amigos, parientes, e incluso en algún sentido, profesional — asociada a instrumentos tradicionales más simples como liras o flautas — mientras que a partir del siglo VI a.C. la especialización derivada de los concursos y espectáculos, y en especial la preparación de los coros, abocó a la creación de escuelas famosas en diferentes puntos del mundo helénico — Tebas, p.e., fue famosa por su escuela de auletas²⁵².

²⁴⁸ *Histories*, 4, 20, 8-12 [11]. Polibio de Megalópolis (203-120 a.C.).

²⁴⁹ GROUT (1988, p. 21). La *cursiva* es nuestra.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 21.

²⁵¹ NIETZSCHE (1985), y SCHLEGEL (1809), cit. por Nietzsche, *ibid.*, pp. 73-74.

²⁵² § 2.1.1 y 2.2.1.2.1 y LAFARGA (2014b).

La formación coral estuvo institucionalizada ya en los siglos VII-VI en la Magna Grecia y en algunos estados dorios: al menos en Creta y en Esparta²⁵³. En Creta se reclutaba y preparaba a grupos de varones jóvenes y se les adiestraba en el arte de la guerra, incluyendo en su formación las danzas con armadura y el canto de *peanes*, según cuenta Polibio²⁵⁴. En Esparta hubo formaciones similares en este caso de muchachas, bajo la obediencia de un director/a de coros, como la atribución que se hizo a Safo en siglos posteriores como educadora de coros²⁵⁵ en Lesbos. También en Delos consta la existencia de coros femeninos en el culto a Apolo antes del siglo V a.C.²⁵⁶.

Taletas de Gortina y Arquíloco de Paros (712-664) compusieron lírica coral en la Magna Grecia. Tenemos aquí noticias de escuelas corales en Sicilia a cargo de Estesícoro de Himera (630-550 a.C.), cuyo nombre significa precisamente “instructor de coros”²⁵⁷, y de Íbico de Reggio y de Anacreonte de Teos (572-485 a.C.) en Samos²⁵⁸. Según West, Estesícoro utilizó producciones de un autor anterior — Xanthus (de procedencia desconocida) — para componer piezas en las que dos largas melodías de más de 100 notas cada una se alternaban en sucesión durante más de una hora, de modo que podían contener más de 50 tríadas²⁵⁹.

A comienzos del siglo V a.C., en Siracusa, famosa durante siglos por sus competiciones para coros²⁶⁰, existía un profesional llamado *choragos* a cargo de la enseñanza tanto de letras como de música, y el propio verbo *choragein* designaba la instrucción escolar general²⁶¹.

Al final de esta Primera Sección, se ofrecen los nombres y fechas de algunos de los varios cientos de tragediógrafos (poetas/compositores) griegos conocidos hasta el siglo II a.C., en el subapartado 2.1.5.

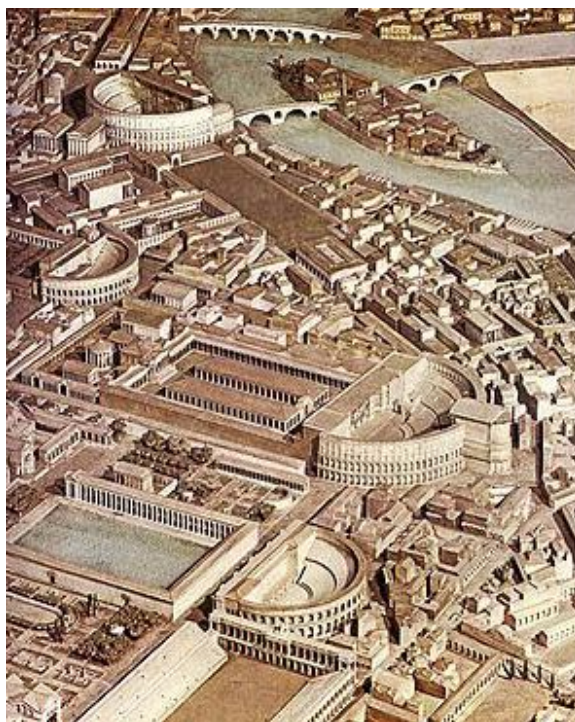


Figura 13. Vista aérea (maqueta) de los 4 teatros del Campo de Marte, siglo II d.C. En primer plano el Odeón de Domiciano y el Teatro de Marcelo. Roma, Museo della Civitá Romana. Autor: Italo Gismondi.

²⁵³ Sobre los coros femeninos, véase la excelente revisión de CALAME (2001). § Nota 390.

²⁵⁴ *Histories*, 4, 20, 1-7 [12]. Cit. por WEST (1994, p. 36). § 2.1.3.1.

²⁵⁵ WEST (1994, p. 36). § 2.1.3.1.

²⁵⁶ HALL (2010, p. 17).

²⁵⁷ COMOTTI (1986, p. 20).

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁹ WEST (1994, p. 339).

²⁶⁰ § 2.1.5.

²⁶¹ WEST (1994, p. 37).

2.1.2. Teatros, Auditorios y Salas de Conciertos

Ya desde los tiempos de Esparta, la construcción de teatros para espectáculos (y también para actos cívicos) fue una actividad cotidiana y constante en todo el mundo griego, que fue en aumento en los tiempos de Pirro (p.e., el teatro de Dodona, uno de los centros religiosos más importantes) y de Alejandro Magno, y prosiguió sin pausa hasta los comienzos del Imperio.

Desde este momento, el Estado se hizo cargo en muchas ciudades de los servicios básicos, que incluían el abastecimiento de agua (acueductos y cisternas), el foro, una biblioteca y/o gimnasio, baños públicos, el foro o plaza pública, y al menos un teatro. Un teatro típico tenía un aforo enorme, en torno a unos 15.000 espectadores. Teatros y odeones ocuparon todo el Mediterráneo, y se pueden encontrar hasta en Bactria, en los confines con la India ²⁶².

Durante la Época Helenística, los locales de concierto contaban con un público numeroso y apasionado, fenómeno especialmente relevante en la Magna Grecia y en el Egipto griego (Ptolemaico): Cyrene y Ptolemais, dos de las 5 ciudades que formaron la liga de Pentápolis en la Cirenaica, tenían hasta cuatro teatros (incluyendo un odeón) ²⁶³.

En el Período Romano, el historiador y geógrafo Pausanias habla de la importancia que tenían estos edificios en Grecia en tiempos de los Emperadores Buenos ²⁶⁴, y cómo eran habituales en toda ciudad que se preciase de este título ²⁶⁵. Cualquier ciudad griega de la zona oriental del imperio (aún las más pequeñas) tenía su teatro — otras mayores tenían además un odeón — e incluso las principales capitales contaban con varios de ellos ²⁶⁶.

Todavía a finales del siglo IV d.C. el teatro conservaba un valor cívico para los paganos, en donde estos se reunían para sus espectáculos, como acredita Agustín de Tagaste (o de Hipona) en el norte de África e incluso fuentes posteriores en otros puntos del Imperio ²⁶⁷. Que las ciudades seguían requiriendo de estos edificios se ve claramente en el hecho de que en la nueva y agresiva Constantinopla cristiana se construyeron algunos bajo Constantino, y todavía un prefecto pretoriano en el 373 a.C. fue capaz de fortificar Sirmium en poco tiempo aprovechando las piedras y sillares destinados a la construcción de uno de ellos ²⁶⁸.

La ubicación típica de los teatros griegos en la confluencia de dos colinas (*theatron*: “lugar para ver”) había permitido una estabilidad y una perfección acústica inusuales, con una balaustrada de piedra que rodeaba el círculo de la *orchestra* en sus 3/4 partes, y un altar central dedicado a Dionisos (*timele*). Al fondo un muro elevado en el que se situaba algún tipo de telón y de bastidores laterales giratorios (*periactois*) que mostraban decorados diferentes según sus caras.

Tras este muro se construía un edificio (*skené*) que albergaba camerinos para los actores y la maquinaria en su parte superior: se contaba con una plataforma móvil, plataformas elevadas, terrazas, escotillas y escaleras, y poleas para el descenso de los dioses a la escena (*deus ex machina*). Existen datos de la construcción de una *skené* en Atenas en el 465 a.C. ²⁶⁹. Entre el muro y la orquesta, un espacio estrecho más elevado (*proscenio*) acabó ubicando con el tiempo la acción de personajes y coro, que en los primeros tiempos ocupaban el círculo de la orquesta.

²⁶² Se han hallado los restos de más de 1.000 ciudades, mientras que otros miles permanecen sin identificar: muchas de ellas duermen bajo las nuestras actuales: en la Tarraconense, p.e., una de las provincias mayores del Imperio en tiempos de Trajano, había unas 300 ciudades y municipios, comunicados y dotados con los servicios habituales. En el Anexo 2 se incluye un listado de más de 800 de estas ciudades en donde ha aparecido un teatro, o un odeón, o ambos. Para más datos sobre la audiencia y el público, véase ARNOTT (2005).

²⁶³ CECCARELLI & MILANEZI (2007).

²⁶⁴ Dinastía Antonina: Marco Coceyo Nerva (30-98), Marco Ulpio Trajano (53-117), Publio Elio Adriano (76-138), Tito Fulvio Boyonio Arrio Aurelio Antonino Pío (86-161), y Marco Aurelio Antonino Augusto (121-180).

²⁶⁵ Véase BARNES (2010, p. 315).

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Aurelio Agostino Hiponense (354-430). § 3.2.1 y 3.2.2.

²⁶⁸ Ammianus, *Rerum Gestarum*, 29, 6, 11 [13]. Amiano Marcelino (330-395). El prefecto en cuestión era Sexto Claudio Petronio Probo (358-390), cit. por BARNES (2010, p. 317). Petronio Probo fue honrado como modelo aristocrático en diversas inscripciones, y fue el patrón de Ambrosio de Milán: § 3.1.4.

²⁶⁹ OLIVA & TORRES MONREAL (1997, p. 42).

Uno de los principales arquitectos griegos fue Filocles, de la demos de Acarnes, aunque no es mencionado por los autores antiguos — construyó entre otros el templo jónico de Erecteión del 421 al 407 a.C., según consta en una inscripción del 409 a.C.²⁷⁰.

Al hilo de nuestra argumentación y en relación con la ausencia de fuentes como argumento contrario a cuanto decimos aquí, cabe señalar que los vocablos griegos *theatropoles* y *theatrones* solo aparecen mencionados una vez el primero, y dos el segundo, y ello sin contexto: se creen referidos a gestores de los teatros respecto de las producciones y de la asistencia a los espectáculos²⁷¹. Hacia el 333 a.C. Licurgo reformó el Teatro de Dionisos con asientos de piedra para espectadores²⁷².

La expansión de la República y la consolidación posterior del Imperio obligó en muchas ocasiones a los romanos a levantar estos edificios sobre suelo llano, sobre todo en las ciudades, a diferencia del aprovechamiento de laderas y montañas más frecuente entre los griegos en épocas previas. Este hecho en cambio contribuyó enormemente al desarrollo de la estructura arquitectónica de la cávea y de los anfiteatros (la suma de dos teatros opuestos por su *skené*) y los coliseos romanos.

No se observa una transición real entre uno y otro tipo de edificio, quizá porque los romanos perseveraron en los primeros siglos en la construcción de teatros de madera — el Gran Teatro de Pompeya, que seguía un trazado estrictamente griego no se construyó hasta el siglo II a.C. También en Esparta se construyó un teatro “griego” en tiempos de Augusto²⁷³.

Durante el período imperial hay una larga tradición de teatros de madera sobre todo en provincias (p.e. en Galia y en Germania)²⁷⁴. Se supone, pese la escasa evidencia, que eran rectangulares con los asientos en paralelo al escenario como en nuestros días. El teatro más antiguo de tipo romano construido por autoridades estrictamente romanas es el Pequeño Teatro de Pompeya, en la colonia que Sila²⁷⁵ implantó en el 80 a.C., elevado sobre el plano e inscrito en una estructura rectangular — una inscripción atestigua que el edificio estaba cubierto.

En Roma, además de otros edificios menores y de odeones que se refieren en el texto por alusiones, hubo al menos 3 grandes teatros: el Teatro de Pompeyo²⁷⁶, el de Marcello²⁷⁷, y el de Balbus²⁷⁸. El de Pompeyo fue el primer teatro permanente y el mayor construido en Roma, inaugurado en el 55 a.C. — casi 200 años después de las primeras representaciones dramáticas en la capital — con unos juegos que Cicerón describió como los más magníficos jamás celebrados²⁷⁹, y que incluyeron competiciones atléticas y musicales, carreras en el circo, *venalia* de todo tipo de animales²⁸⁰.

La cávea (espacio para espectadores) tenía unos 150 metros de diámetro, y podía alojar a 11.600 personas sentadas²⁸¹. Según Plutarco, Pompeyo se inspiró en el teatro de Mitilene en el 63 a.C. y decidió construir uno mejor y más grande y lujoso²⁸². Debió costar una fortuna, y aunque se dice que lo financió en persona²⁸³, hubo rumores de que fue su amigo Demetrius quien puso el dinero obtenido durante sus campañas militares conjuntas²⁸⁴. Pompeyo fue severamente criticado por la construcción de este edificio también por cristianos que vivían lejos de la capital, p.e., Tertuliano²⁸⁵.

²⁷⁰ En tiempos de Roma, lo fue Marco Vitrubio Polión (80-15 a.C.), autor de *De architectura*, de quien procede la primera mención de que el sonido se propaga en forma de ondas como en el agua y la descripción más completa que tenemos del *hydraulis* (véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA, 2016, en prensa); también construyó circos inundables para competiciones y espectáculos acuáticos de gladiadores. Una interesante revisión de la actividad de estos profesionales puede verse en CSAPO (2007).

²⁷¹ CSAPO (2007, pp. 88-89).

²⁷² OLIVA & TORRES MONREAL (1997, p. 42); BARNES (2010, p. 316).

²⁷³ Cayo Julio César Octaviano, nacido Cayo Octavio Turino (63 a.C. - 14 d.C.).

²⁷⁴ SEAR (2006, p. 56).

²⁷⁵ Lucio Cornelio Sila (138-78 a.C.).

²⁷⁶ Cneo Pompeyo Magno (106-48 a.C.).

²⁷⁷ Marco Claudio Marcelo (42-23 a.C.).

²⁷⁸ Lucio Cornelio Balbo el Menor (80 - ? a.C.).

²⁷⁹ *In Pis.* 27, 65. Cit. por SEAR (2006, p. 57).

²⁸⁰ Dio Cassius: 39, 38, 1. *Ibid.*, p. 58.

²⁸¹ SEAR (2006, p. 62).

²⁸² *Pompey* 42.4. Cit. por SEAR (2006, p. 57).

²⁸³ Velleius Paterculus: 2, 48, 2. *Ibid.*

²⁸⁴ Dio Cassius: 39, 38, 6; Plutarco: *Pompey*, 40, 4-5. *Ibid.*

²⁸⁵ *De spectaculis* 10, 5. *Ibid.*, p. 58. Véanse § 3.1 y 3.2.

El teatro sufrió un incendio en el año 22 d.C. y fue restaurado después por Tiberio ²⁸⁶, pero las obras no terminaron hasta Calígula ²⁸⁷, y en tiempos de Nerón se había convertido en una atracción turística consolidada ²⁸⁸. La escena resultó de nuevo dañada por el fuego en el año 80 d.C. ²⁸⁹, y su restauración llevada a cabo probablemente por Domiciano. Sus ruinas eran aún visibles en el siglo XVIII, y había sido aludido ya por su nombre original en el siglo XII, mientras que en el siglo XIII una parte de la cávea fue reconvertida en fortaleza para la familia Orsini — en adelante el resto del teatro fue poco a poco cubierto con otras edificaciones ²⁹⁰.

Desde 1780 se han llevado a cabo excavaciones en diferentes puntos, que continuaron en 1837, en 1861, en 1935 y en 1985 ²⁹¹. Detrás de la escena, el complejo ofrecía amplios jardines porticados de 180 por 135 metros, y el pórtico de la cara norte contenía cientos de columnas, en donde pudieron estar ubicadas las estatuas de las 14 naciones que cita Plinio el Viejo ²⁹². Este pórtico estuvo recubierto de famosas pinturas, y el autor cristiano Taciano el Sirio (120-180 d.C.), que estuvo en Roma desde el 150 al 172 d.C., dice que observó allí 37 estatuas ²⁹³.

El segundo mayor teatro de Roma, el de Marcelo, con una cávea de casi 130 metros de diámetro, fue promovido por Julio César quizá para competir con el de Pompeyo, pero la ubicación del edificio no era tan favorable a la construcción y no pudo elevarse tanto, pese a que catálogos contemporáneos del siglo IV indican que su capacidad de aforo debía ser mayor que en el de Pompeyo.

Julio César comenzó estas obras en el mismo año de su muerte (44 a.C.), quedando entonces interrumpidas hasta que Augusto las retomó en el año 23 a.C., aunque el edificio debía estar bien avanzado porque en el 17 a.C. se celebraron allí los *ludi saeculares* ²⁹⁴. Finalmente los dedicó a su hijo adoptivo Marcelo, muerto el año que retomó las obras.

La inauguración fue en el 13 a.C. según Dión Casio ²⁹⁵, o en el 11 a.C., según Plinio ²⁹⁶, y las celebraciones incluyeron más de 600 fieras salvajes procedentes de África, y también la presentación del primer tigre (enjaulado) que se vio en Roma ²⁹⁷.

Pudo haberse dañado durante un incendio en el 64 d.C. — Vespasiano ²⁹⁸ financió e inauguró una nueva escena, según cuenta Suetonio ²⁹⁹ — mientras que el fuego que describe en detalle Dión Casio en el 80 d.C. no parece haberlo afectado ³⁰⁰. En tiempos de Trajano las subestructuras que lo circundaban parecen haberse utilizado como tabernas, y otros autores citan tiendas, p.e., de comerciantes en capas militares ³⁰¹.

Alejandro Severo planeó repararlo y destinó impuestos al efecto, pero no está claro si las obras llegaron a realizarse ³⁰². Dos siglos después, el teatro comenzó a caer en el abandono, y partes de su fachada fueron reutilizadas en la reparación de puentes y otras estructuras. Ausonio ³⁰³, un autor de finales del siglo IV, se refiere aún a él en funcionamiento, y en el 421 el prefecto de la ciudad continuaba reparando sus estatuas ³⁰⁴.

²⁸⁶ Tiberio Claudio Nerón (42 a.C. - 37 d.C.).

²⁸⁷ Cayo Julio César Augusto Germánico (12-41 d.C.).

²⁸⁸ SEAR (2006, p. 58).

²⁸⁹ Dion Casio: *Epit.*, 66, 24. *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 59.

²⁹² *NH*, 36, 41. Cayo Plinio Segundo (23-79 d.C.).

²⁹³ SEAR (2006, p. 61).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 62

²⁹⁵ Lucio Claudio Casio Dión Coceyano (? - 235 d.C.). *Ibid.*, p. 62.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *NH*, 8, 64. *Ibid.*

²⁹⁸ Tito Flavio Vespasiano (9-79 d.C.). *Ibid.*

²⁹⁹ *Vesp.* 19, 1. *Ibid.* Cayo Suetonio Tranquilo (70-130 d.C.).

³⁰⁰ Dión Casio: 66, 24, 2. Cit. por SEAR (2006, p. 62).

³⁰¹ Marco Ulpio Trajano (52-117 d.C.) *Ibid.*

³⁰² Marco Aurelio Severo Alejandro (208-235). *Ibid.*, p. 63.

³⁰³ Décimo Magno Ausonio (310-395). *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

El tercero de los grandes teatros de la capital fue financiado por Balbo el Menor para celebrar su victoria sobre los garamanes en el 19 a.C., y fue inaugurado en el 13 a.C. con fastos y juegos, aunque según Dión Casio hubo que entrar en barcas porque el desbordamiento del Tíber había inundado el teatro. Fue dañado también por el fuego en el 80 d.C., y probablemente reparado igualmente por Domiciano.³⁰⁵

Tenía un aforo para 8.460 espectadores sentados, y es mencionado también por Ausonio como funcionando a finales del siglo IV, e incluso una inscripción atestigua su reparación entre el 408 y el 423 a cargo del prefecto de la ciudad. Además de galerías circulares que lo rodeaban, y de los hallazgos ocasionales bajo la ciudad actual, poco más se sabe de su estructura, y nada sobre la decoración de su escena. Sin embargo, las cuatro columnas de ónice que Balbo emplazó allí sugieren que estuvo, como otros muchos, rica y finamente decorado.³⁰⁶

Tenemos alguna información específica sobre otros auditorios del Período Romano. Domiciano instauró los Juegos Capitolinos en el 86 d.C., que incluían competiciones musicales, incluyendo “las de tañedores de lira, entre coros de tales tañedores, y de lira a solo, sin canto”, y construyó para estos un gran auditorio en el Campo de Marte.

Trajano construyó otro de ellos en el Foro³⁰⁷, y Maximiano hizo lo propio a finales del siglo III³⁰⁸. El poeta Juvenal menciona salas de concierto y coros enormes en un pasaje que habla sobre la sordera³⁰⁹.

En Hispania, en donde solo la Tarraconensis — la mayor provincia del Imperio — llegó a contar con casi 300 ciudades durante el siglo II d.C., tenemos identificados medio centenar de estos edificios.³¹⁰

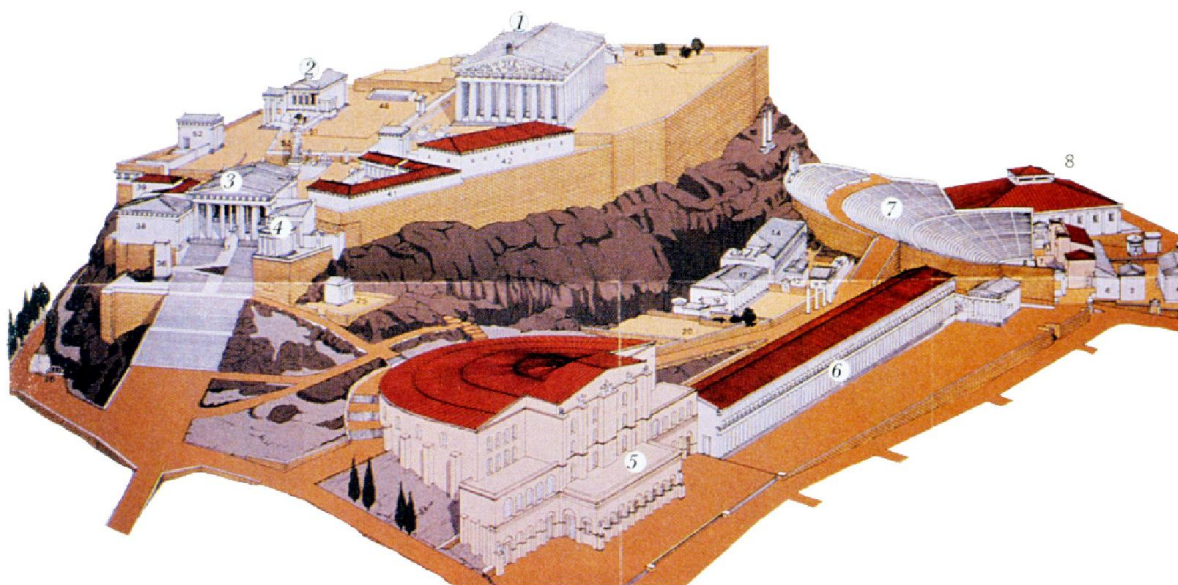


Figura 14. Recreación de la Acrópolis de Atenas con el complejo teatral (teatro y dos odeones), a partir del siglo II d.C. Basado en la maqueta a escala obra de W.C. Laidlaw, donada al Museo Real de Ontario. 1: Partenón. 2: Erecteion. 3: Propilaia. 4: Templo de Atenea Nike. 5: Odeón de Herodes Atico. 6: Stoa de Eumenes. 7: Teatro de Dionisos. 8: Odeón de Pericles.

³⁰⁵ Dión Casio: 54, 25; *Epit.*, 66, 24. *Ibid.*, p. 65. § Nota 289.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁰⁷ El reinado de Trajano supuso el punto de máxima expansión del Imperio.

³⁰⁸ Marco Aurelio Valerio Maximiano Hercúleo (250-310).

³⁰⁹ *Satura*, 4, 10, 219-239 [14]. Décimo Julio Juvenal (55-127).

³¹⁰ Véase, p.e., BASCH & ALMAGOR (1982); BELTRÁN (1982a; 1982b); BELTRÁN LLORIS (1982); BERGES (1982); HAUSCHILD (1982); HOLGADO (1982); MARINER (1982); MARTÍN (1982).

2.1.2.1. Aristoxeno distingue la voz en el habla y en el canto

Es pertinente en este punto complicar un poco más el cuadro que presenta en el mundo griego el problema que nos ocupa con varias consideraciones previas.

En primer lugar, el griego clásico era una lengua con acento tonal, que incluía 3^{as} y 5^{as} en el habla. Acabamos de aludir asimismo a la presencia del elemento musical en todas las formas literarias, así como a la terminología poética actual derivada casi por entero de términos musicales clásicos. Y del mismo modo hemos apuntado la formación musical temprana y la consideración del hombre culto como conocedor de las formas literarias y poético/musicales.

La ausencia de mención a los registros vocales en las fuentes conservadas resulta un hecho un tanto sorprendente por cuanto que sí nos ha llegado mención de registros de aulós en la obra de Aristoxeno de Tarento (354-300 a.C.)³¹¹ que se saben parejos a los respectivos registros de las voces del coro al que acompañaban³¹².

Aristoxeno define la *voz* como un continuo melódico que atraviesa el espacio tonal sin detenerse, pero define el *canto* como la detención de la misma en determinadas alturas discretas que guardan *relaciones estrechas*: afirma que ambas se mueven de modos opuestos³¹³, prestando fuerte apoyo a una práctica basada en tonos — diatónicos u otros — e independiente, en este sentido, del mero acompañamiento o seguimiento estricto de las cadencias melódicas propias del griego clásico (o de cualquier otro idioma).

Según esta definición, habría que pensar no en declamaciones poéticas heterofónicas, sino en formulaciones cuanto menos melódicas — en cualesquiera modos o escalas — estabilizadas en tonos discretos más propios de un discurso musical que de uno lingüístico: “Las notas del canto son claramente atacadas, sin caídas ni deslizamientos de una nota a la siguiente. Esto, según Aristoxeno, es lo que diferencia el canto del habla”.³¹⁴

Cabe por último aclarar la distinción ocasional entre *lirica solística* para referirnos al canto a solo, y *lirica coral* para las intervenciones del coro y especialmente para las numerosas y afamadas competiciones corales. Platón reclama jurados diferentes para ellas y para las que interpretan a solo, como las de rapsodas, arpistas, flautistas y otros músicos, estableciendo que la *monodia* y la *chorodia* son cuestiones diferentes que requieren de juicios diferentes³¹⁵.

Teniendo en mente las consideraciones anteriores, cabe pensar en qué tipo de *producto* pudiere haber sido una pieza lírica coral, o una tragedia o comedia declamadas en una lengua *culta* a la que se le añadía música. O quizá en parte el proceso que guiase al compositor pudiese ser a la inversa: intentar el significado a través de las cadencias prosódicas del habla para, en un segundo rango de importancia, acoplar la acción verbal del drama³¹⁶.

Cabe también especular acerca de qué tipo de producciones puede emitir un coro profesional de tales características caso de producir sonidos simultáneos, además de la forma (p.e., antifonal o responsorial): algún tipo de jerarquía tonal, una polifonía improvisada, o una mezcla de ambos tipos de *percepción* — tonal, y atonal o disonante, al modo de los actuales pueblos balcánicos.

O incluso algo aún más complejo y sutil para nuestros oídos actuales, dada la asombrosa especulación sonora con cuerdas, escalas y géneros — por supuesto, aún con voces —, que llevaron a cabo los griegos, unida a las complejidades y sutilezas artísticas que entrañaba su propia lengua cuando era, a su vez, musicada. Piénsese, p.e., en las diferentes situaciones dramáticas y expresivas que aparecen durante la trama referidas al coro: lamentaciones, himnos, celebraciones de júbilo, hechos trágicos, e igualmente mofas, ironías, sátiras y críticas feroces en la comedia ...

³¹¹ § 2.2.1.1.1.

³¹² § 2.2.1.2.3.

³¹³ ADÁN (2009-2010, p. 67).

³¹⁴ WEST (1994, p. 43).

³¹⁵ Leg. 658d-659a.

³¹⁶ Véase al respecto el capítulo 2 de WEST (1994), “La voz”, pp: 39-47.

Cabría considerar qué cantaban, pues, los coreutas: unísonos y heterofonía de 8ª — esta es la única y prudente opinión aceptada hoy —, dúos, 5ªs, como sabemos que existían de hecho en su habla, otros intervalos distintos a la jerarquía tonal y propios de su lengua o de su teoría armónica, o acaso una mixtura de ambos, quizá para provocar humor, o terror, u otros de cuantos *afectos* postularon, para los futuros milenios, con acierto — más adelante, en el subapartado **4.3.1**, se observarán los intervalos supuestos en el fragmento del *Orestes* de Eurípides.

Es posible, en efecto, que para un pueblo *culto* que habla también con melodías e intervalos y que es sensible a sutilezas y fracciones tonales a las que nosotros no lo somos, el discurso de la tonalidad y de la armonía haya tenido un sentido más *lineal*, melódico, declamado y sucesivo que el que hoy le atribuimos. Es, incluso, probable. Pero es altamente improbable que dado su elevado nivel especulativo y auditivo, hayan dejado de tentar y de probar los placeres evidentes al oído, aquéllos a los cuales ni siquiera Agustín pudo resistirse. Vale decir: los que se obtienen más allá de *octavas, quintas o cuartas, además del unísono*.

Aristóteles dice que los ditirambos y los *nomoi* combinan melos, ritmo y metro, mientras que las tragedias y las comedias los utilizan *en diferentes combinaciones*³¹⁷.

La presencia en la escena de ciertos tipos de voces especializadas, como la *ligyra*, que reproducían sonidos naturales o ambientales, como insectos, cantos y llamadas de pájaros, gritos, llantos o lamentos de personas, así como también el habla de afamados oradores, indica un alto grado de refinamiento vocal³¹⁸.

Alan Lomax describe los refinamientos del canto de la antigua Grecia: “Las variables [que afectan a la voz] incluyen una voz abierta, tensa y áspera, glotalidad, tremolo, nasalidad, énfasis, tempo, volumen, nivel de afinación en relación con el rango natural de los cantantes, cantidad y tipos de ornamentación, precisión de la entonación y el ritmo, precisión en la enunciación y cuando existen varias voces, el grado de fusión [combinación o armonización]”³¹⁹.

Los gritos y emisiones estridentes de las coreutas danzantes de Esparta y de los primeros tiempos de las danzas corales y el ditirambo, guardan muchas similitudes con técnicas actuales entre pueblos balcánicos³²⁰ que practican polifonía tradicional, en los que este tipo de efectos diferentes de la técnica del canto habitual, suele estar igualmente a cargo de voces más especializadas.

Después de la exposición de las tradiciones actuales en los pueblos de Epiro y de Georgia, y para tener una visión completa de los paralelismos con las prácticas vocales escénicas occidentales de los últimos 500 años (*opera*), véase el subapartado **2.1.3.3** además de cuanto sigue (festivales musicales y redes de auditorios).

Aristoxeno, quien se opuso al juicio pitagórico sobre intervalos y consonancias (basado en razones simples), sostenía que el juicio “experimental” (sensorial) que proporcionaba el oído era una medida más verídica que cualquier cálculo. Con todo, sus gustos — en la medida en que nos son conocidos — parecen haber sido también conservadores: se oponía a la innovación, era partidario de la música sencilla de los antiguos, y admiraba a los músicos que “desprecian la polifonía y la diversidad”³²¹.

³¹⁷ MATHIESEN (1999, p. 95).

³¹⁸ WEST (1994, p. 42).

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ El “yodel” es una técnica vocal practicada por culturas distantes en todos los continentes. § **2.1.3.1**.

³²¹ TATARKIEWICZ (1987, p. 231).

2.1.2.2. Odeones: *cantorum receptaculum*

En Grecia y Roma existió un edificio peculiar, similar en todo a los teatros, pero de un tamaño más reducido, y dedicado a recitales y conciertos, y, por supuesto, a cualquier acto público que requiriese de estas instalaciones en muchos casos suntuosas³²². Muchos estaban ricamente ornamentados, y todos cubiertos y disponibles en cualquier época del año: voces e instrumentos desplegaron allí su *tekné* durante siglos. Estas fueron las salas de reunión y entretenimiento preferidas por los filósofos, según cuenta Plutarco en los siglos I-II³²³, y después también Diógenes Laercio en el siglo III d.C.³²⁴.

Los odeones formaron asimismo parte de la dotación imperial que se otorgaba a las ciudades con un determinado rango, estando invariablemente presente en todas las capitales. Otros fueron financiados con fondos privados. Los hubo por todas partes: cientos de ellos abrazaron el Mediterráneo en toda su extensión, y ciudades como Ptolemais o Cirene en la Cirenaica, o Petra en Siria, llegaron a contar hasta con 3 y 4 teatros, y entre ellos por supuesto un odeón³²⁵.

A tenor del grado de sofisticación técnica, artística, y cultural, de griegos y romanos, Vitrubio cuenta que Apaturius de Alabanda, uno de los pintores más famosos de la antigüedad, recibió el encargo de pintar la escena de un odeón en Tralleis, cerca de su ciudad natal, cosa que hizo en un estilo naturalista sin incluir los mitos habituales, motivo por el cual se le ordenó borrarlo y pintarlo de nuevo³²⁶. A partir del siglo I d.C., las escenas devinieron incluso mucho más ricas en decoración, siendo algunas cubiertas con plata, oro, o marfil³²⁷.

El odeón más antiguo conocido es el de Skias (Esparta), construido por Teodoro de Samos en 600 a.C. Y todavía en tiempos de Cristo, el geógrafo e historiador griego Estrabón los llama *cantorum receptaculum*. Atenas contó con al menos tres de estos edificios — Odeón de Pericles (s. V a.C.), Odeón de Agripa (s. I a.C.)³²⁸ y Odeón de Herodes Ático (el mayor, s. II d.C.)³²⁹. Parece que los 3 fueron destruidos definitivamente con la invasión de los hérulos en el 267 d.C.³³⁰.



El primero tenía una superficie de 4.000 m², y fue construido hacia el 435 a.C. para las competiciones musicales de las Panateneas, los ensayos de los coros, y como previsión en caso de mal tiempo para los espectadores del teatro. Plutarco dice que Pericles fue el responsable de construirlo en el complejo arquitectónico contiguo al Gran Teatro de Dionisos: techado con ricas maderas y recubierto de bellas piedras y mármoles, y consagrado a espectáculos de canto³³¹. Es probablemente este teatro al que se refiere Aristóteles más tarde en Atenas. Vitrubio³³² y Plutarco³³³ también aluden a él. Le costó el ostracismo a su inspirador, Daemon — el preceptor de Pericles a quien se atribuye la famosa teoría del *ethos* —, a la muerte de su protector, debido al costo oneroso que supuso para las arcas del estado.

Figura 15. “Pericles, hijo de Jantipo, Ateniense”.
Copia romana de un original griego del 430 a.C.
Museo Británico Inv. 269 n2.

³²² La decoración de teatros y odeones en su tiempo dista mucho de lo que contemplamos actualmente, piedras desnudas que son sombras de multitudes.

³²³ *De exilio*, 14. Cit. por FRAZER (2012, p. 220).

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ § Anexo 2.

³²⁶ *De architectura*, 7, 5-7 [15]. Marco Vitrubio Polión (75 a.C.-15 d.C.). Sobre el teatro de Tralleis, véase ARISTODINOU (2013).

³²⁷ SEAR (2006, p. 55).

³²⁸ Marco Vipsanio Agripa (63-12 a.C.).

³²⁹ Hiparco Tiberio Claudio Ático Herodes (101-177). Los

³³⁰ SEAR (2006, p. 390).

³³¹ COMOTTI (1986, p. 28).

³³² *De architectura* 5, 9, 1 [16].

³³³ *Pericles*, 4, 1-2 [17].

El edificio fue calificado como el más bello de toda Grecia por Pausanias ³³⁴. Cuenta este autor que había sido destruido por el mismo Aristión que defendía la ciudad contra Sila en 87-86 a.C. para impedirle utilizar sus materiales atacando la ciudadela. Fue posteriormente reedificado a todo gasto entre el 63 y el 51 a.C. por Ariobarzanes II de Capadocia y los arquitectos Marcus Stallius y Menalippus “a imitación de la tienda de Jerjes” — es decir, con techo cónico, lo cual según Plutarco lo diferenciaría del original ³³⁵.

Nos ha llegado también noticia de que el filósofo estoico Crisipo de Solos (282-206 a.C.) murió justo después de asistir con sus estudiantes a un concierto en el Odeón. Y Ateneo lo menciona en un fragmento de diálogo de una obra perdida de Soción de Alejandría (200-170 a.C.) ³³⁶.

El Odeón de Agripa fue un regalo del yerno de Augusto a la ciudad de Atenas entre los años 20 y 10 a.C. De planta rectangular, tenía un aforo para 1.000 espectadores, aunque a mediados del siglo II d.C. un hundimiento del techo obligó a reformarlo, reduciéndose su aforo a la mitad. En este momento se cree que estaba dedicado a sala pública de lectura, mientras que los espectáculos musicales se ofrecían en el odeón de Herodes Ático. Después del incidente, se construyó un muro transversal y se le destinó como sala de conferencias. Su escena estaba decorada con estatuas de mármol coloreado del dios Hermes, la orquesta pavimentada con idénticos materiales, y tenía una entrada monumental por el sur con dos filas de columnas corintias. Las columnas de la fachada norte estaban adornadas con estatuas de gigantes adosadas (piernas serpentiformes) y de tritones (piernas en forma de cola de pez), además de torsos inspirados en las estatuas del Partenón. Dice Pausanias que en la entrada monumental había estatuas de los reyes egipcios ³³⁷.

En el siglo V se construyó sobre él un complejo con habitaciones, patios, peristilos y termas, no se sabe si destinado a escuela, gimnasio, o al palacio del gobernador bizantino — un hecho frecuente en los tiempos de Bizancio y Justiniano: el teatro de Málaga, por ejemplo, sufrió una reorganización similar en estos mismos tiempos, cuando sus tropas ocuparon el sur de la costa de Hispania durante 72 años.

El tercero, el mayor de los tres — 8.000 espectadores — y el único conservado hoy día, fue financiado por el rico ciudadano ateniense Herodes Atico en memoria de su mujer. Sofista y retórico, fue profesor de Marco Aurelio ³³⁸ por encargo de Antonino Pío ³³⁹, y una figura destacada de la Segunda Sofística. Era hijo de Tiberio Claudio Atico Herodes y nieto del banquero más rico de Atenas, y reparó además el Odeón de Corinto ³⁴⁰.

Aceptó a 3 jóvenes como hijos adoptivos, y tuvo relaciones íntimas con uno de ellos, Polideuquión, que escandalizaron no por ellas mismas (la homosexualidad era un fenómeno tolerado) sino por su desaforada y desenfrenada pasión. Más tarde fue acusado de ser el responsable de la muerte de su mujer por su cuñado Bradua, y absuelto por los tribunales de Atenas.

El edificio que llevaba su nombre se levantó en el 160 d.C., con techos suntuosos contruidos con vigas de cedro, y probablemente con una abertura central para permitir la luz. Estuvo decorado con estatuas y pinturas, con un tamaño similar al de algunas grandes salas de concierto neoclásicas. Restaurado en parte, ha alojado a eminentes orquestas y artistas en concierto, y se sigue utilizando con motivo de producciones artísticas y dramáticas.



Figura 16. Busto de Herodes Ático hallado en Probalente, ca. 161 d.C. Museo del Louvre.

³³⁴ *The Family Minstrel*, 1, p. 116, 1835.

³³⁵ SEAR (2006, p. 390).

³³⁶ *Deipnosophistae*, VIII, 336b. No se conservan sus obras salvo citadas por autores posteriores.

³³⁷ *Descripción de Grecia*, 1, 8, 6 [18].

³³⁸ Tercero de los “cinco emperadores buenos”, de origen hispano. Véase la Nota 264.

³³⁹ Último de los “cinco emperadores buenos”. *Ibid.*

³⁴⁰ BRONEER (1932).

En Atenas se cita un odeón en los tiempos antiguos del tirano Pisistrato, que pudo ser restaurado por Licurgo en el 330 a.C., quizá el que cita Aristófanes para asuntos judiciales, distribución del grano, o para el reclutamiento de soldados ³⁴¹. Muchos siglos después, Gregorio Magno (540-604) seguiría llamando “odeón” al lugar donde ubicaba a los cantores en la iglesia.

En el Período Romano, a diferencia de los odeones griegos que se dedicaron exclusivamente a conciertos y eventos musicales, estos edificios se dedicaron además a representaciones teatrales, ejercicios de canto, concursos de poesía, y otras actividades, constituyéndose en círculos privados de las élites romanas frente a los teatros públicos, mucho mayores, y en los que tenían también reserva de asientos privilegiados ³⁴². El primer gran odeón en la capital (Roma) fue financiado por Domiciano, y un segundo por Trajano — se conjetura otro a cargo de Adriano ³⁴³, y alguno más en adelante.



Figura 17. Odeón de Herodes Atico en Atenas, siglo II d.C.

³⁴¹ Aristófanes de Atenas (444-385 a.C.). “Odeum”, *Encic. Britan.*, 11ª ed. (1911).

³⁴² KARADEDOS *et al.* (2011).

³⁴³ Publio Elio Adriano (76-138). Nacido en Italica (Hispania) o en Roma de familia aristocrática hispánica.

2.1.2.3. Prácticas multifónicas en ceremonias y funerales

El instrumento más frecuente e invariablemente presente en los funerales del Mundo Clásico fue el aulós doble, y el género aludido con más frecuencia el canto fúnebre de un coro masculino. Esquilo menciona esta forma cuando canta el coro ³⁴⁴, al igual que Eurípides ³⁴⁵.

Este último cita además una danza como parte de una de estas ceremonias ³⁴⁶, y en otra obra alude a la presencia de un pájaro que acompaña al cortejo ³⁴⁷. También Séneca se refiere al canto fúnebre de los varones ³⁴⁸.

Las procesiones están igualmente asociadas a los ritos funerarios, como se puede apreciar en las representaciones de algunas tumbas, p.e. Bruschi y Tifone, con varones que tocan cuernos y *lituus*. El aulós aparece por igual en representaciones fúnebres egipcias, griegas, y romanas. Safo (640-550 a.C.) menciona una procesión con cantos y música instrumental ³⁴⁹. En otra cita de Eurípides se requiere un flautista o un auleta para un funeral reciente ³⁵⁰.

Ateneo describe una procesión en tiempos de Ptolomeo II Filadelfo ³⁵¹ (283-246 a.C.) con no menos de 600 cantantes y 300 citaristas ³⁵². En el siglo I d.C., Livio describe una procesión de mujeres de tradición muy antigua (s. VIII a.C.), en la que estas cantan himnos a coro y bailan danzas rituales según ritmos ternarios ³⁵³. Y en otro pasaje describe un ensayo del siglo III a.C., en el que un coro de 27 vírgenes prepara un nuevo himno para una procesión ³⁵⁴.

El uso de aulós en los entierros fue tan popular durante la República (240-27 a.C.) que la ciudad emitió un edicto limitando el número de auletas participantes a 5 ³⁵⁵. Pero la iniciativa no parece que tuvo mucho éxito porque cuenta Ovidio que durante la etapa de Augusto (27 a.C. - 14 d.C.) se emitió una nueva normativa que elevaba el máximo de intérpretes a 10 ³⁵⁶. El canto fúnebre más común fue la *nenia*, una plegaria con acompañamiento de aulós. Hubo también profesionales del luto, llamados *praefica*, contratados para cantar las plegarias frente a la casa del difunto.

Tertuliano de Damasco ³⁵⁷, uno de los primeros Padres de la Iglesia, ataca la celebración de la tradicional procesión de actores desde el teatro a los templos y otros lugares, al son de aulós y trompetas bajo la dirección de dos de los más despreciables maestros de ceremonias: el director de pompas fúnebres y el adivino ³⁵⁸. Pero aún Isidoro de Sevilla tres siglos después menciona el amplio uso de *tibiae* en los funerales ³⁵⁹.

La participación de coros de varones en funerales es una tradición aún hoy viva entre algunas de las poblaciones más antiguas de Europa, como son las de Svanetia, revisadas en el subapartado 1.5.2.3.

³⁴⁴ *Los Suplicios*.

³⁴⁵ *Ifigenia en Tauris*.

³⁴⁶ *Las Suplicantes*.

³⁴⁷ *Elena*.

³⁴⁸ *Trojan Women*, 1, 77. Lucio Anneo Séneca el Joven (4 a.C. - 65 d.C.).

³⁴⁹ DAVENPORT (1980). Cit. por WHITWELL (2012), nº 77.

³⁵⁰ *Elena*.

³⁵¹ *Lit.* "el que ama a su hermana".

³⁵² *Deipnosophistae*, 5, 33 [19]. Ateneo de Naucratis (siglos II-III d.C.). Cit. por SENDREY (1974, p. 411) y por WEST (1994, p. 41).

³⁵³ 1, 20, 3-4 [20].

³⁵⁴ *Ibid.*, 27, 37, 12-14 [21].

³⁵⁵ SENDREY (1974, p. 410).

³⁵⁶ *Fasti*, 4, 655-660 [22].

³⁵⁷ Quinto Septimio Florente Tertuliano (155-230 d.C.).

³⁵⁸ *De spectaculis*, 10, 2 [23]. § Nota 864. En otro pasaje (VII, 2) describe más detalladamente procesiones cívicas al circo con presencia de personajes e instituciones oficiales. También dice que los juegos se anunciaban mediante carteles.

³⁵⁹ *Etymologiarum*, 16, 3; 21, 4-7 [24]. Isidoro Hispalense (556-636 d.C.).

2.1.3. Coros griegos

Se han perdido todos cuantos guiones pudieron haber existido ³⁶⁰, y pese a que hubo muchos dramaturgos durante estos siglos ³⁶¹, solo ha sobrevivido parte de la obra de tres autores trágicos, toda ella correspondiente al texto poético: Esquilo (7 obras de 79), Sófocles (7 de 130) y Eurípides (17 de 92), y de uno cómico, Aristófanes (11). Sus dramas, junto con algunas fuentes secundarias como Aristóteles, constituyen la base de cuanto se sabe sobre el teatro griego, del cual se desconoce, en buena medida, casi todo.

La naturaleza exacta de estos coros antiguos no está en absoluto esclarecida, pero se conocen sus funciones narrativas en la época clásica: como nexo argumental entre escenas diferentes, a modo de interludios entre la acción principal, como personaje representativo de una *voz colectiva* referida a los espectadores, como intérprete lírico en la alternancia del diálogo con canciones corales o *stasimon*, incluso en las comedias cantando, bailando, narrando o actuando ³⁶².

El coro, como apuntaron algunos románticos ³⁶³, muestra la reacción de un público ideal ante la acción dramática, y se convierte incluso en una especie de conciencia colectiva del mismo ³⁶⁴. También comunica a la audiencia lo que los personajes no pueden revelar. Además de cantar, en ocasiones declamaba sus intervenciones a unísono, a fin de hacer inteligible el texto en todo el auditorio. Para ello se usaban recursos técnicos como la sincronización, el eco y el diseño arquitectónico, el murmullo, y máscaras que aumentaban la sonoridad de la voz.

Entraba en la orquesta en 3 filas de frente y 5 de profundidad, lo cual significa que aunque en el teatro antiguo formaba un círculo, en el teatro clásico formaba un rectángulo. El líder (*corifaios*) se hallaba en el centro de la primera fila y era un cantante y danzante profesional. El resto del coro se componía de amateurs (ciudadanos) escogidos por el autor y pagados por el patrocinador (*coregos*). Sus intervenciones solemnes en la tragedia eran llamadas *emmelia*, las divertidas en la comedia *codrax*, y las escépticas del drama satírico *sicinnis*.

Según West el coro, a diferencia de la sociedad espartana, no tuvo en Atenas una institución estable adecuada y acorde con un programa de educación, dado que los coros se formaban de nuevo en cada nuevo evento: si la pieza era nueva, lo cual era el caso más frecuente, era el propio compositor (poeta) quien asumía la preparación de los cantantes ³⁶⁵. Su importancia decayó después del siglo V a.C., cuando comenzó a ser integrado en la acción dramática para acabar siendo un personaje más: los últimos dramaturgos dependieron cada vez menos de él.

Jenofonte, discípulo de Sócrates al igual que Platón, habla de los largos períodos de preparación y las grandes sumas de dinero que se requerían para preparar un coro para la competición y parece quedar perplejo de que esto se haga cuando la meta es tan solo un “premio insignificante” ³⁶⁶. Contempla el *propósito* de la competición como el catalizador esencial que empuja a alcanzar los niveles más altos de ejecución, y atribuye a Licurgo (s. IX a.C.) haber instituido esta filosofía: “... cuando el espíritu de rivalidad entre pueblos es máximo, es cuando los coros son máspreciados de oír y las competiciones atléticas proporcionan el mejor espectáculo” ³⁶⁷.

Jenofonte observa además un valor secundario en la actividad coral en cuanto que ayuda a fomentar la disciplina cívica ³⁶⁸, y señala que los coros más exitosos son aquellos cuyos directores son “los mejores expertos” ³⁶⁹.

³⁶⁰ El fragmento del *Orestes* de Eurípides muestra que en los manuscritos de las obras se incluían símbolos y notación musicales. § 4.3.1, y la Fuente Primaria 162.

³⁶¹ El primer *alfabeto* musical en Grecia aparece en el siglo IV a.C. ROBERTSON & STEVENS (1993, p. 153).

³⁶² El número más elevado de componentes citado es de 50. En las tragedias de Sófocles, quedó reducido a 12 y aumentado a 15 en las de Eurípides. En las comedias clásicas estaba formado por 24 personas.

³⁶³ § 2.1.2.1. Para más datos sobre la audiencia y el público, véase ARNOTT (2005).

³⁶⁴ OLIVA & TORRES MONREAL (1997, p. 41).

³⁶⁵ WEST (1994, p. 36).

³⁶⁶ *Hiero*, 9, 4; 9, 6; 9, 11 [25].

³⁶⁷ *The Lacedemonians*, 4, 2; 4, 7; 5, 1 (Licurgo) [26].

³⁶⁸ *Oeconomicus*, 8, 3 [27].

³⁶⁹ *Memorabilia*, 3, 3, 11-13 [28].

Platón ofrece mucha información respecto de las competiciones corales: habla de las fechas de los festivales e insiste en la importancia que tienen para el Estado y la relación que guardan con los valores cívicos ³⁷⁰, advirtiendo del especial valor para las tradiciones más antiguas porque “nos trae el recuerdo de nuestros antepasados” y alaba a “aquellos que son capaces de despertar en nosotros la memoria de nuestra juventud” ³⁷¹.

A continuación discute el concepto de competición mixta diciendo que nunca funciona bien porque la gente de diferentes grupos de edades prefiere tipos diferentes de eventos, y nos da otra definición muy vaga de lo que entiende por la clase más elevada de música: “aquella que deleita a los mejores y mejor educados, y especialmente aquella que deleita a quien es el mejor en virtud y educación”, acaso aludiendo a la tradición en contra de la innovación.

Trata después la cualificación de los jurados aclarando porqué no es apropiado permitir al público juzgar estos eventos ³⁷², y continúa con el amplio conocimiento que deben poseer. Tras discutir algunas restricciones sobre las formas musicales — como que los hombres no han de cantar canciones dirigidas a mujeres, o que no se deben mezclar melodías de hombres libres con las propias de esclavos — hace algunos comentarios sobre la cualificación de los coros:

“Pero consideremos ahora *no cómo* nuestros coristas, que tienen de 30 a 50 años de edad, e incluso más, *usan las Musas, sino cómo las han de usar*. Y las consideraciones que parecen más urgentes son mostrar que estos coristas de 50 años que van a cantar requerirán algo más que una mera formación coral. Necesitarán una percepción fina y conocimiento de las armonías y ritmos; de otro modo, cómo podrían saber si una melodía sería correctamente cantada en el modo Dorio, o lo mismo del ritmo que el poeta le hubiera asignado?” ³⁷³.

También ofrece algunas recomendaciones para elegir a los directores: “En primer lugar, hemos de escoger directores para los coros de muchachos, y varones, y doncellas, los cuales habrán de seguir en la diversión de la danza, así como el resto de nuestras formaciones; — un director será suficiente para los coros, y no deberá ser menor de 40 años. Un director igualmente será suficiente para dar entrada a los solos de los cantantes, y de ofrecer juicios sobre los competidores, y no deberá tener menos de 30 años” ³⁷⁴.

Ya hemos citado a Píndaro en relación con coros profesionales que participan en competiciones corales ³⁷⁵.

Se atribuye la creación del himno épico a Estesícoro de Himera (610-550 a.C.) y de las odas corales a Íbico de Regio (550-500 a.C.), reputado especialista en su composición ³⁷⁶. Y durante el siglo V a.C. existen ya escuelas corales de renombre con Melanípides de Melos (c. 450-413), Timoteo (fin siglo V y comienzos del IV), y Filoxeno de Citera (435-380) — Filoxeno fue comprado como esclavo y liberado por Melanípides, quien le formó en el arte del ditirambo, fue muy activo en la defensa de la Nueva Música e influyó en Eurípides y en el tratamiento de los coros en adelante: se conoce el título de una obra perdida, *Galatea* (o *Cíclope*), tema que trataron después Teócrito de Siracusa (310-250 a.C.) y Ovidio ³⁷⁷.

En un diálogo de Antifonte de Atenas (480-411 a.C.) un director de coro a cargo de una de estas formaciones en Targelia en el 412, describe el trato, reclutamiento, y atención que dispendiaba a sus cantantes cuando fue *choregós* en las Fiestas Dionisias de Atenas, defendiéndose de la responsabilidad de la muerte de uno de ellos por envenenamiento ³⁷⁸.

Pausanias cuenta que el filósofo Hipias de Élida (h. 450 a.C.) fue también compositor, y cita una elegía compuesta para conmemorar la pérdida de un coro entero de muchachos durante la travesía de un río ³⁷⁹.

³⁷⁰ Leg. 828b, para las fechas; Leg. 653-4 y 835, para los valores cívicos [29].

³⁷¹ Leg. 657a-c y 657d, respectivamente [30].

³⁷² Leg. 658d-659a [31].

³⁷³ Leg. 668a-d [32]. La *cursiva* es nuestra.

³⁷⁴ Leg. 764c-e [33].

³⁷⁵ § Nota 178.

³⁷⁶ COMOTTI (1986, pp. 20-21). § 2.2.2.3.

³⁷⁷ Publio Ovidio Nasón (43 a.C. - 17 d.C.).

³⁷⁸ 6, 11-13 [34]. § 2.1.1.1.

³⁷⁹ *Descripción de Grecia*, 5, 25, 3-4 [35].

Herodoto de Halicarnaso (484-426 a.C.) informa de un hecho trágico similar, en este caso víctimas de una plaga: de los 100 jóvenes de un coro enviados desde Delfos, tan solo regresaron dos ³⁸⁰. Aristóteles menciona en varias ocasiones el coro: p.e., cómo se financia ³⁸¹ y cómo se ha de elegir a los jurados ³⁸².

Pausanias menciona un coro de 35 muchachos que viaja desde Mesina para participar en el festival de Rhegium ³⁸³. Ya hemos aludido a un coro gigantesco de 600 varones en un festival en tiempos de Ptolomeo II, poco después de Aristóteles ³⁸⁴, y también a una producción pagana tardía de Marciano Capela (s. V d.C.), en la que se cita un coro enorme bien preparado que interpreta de forma concertada con un conjunto instrumental ³⁸⁵.

2.1.3.1. Ditirambos, coros, y danzas corales circulares en Esparta

La representación más antigua de danzas circulares obra sobre una pieza de cerámica hallada en Cucuteni (Rumanía), del 4.000 al 3.000 a.C., en la que se ven 6 figuras estilizadas bailando en círculo, actualmente en el Museo Arqueológico de Bucarest. Le siguen dos más del Bronce cretense: una con 4 varones (Kamilari, 1900-1300 a.C.), y otra con danzantes alrededor de un músico que tañe lira (Palaikastro, 1400-1100 a.C.), ambas en el Museo Heraklion de Creta.

En Atenas, 13 soldados bailan en círculo en una cerámica del siglo VIII (Antikensammlungen de Munich), 4 personas bailando en círculo adornan la estatua de un dios (Beocia, siglo VII, Museo del Louvre), 4 bailarines danzan girando alrededor de otro músico (Beocia, siglo VI, Museo Kestner de Hanova, Alemania), y en otra cerámica etrusca 17 danzantes giran alrededor de Hércules (Tarquinia, siglo VI, Museo Municipal).

Tenemos noticias de la existencia de coros de ciudadanos (actividad obligatoria para los varones libres de sus ciudades) y de escuelas musicales que fomentan el desarrollo de la música coral en Esparta, cuna primera del poder en los territorios de la antigua Grecia, en época tan temprana como el siglo VII a.C. ³⁸⁶.

El ditirambo, formalmente establecido en los primeros tiempos de Esparta, parece haber consistido en un coro que gira formado por unas (50) cincuenta personas ³⁸⁷, hombres o niños, de contenido *lírico* más que dramático, siendo esta una característica más tardía visible ya en la tragedia. Su estructura básica reside en un diálogo entre textos cantados por el corifeo y estribillos o *ritornellos* a cargo del coro. Sus orígenes han sido referidos a antiguas danzas circulares cantadas (coros).

Las danzas corales practicadas en Esparta abarcaban diferentes ámbitos sociales: *pasan* (para la curación); *pyrriche* (baile de espadas a cargo de jóvenes guerreros); *gymnopaídiai* (danzas ceremoniales a cargo de muchachos y hombres desnudos, basadas en los movimientos de la lucha griega); *partenios* (cantos rituales de coros de doncellas para iniciarse en el matrimonio, de ritmo rápido y posiblemente de movimiento circular; los *partenios* arcaicos eran cantos procesionales interpretados en ceremonias públicas); *threnox* (funerales); *paraklausithyron* (lamentos ante la puerta de la pareja deseada); *himnos* ...

³⁸⁰ *Histories*, 6, 27, 1-3 [36]. Cit. por WEST (1994, p. 41).

³⁸¹ *Cons. Ath.* 56, 3-5 [37].

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Descripción de Grecia*, 5, 25, 2 [38]. Cit. por WEST (1994, p. 41).

³⁸⁴ *Deipnosophistae*, 5, 33. § Nota 352.

³⁸⁵ § Notas 244 y 245. En 2.1.4.2 se describen otras formaciones vocales enormes en el marco de procesiones y funciones religiosas y funerarias. § 2.1.1.2.

³⁸⁶ FUBINI (1988, p. 40). El odeón más antiguo conocido es de comienzos del siglo VI a.C.: § 2.1.2.2.

³⁸⁷ SCODEL (2011, p. 37). P.e., los coros no competitivos de las Grandes Dionisias de Atenas. CECCARELLI (2013, p. 169) analiza los problemas de separar los coros cíclicos (danzas circulares) y lo que hoy llamamos *ditirambo*, dada la escasa presencia del término en las inscripciones conservadas, y sugiere que el público de la época podría haber reservado este último para piezas solísticas de competición.

Los *peanes*, cantos apolíneos a coro previos al banquete colectivo de hombres, fueron toda una institución en Esparta. Su contrapartida femenina era la *ololyge*: cuando se usaba en el ditirambo, un coro de mujeres respondía a otro de varones. Los enfrentamientos corales entre hombres-mujeres tenían lugar en las bodas y en los *agónes* (competiciones).

Los *himeneos* o *epitalamios*, compuestos por una monodia y una parte coral, eran cantos amorosos para las bodas. Ateneo cita uno de ellos en torno al 300 a.C. en el que participaba un coro de 100 personas³⁸⁸.

En la tragedia de Eurípides *Bacchae* se presenta un coro femenino de mujeres troyanas cantando himnos a Dionisos, imbuido de éxtasis, con gritos, vibratos, voz tirolesa, sollozos, y con respiraciones alternas y llamadas inarticuladas; todas ellas técnicas presentes hoy día en la polifonía tradicional de las poblaciones europeas³⁸⁹. Si bien el pasaje sugiere una interpretación a solo acompañada de danza y de repeticiones del estribillo por un coro, otras fuentes establecen un canto coral a cargo de un coro femenino o de uno mixto³⁹⁰.

Hubo coros de mujeres, de varones, de niños, y mixtos. Los mixtos podían, en ocasiones, dejar de cantar juntos e iniciar una danza cuya melodía consistía en el *nomos*³⁹¹. Es probable que las danzas dionisiacas y orgiásticas obrasen en ocasiones en círculos.

Se atribuye a Arión de Lesbos o de Metimna (s. VII a.C.) la transformación del ditirambo en una narración cantada a cargo del coro³⁹². En los primeros tiempos, el poeta y compositor era a la vez el primer actor y el *choregoi* u organizador del coro. El término *coragós* o corego aparece por vez primera en Esparta, para designar al instructor y director del coro durante la interpretación³⁹³. También se le conoció como *exarconte*, *corifeo*, *coroleta*, *coróstata*,³⁹⁴ y otros. Con el tiempo, la figura del corifeo se independizó del coro en la figura del primer actor, innovación atribuida a Tespis.

En Bulgaria, los cantos de las abuelas de Bistritsa corren a cargo de un grupo de mujeres ancianas que giran en círculos danzando en sentido inverso a las agujas del reloj, mientras elaboran sus líneas melódicas correspondientes. Dos grupos cantan en antífona y un tercero emite la drona, en un rito de iniciación para las mujeres jóvenes.

La gran mayoría de los cantos de los *svan* de Georgia consisten en danzas circulares que comienzan lentas y aceleran hasta el final, interpretadas dentro de un rango melódico estrecho, normalmente de 4ª. En el Este del país también existen danzas circulares, en las que son muy populares sobre todo los ritmos ternarios, si bien aquí no se interpretan al modo polifónico.

Es difícil imaginar, incluso al margen de la polémica *monodia* vs. *chorodia*, que los espartanos cultos que participaban en tales coros, ni aún aburridos ni ebrios en sus banquetes y simposios — como hombres libres que fueron —, intentasen juegos vocales que combinaran diferentes intervalos de forma simultánea, en cualesquiera escalas del mundo helénico que se quieran considerar.

³⁸⁸ *Deipnosophistae*, 4, 4 [39]. Cit. por WEST (1994, p. 41).

³⁸⁹ TSOBANOPOULOU (2009) [40].

³⁹⁰ CALAME (2001). § Nota 253.

³⁹¹ El *nomos* o 'ley', era la principal forma artística para solistas profesionales y la música principal en las competiciones agonísticas. Se trataba de una monodia cíclica sin repeticiones estróficas en 3, 5 ó 7 movimientos. En los *nomos* antiguos, no se permitía a los intérpretes cambiar la *harmonia*; los últimos *nomoi* se escribieron en diferentes modos y metros. También existió un *nomos* instrumental (SACHS, 1944).

³⁹² PICKARD-CAMBRIDGE (1997).

³⁹³ § 2.1.1.3. Más adelante, en Atenas, se ocupará además de la organización y financiación de tragedias: los coros se formaban de nuevo para cada evento, y si la composición era original (nueva), como era el caso más frecuente, era el compositor quien preparaba a los cantantes.

³⁹⁴ Véase MICHAELIDES (1978).

2.1.3.2. Comedia Ática: 24 coristas en escena

La comedia fue el género estrella de consumo en la Grecia clásica y en adelante, y gozó de un público muy aficionado, entusiasta y numeroso, y de gran número de obras y compositores ³⁹⁵. El número de componentes del coro en la comedia era de 24.

Según Aristóteles, derivó de los himnos fálicos y no de la adaptación de formas corales antifonales como las que dieron origen a los espectáculos trágicos, pero ello no explica suficientemente la existencia de algunos elementos característicos de la comedia: los enfrentamientos entre dos coros, entre un actor y el coro, y entre los propios actores (*agon*), y los momentos en que el coro se dirige al público sin las máscaras (*parabasis*).

Las competiciones de comedias fueron establecidas en Atenas en el 430 a.C. La estructura alterna de coros y de solistas (o de recitados) también existe en la comedia. Aquí, el *agon* o combate es siempre el primer episodio y una escena de disputa que gana invariablemente el actor que expone las ideas del compositor, de modo que se ha aludido a la esencia de la comedia ateniense como una pieza de tesis.

El episodio de la *parabasis* en cambio resulta, a nuestros fines, una forma muy curiosa de canto coral. Durante la salida temporal de escena de los actores, el coro se quita las máscaras y mantos y se dirige al público avanzando hacia él mientras entona un canto en 7 partes: una intervención muy breve (*kommation*), un discurso que emite el corifeo expresando la opinión del autor (*parabasis*), una secuencia más larga sin interrupciones (*makron*), y cuatro partes simétricas con estructura estrófica (*strophe*, *epirrhema*, *antistrophos*, *antepirrhema*) ³⁹⁶.

El papel del coro decrece aquí, perdiendo muchas de las funciones que se le adjudican en la tragedia, y queda progresivamente relegado a intervenciones musicales en los entreactos (en parte esto se explica por su carácter cómico menos propicio a atribuciones rituales). Aristófanes recurre a él, en cambio, para dirigirse al público defendiéndose de las reacciones que habían provocado en la ciudad sus feroces críticas contra la sociedad ateniense y sus instituciones militares, judiciales y civiles, sin olvidarse de los sofistas.

De Aristófanes (*comedia antigua*), como ya se apuntó, solo tenemos 11 obras completas. De Menandro de Atenas (342-291, *comedia nueva*) tan solo conservamos fragmentos de algunas de las más de 100 que escribió y/o compuso. Y sabemos de la existencia de más de 100 comediógrafos famosos hasta el siglo II a.C., y de otros tantos tragediógrafos.

La comedia nueva — Menandro, su máximo exponente, Dífilo de Sinope ³⁹⁷, o Filemón de Atenas (362-262 a.C.), entre otros — influida por el fenómeno de masas que fue la llamada Nueva Música, elude los grandes temas evocados por los clásicos y se orienta a temas domésticos, nupciales y financieros, obligando a los actores a especializarse en diferentes personajes o personalidades, y menos en intentar captar el sentido primario y trágico de los mitos.

En vez de incluir coros complejos como ocurre en el drama ático (atendidos, compuestos, y preparados por el propio autor), los músicos y empresarios de la comedia nueva insertan en sus obras interludios corales famosos procedentes de otras obras, que se indican como “chorus” en los manuscritos ³⁹⁸, una práctica que se hizo rápidamente popular y fue conocida como *embolimia*, y que Aristóteles critica comparándola con el hecho de insertar un diálogo de una obra en otra de la que es ajeno ³⁹⁹.

Los espectáculos de comedia y de tragedia siguieron representándose al menos hasta los tiempos de la Dinastía Severa durante el siglo II d.C., no existiendo evidencia posterior al siglo III d.C. ⁴⁰⁰.

³⁹⁵ Véase en adelante cuanto se refiere al fenómeno conocido como Nueva Música, especialmente la cita que encabeza § 3.3.

³⁹⁶ Véase MICHAELIDES (1978, p. 236).

³⁹⁷ GREEN & WILSON (2014, p. 374).

³⁹⁸ REHM (2009, p. 191).

³⁹⁹ § 2.1.3.3.

⁴⁰⁰ BARNES (2010, p. 322).

2.1.3.3. Tragedia ática: recitativo y *parakatalogé*

La estructura típica de una tragedia clásica consistía en un *prologo* en forma de monólogo o de diálogo que anticipaba la historia trágica, seguido del canto de entrada del coro (*parodos*), y de una serie de episodios (equivalentes a nuestros cuadros o actos actuales) cantados y declamados por solistas, separados uno de otro por los cantos corales (*stasimon*). El último de estos episodios corría a cargo del coro durante su salida de escena (*exodo*). Los diálogos se declamaban hablados en verso, mientras que las partes corales eran cantadas, y se alternaban con diálogos y monodias para solistas.

Hacia el 530 a.C., cuando Pitágoras de Samos (569-475 a.C.) se había establecido en Italia, el coro dionisiaco comenzó a desarrollarse en Atenas a modo de acción ritual hasta desembocar en la tragedia de Frínico de Atenas (511-470 a.C.) y Esquilo. En un principio era “interpretada” por un solista (*hypokrités*) y más adelante la narración de la leyenda fue sustituida por su dramatización. La tragedia antigua constituía una obra de *mousiké* total — poesía, música, danza — y, en vista de sus antecedentes dionisiacos y de sus representaciones al aire libre, podemos tener la seguridad de que los instrumentos empleados eran *auloi*⁴⁰¹.

Las fiestas oficiales del Ática, competiciones anuales de tragedias, estaban dedicadas a Dionisos: fueron instituidas en la Ciudad Dionisia de Atenas en el 534 a.C., en el Teatro de Dionisio. Las “grandes dionisiacas” en primavera eran las más celebradas: duraban seis días y contaban con tres festivales dramáticos. A ellos se concursaba con dos tragedias y un drama, a los que se añadió más tarde también un drama satírico, de origen dorio, innovación atribuida a Pratinas, quien venció a Esquilo y a Quérilo entre los años 499 y 496⁴⁰².

En estas últimas tragedias divertidas o dramas grotescos, el elemento esencial era un coro de sátiros⁴⁰³. Como ya apuntamos antes, en las fiestas “leneas” y en las “rurales” propias de los demos no se celebraban concursos de ditirambos.

El arconte epónimo seleccionaba a los concursantes después de escuchar extractos de sus obras, nombraba el *choregoi* para cada coro y los asignaba a cada poeta (compositor). En los primeros tiempos los coros estaban formados por ciudadanos exentos del servicio militar, y hacia el 350 a.C. por profesionales: el poeta escogía su coro de entre ellos o se le asignaba de entre grupos de actores pagados por el Estado. Ya se ha hecho antes mención a la reclamación de Platón de jurados especiales para juzgar las interpretaciones corales⁴⁰⁴.

La repetida afirmación de que el coro trágico se componía habitualmente de 12 personas, hasta que Sófocles aumentó su número a 15, podría no ser del todo cierta: en *Las suplicantes* de Esquilo, p.e., se menciona un coro de 50 personas⁴⁰⁵.

Esquilo introduce un segundo actor (además del coro) en la tragedia en 471 a.C., al que se denomina *deuteragonista*, Sófocles un tercero en 468 a.C., *triagonista*, y Eurípides un cuarto que no habla. Los actores — en especial los “protagonistas”, que interpretaban las partes principales — eran personas de alta consideración social, no solo en la Atenas de entonces sino en todo el orbe civilizado, siendo algunos de ellos embajadores. Durante el siglo V a.C. se convirtieron en miembros destacados de la sociedad griega y muy ricos, pues su trabajo estaba muy bien pagado.

Aristóteles sitúa al canto — hay que entender tanto solístico como coral — como uno de los seis componentes necesarios de una tragedia, en el mismo rango de importancia que el carácter, las palabras, los pensamientos, y el espectáculo⁴⁰⁶. Según dice, la tragedia derivó a partir del *ditirambo* o de los solistas que participaban en él.

⁴⁰¹ ABRAHAM (1987, p. 37).

⁴⁰² § 2.1.5.3.

⁴⁰³ Apenas sabemos nada de este género, del que solo nos ha llegado *Los sabuesos* de Sófocles, *El ciclope* de Eurípides, y algunos fragmentos de Esquilo. § 2.1.1.1 para más detalles sobre estas competiciones dramático-musicales.

⁴⁰⁴ § 2.1.2.1.

⁴⁰⁵ Cit. por REESE (1989, p. 34).

⁴⁰⁶ *Poética*, 1449b-1450a [41].

La mención de algunos fenómenos curiosos que acontecieron en los espectáculos dramático-musicales, siendo igualmente escasos en las fuentes conservadas, resulta también pertinente.

La existencia del recitativo (*parakatalogé*), aún cuando solo aparece mencionado dos veces en los tratados ⁴⁰⁷, constituye evidencia para nuestra argumentación por la gran variedad interválica que puede asumir. Consistía en una suerte de verso recitado con acompañamiento instrumental, cuya invención se atribuye a Arquíloco de Paros (712-664 a.C.) ⁴⁰⁸.

West ⁴⁰⁹ indica como probable su uso en 3 tipos de pasajes: en los de metro anapéstico no líricos — p.e., de marcha, como en las entradas y salidas del coro —, en contextos líricos con el dialecto ático en determinados pies métricos, y en algunas escenas compuestas en tetrámetros trocaicos o iámbicos. Apunta además la presunción de que se recitaba de un modo más refinado que en los diálogos ordinarios sin música, es decir, más entonado, o salmodiado, que hablado.

Aún admitiendo la posibilidad de un seguimiento estricto del patrón métrico por parte del acompañante, advierte de la imposibilidad de saber qué tipo de melodía podía interpretar el músico, un auleta en el caso concreto de la tragedia.

En segundo lugar — más relevante para nosotros por lo que supone la familiaridad del público y la difusión del repertorio —, la práctica habitual desde finales del siglo IV a.C., de incluir en las representaciones números corales procedentes de estrenos previos, al modo de las prácticas del *pasticcio* durante la Ilustración o de la comedia americana contemporánea. Estos extractos podían ser transferidos de una a otra obra, e incluso comenzaron a ser compuestos exclusivamente con este fin ⁴¹⁰. Se instauraron como partes del Festival en el 386 a.C. para la tragedia, y en el 339 a.C. para la comedia ⁴¹¹.

Tal práctica recibió el nombre de *embolimia*. Aristóteles critica que los coros compuestos, o utilizados de este modo, no tienen relación directa con el argumento: afirma su demérito artístico comparándolos con la inserción de un diálogo, incluso de un *episodion* completo, de una obra dentro de otra. Atribuye su innovación a Agatón de Atenas (448-400 a.C.), un joven contemporáneo victorioso en el 416, vinculado con los estilistas progresistas de la Nueva Música, a quien también parodia Aristófanes ⁴¹².

Un número indeterminado de estos extractos trágicos fueron igualmente piezas de concierto famosas en los siglos venideros de Roma, a cargo de pantomimos y choropsaltrias y otras formaciones ⁴¹³, cuyos títulos compila Ateneo en el siglo III d.C. ⁴¹⁴.

Las formas dramático-musicales como espectáculo en el teatro, los festivales y los conciertos, tanto públicos, como privados, prosiguieron del mismo modo durante el Período Romano.

⁴⁰⁷ ANDERSON (1994, p. 116). Véase MOORE (2008).

⁴⁰⁸ Plutarco: *De musica*, 1141a, 28. Cit. por MICHAELIDES (1978, p. 237). También COMOTTI (1986, p. 18).

⁴⁰⁹ WEST (1994, p. 40).

⁴¹⁰ MATHIESEN (1999, p. 100, Nota al pie). Véase también ANDERSON (1994, p. 118), para la reposición de tragedias “clásicas”.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹² *Poetica*, 18, 1456a, 25-32. *Ibid.*, p. 100 [42]. Aristófanes parodia a Agatón en *Thesmophoriazusae*, 101ff.

⁴¹³ § 2.1.4.3.

⁴¹⁴ Véase ANDERSON (1994, p. 117).

2.1.4. En busca de los coros perdidos

Tenemos noticias de la existencia de formaciones corales enormes ya en Sumeria hace 4.000 años: en una lista con los nombres de 164 cantantes del templo en un solo año, y en otro documento que enumera 64 esclavas cantantes para el templo de Lagash ⁴¹⁵, algunos de cuyos títulos indican que tienen funciones especiales como supervisar el coro o dirigir los ensayos.

Otra fuente babilónica menciona la celebración de producciones épicas cantadas por coros en antifona ⁴¹⁶ y de lamentos cantados al son de arpas y “flautas de cristal”, en un festival dedicado a Tammuz, dios de la fertilidad ⁴¹⁷.

Las inscripciones y representaciones funerarias del Egipto Antiguo (2.686-2.182 a.C.), y especialmente de la V y VI Dinastías, muestran a menudo personajes con funciones tales como “director de música ritual”, “supervisor de música vocal”, “instructor de cantantes”, “maestro de cantores reales”, etc. ⁴¹⁸. En una de estas pinturas aparece uno de ellos con 10 mujeres en el sistro, y en otra con 10 mujeres percutiendo palmas.

En el Egipto Nuevo (1.567-1.085 a.C.), las funciones de los músicos en el templo incluyen el canto a solo y coral, danzas con acompañamiento instrumental, y procesiones. Algunos de los personajes aludidos ostentan cargos con títulos como “Jefe de los Cantores” ⁴¹⁹.

En el Antiguo Testamento se citan también en ocasiones coros enormes en las celebraciones de los hebreos: p.e., 288 cantantes ⁴²⁰, 120 trompetistas y un número indeterminado de címbalos, liras, arpas, y otros instrumentos además de los cantantes, ... ⁴²¹.

Incluso una referencia directa a la variedad de sonidos que concurren en el templo: “los cantantes entonaban también lamentos con sus voces, que formaban una dulce melodía con gran variedad de sonidos” ⁴²². En otro lugar se dice que los músicos del Templo no pagan impuestos ⁴²³.

⁴¹⁵ SENDREY (1974, p. 32).

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁴¹⁸ MANNICHE (1991). Véase HICKMANN (1949).

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ 1 *Chronicles* 25 [43]. Cit. por WHITWELL (2012), n° 72.

⁴²¹ 1 *Chronicles* 15; *Nehemiah* 7, 43-44 (*Ezra* 2, 40-41); 2 *Chronicles* 5 [44]. *Ibid.*

⁴²² *Ecclesiasticus* 50, 18-21 [45]. *Ibid.*

⁴²³ *Ezra* 7, 24 [46]. *Ibid.*

2.1.4.1. Coros romanos: conciertos privados y espectáculos públicos

En la mayoría de alusiones a festivales y eventos en los que se citan obras escénicas, parece claro que estamos tratando con coros, y no con producciones dramáticas ⁴²⁴. Además, el nuevo término *mesochorus*, acuñado en la época imperial, apunta con claridad a la pervivencia de la importancia del coro en los espectáculos de la sociedad romana ⁴²⁵.

El elevado número de esclavos musicalmente educados durante el Imperio hacía posible a sus dueños mantener grandes coros y orquestas casi sin coste alguno ⁴²⁶. Y tenemos noticias de los centenares de músicos, cantantes e instrumentistas, que recorrían en grupos y coros numerosos las calles de la antigua Roma cuando se celebraba el regreso victorioso de los ejércitos ⁴²⁷.

Los artistas profesionales estaban agrupados ya desde el siglo IV a.C. en organizaciones similares a los sindicatos modernos, que llamaban *sinodos*, y que con el tiempo operaron en todos los confines del orbe grecorromano hasta más allá de los tiempos del emperador Juliano ⁴²⁸.

En la Grecia Clásica, y también en el Imperio durante el Período Romano, además de los grandes festivales públicos, hubo lugares de concierto en apariencia más íntimos, llamados *simposios*, en donde las obras de los poetas líricos antiguos se cantaban en tanto “clásicos”. Estos actos ofrecían mayores oportunidades tanto para solistas como para coros no-profesionales.

Tenemos noticias de muchos intérpretes famosos que ofrecieron giras de conciertos, entre ellos dos parejas de hermanos que ofrecían conciertos de órgano y participaban en concursos: Antípatro de Eleuterna y su hermano, honrados en Tanagra en 94 a.C., y Hegesímaco de Atenas y su hijo alrededor del 150 d.C. ⁴²⁹.

En un fresco romano de Herculano, actualmente en el Museo de Nápoles, se observa un concierto a cargo de un trío al parecer en una casa privada: una cantante sostiene un guión en su mano, una citareda toca una lira con 9 cuerdas que parece pulsar con ambas manos y un auleta toca un aulós doble considerable, al que Landels llama “tibia/aulós bajo” ⁴³⁰.

En otro fresco de la misma ciudad se muestra un concierto en la casa de un hombre rico. Muestra un aulós frigio acompañado de cítara, y acaso de una cantante. Que se trata en esta ocasión de un auténtico local de concierto y no meramente de un entretenimiento musical privado resulta evidente por la numerosa audiencia representada ⁴³¹.

Séneca se refiere a un gran “auditorium” cubierto cuando habla de conciertos en los que había más gente en la escena que en la propia audiencia:

“¿No has visto cuántas voces hay en un coro? solo resulta una voz, pese a que hay muchas. En estos coros una voz asume el tenor, otra el bajo, y otra el barítono. Hay también mujeres, además de hombres, y el aulós se mezcla con ellos. En estos coros, las voces de los cantantes individuales se ocultan; lo que oímos son las voces de todos unidas. Para estar seguro, me estoy refiriendo a los coros que conocieron los filósofos de los tiempos antiguos; en las exhibiciones de nuestros días tenemos un número mayor de cantantes que de espectadores tenían los teatros de la antigüedad. Todos los pasillos están llenos con filas de cantantes; los instrumentos de metal rodean el auditorio, el estadio resuena con los aulós y los instrumentos de todo tipo; e incluso se consigue armonía a partir de sonidos discordantes” ⁴³².

⁴²⁴ CECCARELLI (2010, p. 141).

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁴²⁶ La pintura, en cambio, fue reservada para quienes eran de noble cuna. Plinio el Viejo dice que a los esclavos no se les instruía y observa que tanto en pintura como en escultura no existían obras famosas hechas por esclavos.

⁴²⁷ VERSNEL (1970).

⁴²⁸ § 2.1.5.

⁴²⁹ CHANIOTIS (2009, p. 86). Véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

⁴³⁰ LANDELS (1999, p. 198). § 2.2.1.1.1. Se ilustra en la Figura 18.

⁴³¹ SENDREY (1974, 387 y ff.). Se ilustra en la Figura 19.

⁴³² *Ad lucilium epistolae* ..., 84, 8-10 [47]. § Nota 1004.

Figura 18. Concierto privado.
Fresco de Herculano:
cantante, aulós bajo, lira italiota.
Museo de Nápoles, antes del siglo I d.C.



A pesar de la opinión generalizada acerca de la decadencia en los gustos musicales romanos⁴³³, la instrucción, la actividad profesional, y los actos de la vida pública alcanzaron una relevancia enorme, e implicaron a todas las clases sociales: las clases medias procuraban instrucción a sus hijas, los profesores y escuelas fueron también numerosos, y muchos ciudadanos acaudalados mantenían grupos estables, grandes coros, y orquestas, casi sin coste alguno, debido al gran número de esclavos musicalmente instruidos⁴³⁴.

Coros profesionales reducidos interpretaban extractos de obras clásicas (*symphoniae*) acompañaron las representaciones de *choropsaltrias* y pantomimos — estas últimas en ocasiones en proporciones gigantescas con 3.000 voces y 3.000 bailarines — y el número de intérpretes presente en las grandes capitales fue muy elevado (incluyendo los virtuosos), y especialmente en Roma, con sus numerosos teatros y auditorios y actos públicos y festivos.

Los circuitos culturales continuaron activos durante el Imperio y los artistas más famosos cobraron sumas enormes por sus actuaciones, despertaron pasiones entre el público y entre la aristocracia, y fueron honrados con monumentos y honores públicos, como venía ocurriendo desde siglos atrás. Algunas viudas romanas acaudaladas pagaron sumas elevadas por el capricho de arruinar una voz concertística de contratenor, exigiendo a cambio su defibulación⁴³⁵.

Figura 19. Fresco de la Casa del poeta Trágico
en Pompeya: audiencia de un concierto
(aulós frigio, lira, y acaso cantante),
antes del siglo I d.C.



⁴³³ P.e. HENRY LANG (1941, pp. 31-36): “más bien vulgar y grosero”.

⁴³⁴ SENDREY (1974, pp. 387 y ff). No se aducen estos datos como prueba de prácticas multi- o polifónicas — es más difícil gobernar 3.000 voces que 300, y 300 que 30 — sino para evidenciar la gran cantidad de músicos y actividades musicales en la Roma pagana.

⁴³⁵ GREEN (1991, p. 344). La *infibulación* era un procedimiento quirúrgico que anillaba el prepucio impidiendo a los varones tener relaciones sexuales. Fue practicada por deportistas y cantantes de élite a fin de preservar su fortaleza.

Es Juliano emperador de nuevo quien, a la vez que confirma la actividad frecuente de cantantes épicos al modo de los griegos clásicos, se lamenta de que el estudio de música entre las clases aristocráticas estaba desacreditado en los últimos tiempos del paganismo, en especial el canto: “El estilo de educación que prevalece hoy entre los de buena cuna me impide el uso de la música que consiste en el canto. Porque en nuestros días se considera más degradante estudiarla que en el pasado se hizo con el hecho de enriquecerse por medios deshonestos”⁴³⁶.

Después de la caída del Mundo Clásico, y debido al control de la Iglesia sobre la producción de libros, es posible que no se haya hecho mención durante siglos a la continuidad de estos eventos. No existen referencias dramáticas en adelante hasta la última Edad Media, pero parece improbable que no se diesen actos similares en los festivales cívicos durante este largo período. Ni tampoco espectáculos equestres con motivo de los mismos, de los que sí constan igualmente noticias al comienzo y al final del Medioevo⁴³⁷.

El silencio en torno a los instrumentos multifónicos antiguos y a las prácticas teatrales se prolonga hasta más allá del fin de la Edad Media. No obstante estos eventos hubieron de existir: Cavalieri⁴³⁸ recomienda interpretar su música en un local que no admita más de 1.000 personas⁴³⁹, y Monteverdi⁴⁴⁰ compone para la boda de Odoardo Farnesio de Parma y Margarita de Médici de Florencia en 1628, un espectáculo al que un asistente atribuye un aforo de 10.000 personas⁴⁴¹.

⁴³⁶ *Misopogon*, 2, 337-338d [48]. § 2.1.5 y Nota 479.

⁴³⁷ SYMES (2010, p. 342). También WHITWELL (2012), nº 46.

⁴³⁸ Emilio de' Cavalieri (1550-1602). Trabajó como maestro de ceremonias para los Médici en sus grandes y fastuosas celebraciones, entre ellas la de la boda de Giovanni de' Bardi, colaborando musicalmente también en estas piezas. Se le considera el verdadero instaurador de la nueva monodia vocal en la música teatral, aunque sus oponentes florentinos Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (1551-1618) nunca lo reconocieron.

⁴³⁹ MacCLINTOCK (1979, p. 184).

⁴⁴⁰ Claudio Monteverdi (1567-1643).

⁴⁴¹ CARTER (1994, p. 39)

2.1.4.2. Grandes espectáculos: las glorias civiles de Roma

Muchos espectáculos públicos durante el Período Romano fueron multitudinarios, con miles de espectadores, y con gran éxito de público. Nerón, por ejemplo, dispuso incluso en ocasiones extravagantes espectáculos para el disfrute de sus ciudadanos: preparó banquetes en las plazas públicas y utilizó toda la ciudad como si fuere su propia casa.

En el más aclamado de ellos, en el lago de Agripa, Tigellinus⁴⁴² ubicó a los invitados sobre una balsa remolcada por otras cargadas con oro y marfil, y tripulaciones escogidas según edad y experiencia en el vicio, y trajo pájaros y bestias de países remotos y monstruos marinos. A un lado del lago dispuso prostíbulos repletos de damas nobles, al otro prostitutas desnudas que gesticulaban y se movían de forma obscena. Al anochecer, cuenta Tácito, todos los bosques y edificios circundantes resonaban con cantos y refulgían con luces⁴⁴³.

Fue un actor consumado, al punto que se hizo famoso por fingir perfectamente el papel de principiante en los certámenes en los que participaba⁴⁴⁴: enamorado de sus actuaciones e interpretaciones públicas, se aseguraba el éxito con una *claque* de aplaudidores profesionales que modulaba las reacciones de la audiencia⁴⁴⁵.

Además de reordenar el calendario de festivales para que todos los Juegos Panhelénicos coincidiesen en el mismo año, añadió competiciones musicales en muchos otros festivales en los que no las había⁴⁴⁶, y estableció uno nuevo al que bautizó con su propio nombre *Neronias*, que las incluía junto al atletismo y las carreras⁴⁴⁷.

En una batalla naval organizada por el emperador Claudio⁴⁴⁸ dos años antes de su muerte, se enfrentaron 12 trirremes sicilianos y 12 procedentes de Rodas: cuenta Suetonio que el combate comenzó al son de una trompeta accionada mecánicamente por un tritón de plata, y elevada desde el centro del lago Fucino mediante un dispositivo mecánico⁴⁴⁹. Tomaron parte en el evento 19.000 prisioneros y convictos, la mayoría de los cuales resultaron muertos.

Augusto ofreció 3 juegos de *munera* en el Foro de Roma con 1.250 gladiadores cada uno, y 26 *venalia* en el Anfiteatro con 135 fieras salvajes en cada uno, mientras que Trajano (53-117 d.C.) ofreció en el 107 d.C. tanto *munera* como *venalia* durante 123 días, para celebrar sus triunfos en Dacia — en ellos tomaron parte unos 10.000 combatientes y unos 11.000 animales⁴⁵⁰.

También instauró los Juegos Actios en la ciudad de Actium, a la que reconstruyó y rebautizó como Nikópolis sobre los campamentos militares que tomaron parte en la batalla en el 31 a.C. — en ella hizo huir casi sin presentar batalla a Marco Antonio y Cleopatra⁴⁵¹ hacia Alejandría, retomando el control absoluto del Imperio.

La batalla de Salamina de griegos contra persas en el 480 a.C. fue recreada igualmente en un lago artificial (hoy en día Trastevere) en un espectáculo en el que participaron 30 barcos y unos 3.000 prisioneros⁴⁵².

⁴⁴² Cayo Ofonio Tigelino (1-69 d.C.).

⁴⁴³ *Annals*, 15, 37 [49].

⁴⁴⁴ BELIS (1989).

⁴⁴⁵ § 2.2.2.4.

⁴⁴⁶ REHM (2009, p. 198). § 2.1.1.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Tiberio Claudio César Augusto Germánico (41-54 d.C.).

⁴⁴⁹ *Claudio*, 21. Cit. por PERROT (1971, p. 47).

⁴⁵⁰ La mayor parte de combatientes eran prisioneros de guerra y criminales convictos, y el gusto romano por las fieras devastó Asia Central y el norte de África de algunas especies exóticas como el león. REHM (2009, p. 200)

⁴⁵¹ Marco Antonio el Triunviro (83-30 a.C.) y Cleopatra Filopátor Nea Thea o Cleopatra VII, última gobernante de la dinastía de los Ptolomeos.

⁴⁵² REHM (2009, p. 198)

Se organizaron espectáculos públicos a gran escala en Roma también durante el siglo III d.C. con los emperadores Caro ⁴⁵³, Carino ⁴⁵⁴ y Numeriano ⁴⁵⁵ (padre y hermanos, respectivamente), con la participación de centenares de músicos. En uno de ellos se citan 100 trompetas, 100 cuernos, 100 flautas que acompañan cantos, 1.000 pantomimos y gimnastas, y un patíbulo mecánico que ardía ⁴⁵⁶. Gibbon cita una celebración fastuosa similar con ocasión de los Juegos Seculares en el 248 d.C. y la celebración del Milenio desde la fundación de Roma ⁴⁵⁷. Más adelante alude asimismo a una procesión de magnitud similar que atraviesa Roma ⁴⁵⁸, en tiempos del gobierno de Aureliano (270-5 d.C.) ⁴⁵⁹.

Las carreras de carros, los juegos circenses, los combates, y las competiciones fueron invariablemente del agrado de las masas (tal y como ocurre hoy), y fomentadas por los poderosos. Los espectáculos con caballos, p.e., fueron siempre apreciados, y Plinio el Viejo nos cuenta que llegaron a integrarse en producciones coreográficas al ritmo de ballets y otras formas de exhibición ⁴⁶⁰. Perduraron incluso más allá del siglo VI d.C. en la parte oriental del Imperio.

Hubo igualmente música en los combates de gladiadores y en los combates a duelo, con frecuencia a cargo de hydraulis ubicados en circos y anfiteatros, y en ocasiones acompañados también de otros instrumentos, como ilustra, p.e., un mosaico en el anfiteatro de Zilten: un trompetista y dos tañedores de cuerno tocan mientras dos hombres pelean ⁴⁶¹. Según Varro ⁴⁶², los grupos de metales interpretaban a la 8ª, a la 5ª y a la 4ª ... de modo que en estos casos se pueden conjeturar melodías cruzadas y fanfarrias simples, aún rítmicas.



Figura 20. Vista aérea (maqueta) de la capital a partir del siglo II d.C.: en primer plano el Campo de Marte y sus cuatro teatros; al fondo el Coliseo y el Circo. Roma, Museo della Civitá Romana. Autor: Italo Gismondi.

⁴⁵³ Marco Aurelio Caro (230-283).

⁴⁵⁴ Marco Aurelio Carino (?-285). Condenado después de muerto: su nombre y el de su esposa borrados de todas las inscripciones.

⁴⁵⁵ Marco Aurelio Numerio Numeriano (253?-284). Interesado en las bellas artes y la literatura, fue comparado con los mejores poetas de su tiempo.

⁴⁵⁶ *The Scriptores Historiae Augustae*, III. MAGIE (1924, p. 447) [50]. También SENDREY (1974, p. 412).

⁴⁵⁷ GIBBON (1776-88; 2006; I, 249) [51].

⁴⁵⁸ *Ibid.*, I, 374 [52].

⁴⁵⁹ Lucio Domicio Aureliano Augusto (214-275).

⁴⁶⁰ *NH*, 8, 64 [53].

⁴⁶¹ LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017b), en prensa.

⁴⁶² Marco Terencio Varro (116-27 a.C.): *Nine Book of Disciplines: Musical Theory*. Cit. por LANDELS (1999).

2.1.4.3. Pantomimos y choropsaltrias: minicoros y extractos de tragedias

El teatro romano alcanzó su auge durante la época imperial de forma un tanto paradójica, pues parece que los autores romanos habían dejado progresivamente de escribir dramas originales para las representaciones públicas: en vez de ellos, el Teatro Imperial ofrecía reposiciones de las obras antiguas, además de espectáculos de sangre, mimos (en los que participaban mujeres) y sobre todo pantomimos ⁴⁶³.

El mimo abarcaba una colección de actividades que iba desde el *burlesque* al *vaudeville*, y que se interpretaba como piezas añadidas o como intermedios entre otros actos mayores: en los teatros sobre plataformas de madera desmantelables o en la orquesta, en los anfiteatros durante los juegos de gladiadores, y en los hipódromos entre las carreras. No utilizaban máscaras, e incluían números satíricos, improvisación, acrobacias, actuaciones con animales, magia y prestidigitación, proezas físicas, e incluso strip-tease. Formaron parte habitual en los programas de los festivales solo durante el último Imperio ⁴⁶⁴.

El pantomimo, en cambio, su contrapartida, tan solo interpretaba extractos de tragedias bailando: no hablaba y actuaba con máscara, acompañándose de aulós, flautas, címbalos, liras, castañuelas, e incluso en ocasiones un órgano, además de un cantante para las arias o bien un pequeño coro para el número central de la obra. Estos “solistas” gozaron de una enorme consideración y de un estatus de culto por sus interpretaciones sensuales y lascivas de personajes mitológicos ⁴⁶⁵. Su popularidad fue enorme, y sus máscaras sin boca aparecen en multitud de entornos artísticos romanos como mosaicos, frescos, y sarcófagos ⁴⁶⁶.

Su popularidad, no obstante, parece que no afectó a los territorios de la antigua Hélade en los tiempos de Adriano, como sugiere el acta de fundación de un festival en Oenoanda por Julius Demosthenes, en el que no aparecen como prueba de concurso — trompeteros y heraldos, encomios en prosa, poetas, coros de flautistas (?), actores cómicos y trágicos, y arpistas cantantes (choropsaltrias). Después se añadieron fuera de concurso actuaciones para mimos, recitales, y otros ⁴⁶⁷. Al final del siglo, en cambio, constan inscripciones griegas que muestran cómo personas respetables participaban en competiciones llamadas de forma grandilocuente “movimiento rítmico trágico” ⁴⁶⁸.

Hubo además un tercer tipo de intérprete solista de menor rango relacionado con el pantomimo: el *tragôidos*. Asumía papeles tanto masculinos como femeninos y cantaba a solo sin coro ni músicos, no bailaba sino que tan solo gesticulaba con máscara y unas largas mangas, y se acompañaba en ocasiones de asistentes que no participaban ⁴⁶⁹.

Las reposiciones de obras clásicas fuera del territorio griego estaban disponibles ya para los romanos, con tragedias y comedias clásicas y también de los nuevos géneros (Nueva Música) conformando los programas habituales en las ciudades griegas de la Magna Grecia y de Sicilia, hasta que fueron ocupadas por la expansión militar de la República — Atenas fue finalmente tomada por Sila en el 88 a.C.

De la comedia romana temprana nos han llegado tan solo las obras de Plauto (20 obras y 21.000 líneas) y de Terencio ⁴⁷⁰, mientras que de la tragedia romana tenemos títulos y autores, pero no textos. En esta época los temas recurrentes son de corte militar, reflejando el triunfo de Roma en las dos Guerras Púnicas ⁴⁷¹.

⁴⁶³ REHM (2009, p. 194-195).

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ BARNES (2010, p. 321).

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Publio Terencio Afro (194-159 a.C.).

⁴⁷¹ § 2.1.4.2.

Un segundo personaje singular y relevante para nosotros — como el pantomimo — es el de las *chorosaltrias*: arpistas que participaban en festivales acompañadas igualmente de pequeños coros y que viajaron por todo el Imperio. Tenemos noticias de dos de ellas, que resultaron premiadas con honores por su participación gratuita e incluso heroica en algunos casos.

Polygnota de Tebas acudió a Delphi y ofreció un concierto gratuito en el año 86, evitando que los Juegos Píticos fracasaran debido a que la campaña de Sila en Grecia hacía peligroso el viaje y muchos artistas declinaron participar. Las autoridades y los ciudadanos le solicitaron que diera algún concierto más y tocó gratuitamente durante 3 días obteniendo un éxito espectacular. Fue honrada por ello con un decreto honorífico por parte de la ciudad ⁴⁷².

Tenemos noticia de otra arpista anónima de Kyme que en el 134 a.C., además de participar en los Juegos Píticos, ofreció conciertos gratuitos en Delphi durante los últimos dos días del festival a petición de los magistrados y ciudadanos, y fue honrada del mismo modo con un decreto honorífico. Otros decretos de la ciudad muestran que con frecuencia músicos famosos accedían a este tipo de peticiones o bien las ofrecían a iniciativa propia ⁴⁷³.

2.1.5. Circuitos culturales en el Mundo Clásico

Las compañías ambulantes de artistas o sínodos (*technitai*) ofrecían servicios profesionales para festivales teatrales por toda Grecia, tanto a ciudades como a templos o particulares ya desde el siglo IV a.C. en adelante, y después en tiempos del Egipto Ptolemaico, también a Italia y Sicilia (especialmente Siracusa y Taormina, con una larga tradición de representaciones trágicas y cómicas) ⁴⁷⁴.

Uno de los sínodos más importantes, desde el siglo III a.C. en adelante fue el de los Artistas de Dionisos, que operaba desde Atenas y dominó el mercado del teatro en lengua griega durante los siguientes 500 años — otro fue el que atendía el entorno de Corinto (Istmia-Nemea) y un tercero el de Jonia-Helesponto para la zona de Asia Menor. Recibieron financiación masiva de gobernantes de todo el circuito mediterráneo y continental, quienes a cambio en ocasiones asociaban su nombre a nuevos festivales o a otros preexistentes ⁴⁷⁵.

Las compañías ofrecían incluso “paquetes” de giras a ciudades que pudieran pagarlo, incluyendo a artistas y músicos de renombre, y propiciando que a veces se incluyeran competiciones dramáticas en festivales que no eran propiamente teatrales, como las Panateneas en Atenas y los Juegos Píticos en Delphi ⁴⁷⁶. En 105 a.C., p.e., los Artistas de Dionisos aportaron 350 intérpretes a un festival en Delos: auletas, cantantes, liristas, poetas (épicos, trágicos, cómicos), actores, bailarines, y directores de coro ⁴⁷⁷. Las corporaciones mayores (como las 3 citadas) fueron entidades autónomas de los gobiernos de las ciudades: podían ser contratadas de forma independiente y enviaban a sus miembros como embajadas especiales (*theoroi*) a ciudades y santuarios famosos. También ofrecían actuaciones gratis para fomentar futuros contratos, en especial en Asia Menor y Alejandría ⁴⁷⁸.

Durante la segunda mitad del siglo IV, los espectáculos a cargo de solistas (cantantes) que interpretaban poesía épica según los modelos clásicos griegos seguían funcionando, como atestigua asimismo Juliano el Apóstata: “Porque realmente te has saciado con ellos, tus oídos se han llenado con ellos, y siempre habrá compositores de discursos que canten las batallas y proclamen las victorias con voz fuerte y clara, al modo de los heraldos de los Juegos Olímpicos” ⁴⁷⁹.

⁴⁷² CHANIOTIS (2009, p. 87)

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷⁴ Véase WILSON (2007) para una revisión de festivales y coros en Sicilia.

⁴⁷⁵ REHM (2009, p. 191). Para una revisión de la organización y celebración de bastantes de estos festivales, véanse las excelentes revisiones de SLATER (2007) y ANEZIRI (2007). El sínodo (gremio) de Istmia Nemea aparece por primera vez en un decreto de Delfos del 279, y los Artistas de Dionisos en otro posterior del 279-278; citados por VINAGRE (2001, p. 88).

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *The Heroic Deeds of Constantius*, 1, 209. § Nota 436.

2.1.5.1. Compositores griegos de lírica coral hasta el siglo II a.C.

2.1.5.2. Tragediógrafos famosos

Compositores famosos ⁴⁸⁰ de lírica coral (*catástasis*) fueron Arión (s. VII), Arquíloco de Paros (712-664), Estesícoro de Himera (630-550), Taletas de Gortina (s. VII), Alcmán de Sardes (s. VII), Ibico de Reggio (s. VII), Anacreonte de Teos (s. VII). A comienzos del siglo VI: Taletas de Gortina, Xenodamos de Citeres, Xenócrito de Locres, Polimnesto de Colofón, Sakadas de Argos, Tespis de Icaria (550-500) ⁴⁸¹, Quérilo de Atenas (523-468). En la época clásica, Esquilo fue el más admirado por la calidad y clasicismo de sus composiciones corales, y Simónides de Cos el preferido por los atenienses de más edad (según aparece en *Las Nubes* de Aristófanes; en *Aves* se le atribuye la creación de un estilo entonces ya clásico para ciertas canciones corales).

Otros tragediógrafos conocidos de la época clásica fueron: Frínico, Polifrasmo (s. V; hijo de Frínico), Pratinas, Aristias (s. V; hijo de Pratinas), Mesato, Evetes, Gnesipo, Aristarco de Tegea, Neofrón de Sición (500) — 120 piezas dramáticas, de las que solo conocemos un título, *Medea*, que inspiró la obra homónima de Eurípides —, Ion de Cos (c. 490-420), Eveón de Atenas (ca. 480; hijo de Esquilo), Euforión de Atenas (hijo de Esquilo), Melanípides de Melos (c. 450-413), Critias de Atenas (460-403; tío carnal de Platón; uno de los clásicos más prolíficos, solo se conservan algunos fragmentos), Agatón de Atenas (h. 448-400) — el más importante después de los tres grandes trágicos, célebre por su elegancia y belleza física; se conservan menos de cuarenta versos de su obra; su primera victoria fue en las Leneas, en el 416, antes de los 30 años —, Aqueo de Eretria (s. V, más de 30 tragedias), Meleto del demo de Piteas (s. V), Carciano de Agrigento el Viejo (s. V; padre de Xenocles), Xenocles de Agrigento (s. V; padre e hijo), Antístenes de Atenas (444-365), Filoxeno de Citera (435-380), Polydus de Selimbria (430-¿?), Pankrates (siglos V-IV), Astidamante de Atenas el Viejo (com. s. IV), Astidamante de Atenas el Joven (? - d. 341), Diógenes de Sínope (412-323), Astidamante III (s. IV), Afareo de Atenas (s. IV), Antífilo (s. IV), Fanóstrato, Fílico de Córcira (s. IV-III), Mosquión (s. IV-III aC), Queremón (s. IV), Alejandro de Etolia (315 - ?), Homero de Bizancio (s. III), Sosíteo de Alejandría de Troade (285), Dionisiades de Tarso, Sosifanes de Siracusa, Pitón, Ayantiades, Eufronio, Crates, Heráclides Póntico (390-310)

Aqueo de Siracusa (s. IV), Timoteo (fin del siglo V y comienzos del IV), Timocles (s. IV, ca. 324), Carciano de Agrigento el Joven (h. 380-360) — hijo de Xenocles o de Teodectes; de 160 tragedias no se conocen más que los títulos y fragmentos de 9 de ellas, junto con otros indeterminados: desde 2004 se conoce un fragmento de papiro ⁴⁸² de música compuesta por él, de su tragedia *Medea* —, Teodectes (380-340), y Licofrón de Calcis (s. III) — bibliotecario de la Biblioteca de Alejandría, escribió gran número de tragedias y de poesías.

⁴⁸⁰ Dado el orden cronológico inverso, omitimos en esta sección la indicación “a.C.”. Para una revisión de obras trágicas perdidas, puede consultarse WRIGHT (2016).

⁴⁸¹ A modo de ejemplo de la producción coral, diremos que escribió 170 obras y obtuvo 13 victorias en estas competiciones, pero solo conocemos el título de una: *Alope*. Se le atribuye la primera victoria en las Grandes Dionisias entre los años 536-533 a.C.

⁴⁸² Museo del Louvre inv. E10534.

2.1.5.3. Comediógrafos famosos

Comediógrafos conocidos de la **Comedia Antigua** fueron: Susarion de Megara (~580), Epicharmus de Kos (~540-450), Phormis (finales siglo VI), Dinolochus (487), Euetes (485), Euxenides (485), Mylus (485), Chionides (487), Magnes (472), Cratinus (~520-420, ganador de una serie de festivales del 454 al 423), Euphoniuss (458), Crates (c.450), Ecphantides, Pisander, Epilycus, Callias Schoenion, Hermippus (435), Myrtilus, Lysimachus, Hegemon de Thasos (413), Sophron, Phrynichus (ganador de cuatro festivales del 435 al 405), Lycis (antes del 405), Leucon, Lysippus, Eupolis (~446-411), Aristophanes (~456-386, ganador de más de 12 festivales del 427 al 388), Ameipsias (c. 420), Aristomenes, (entre 431-388), Telecleides (s. V), Pherecrates (420), Plato, Diocles de Phlius, Sannyrion, Philyllius (394), Hipparchus, Archippus (415), Polyzelus (c.364), Philonides, Xenophon, Arcesilaus, Autocrates, Eunucus (s. V), Apollophon (c.400), Nicomachus (c.420), Cephisodorus (402), Metagenes (c.419), Cantharus (422), Nicochares (muerto ~345), Strattis (~412-390), Alcaeus (388), Xenarchus (en torno a 393), y Theopompus.

Comediógrafos conocidos de la **Comedia Media** fueron: Nicophon (s. V), Eubulus (principios del siglo IV), Araros (hijo de Aristophanes, 388-375), Antiphanes (~408-334), Anaxandrides (s. IV), Calliades (s. IV), Nicostratus (hijo de Aristophanes), Phillipus (hijo de Aristophanes), Philetarus (c. 390-320), Anaxilas (343), Ophelion, Callicrates, Heraclides, Alexis (~375- 275), Amphis (mitad del siglo IV), Axionicus, Cratinus el Joven, Eriphus (imitador de Antiphanes), Epicrates de Ambracia (s. IV), Stephanus (332), Strato, Aristophon, Sotades, Augeas, Epippus, Heniochus, Epigenes, Mnesimachus, Timotheus, Sophilus, Antidotus, Naucrates, Xenarchus, Dromo, Crobylus (posiblemente de la Comedia Nueva, después del 324), Timocles (324), Damoxenus (c. 370-270).

Comediógrafos conocidos de la **Comedia Nueva** fueron: Lexiphanes, Eubelus, Philippides (335-301), Philemon de Soli o Siracusa (~362-262), Menander (~342-291), Apollodorus de Carystus (~300-260), Diphilus de Sinope (~340-290), Euphron, Dionysius (después del divino Arcestratus), Theophilus (contemporáneo de Callimedon), Sosippus (contemporáneo de Diphillus), Anaxippus (303), Demetrius (299), Archedicus (302), Sopater (282), Hegesippus, Platón el Joven, Theognetus, Bathon, Diodorus, Machon de Corinto/Alejandría (s. III), Poseidippus de Cassandreia (~316-250), Laines o Laenes (185), Philemon (183), Chairion de Chaerion (154).

2.2. Crítica de la policordia: instrumentos multifónicos paganos

San Isidoro nos ha dejado una lista de instrumentos de las tres clases, acompañada de breves notas sobre cada uno de ellos, que si en la mayor parte carecen de interés, por referirse a las leyendas de su origen, en otras sus descripciones son muy útiles. En la Música armónica expone la teoría antigua de la voz y del canto derivado de ella, haciendo una clasificación de las voces basada en sus características de timbre (perspicuas, sutiles suaves, etcétera). Incluye en esta parte una definición de suma importancia al considerar también a la armónica como concordancia de varios sonidos: en el texto aparece un “coaptatio” que hace difícil pensar en una simple concordancia sucesiva; principalmente, cuando distingue a continuación las dos formas clásicas de realización, sinfonía y diafonía. Este párrafo de las “Etimologías” ha sido siempre estimado. Para Fétis, por ejemplo, valía por todo el tratado.

F. J. León Tello (1991). *Estudios de Historia de la teoría musical*, pp. 9-10.

“La salmodia cristiana enfatizaba no metáforas de salud y exhuberancia (las orquestas, danzantes, y múltiples coros del Templo) sino metáforas de comunidad y disciplina, ambas simbolizadas a la vez por el canto a unísono sin acompañamiento. Este siguió siendo el ideal gregoriano, aunque la comunidad de fieles fuera reemplazada en el repertorio más público de la Misa por cantantes especialmente formados y eventualmente profesionales. La monofonía fue por tanto una elección, no una necesidad. No refleja los primitivos orígenes de la música (como parece sugerir con demasiada facilidad el estatus del canto como el repertorio más antiguo superviviente) sino el rechazo contemporáneo de prácticas más antiguas, tanto judías como paganas, que eran más elaboradas y presumiblemente polifónicas”.

Richard Taruskin (2011). *Oxford History of Western Music*

2.2. Crítica de la policordia: instrumentos multifónicos paganos

Por lo que atañe a la eventual existencia de polifonía instrumental (referida por Platón en el aulós como *polychordia*), resulta del todo evidente que la concurrencia de más de un instrumento diferente aboca ya a la posibilidad de diversificar los sonidos (incluso solo con uno si éste permite al intérprete cantar de forma simultánea, p.e., con la familia de los laúdes).

No resulta menos evidente que la concurrencia de varios tipos diferentes multiplica esta posibilidad de modo considerable, y más aún si esto se da entre profesionales (músicos). No es el objeto de este trabajo documentar todos los ejemplos existentes que puedan acreditar la presencia de varios de ellos (o una o más voces acompañadas) en una determinada formación de la Antigüedad — de nuevo resulta evidente que hubo miles de conjuntos y formaciones, y que de casi ninguno hemos de tener jamás noticia. Antes bien, nos hemos limitado a ciertos diseños que por su naturaleza implican la posibilidad de emitir sonidos diferentes de forma simultánea.

Por tal razón, no daremos a estas formaciones o *ensembles* el mismo tratamiento — aún *contra natura*, pues parecería de sentido común suponer que el objeto de reunir instrumentos diferentes es precisamente el de aportar variación y variedad, y que la formación de conjuntos es un hecho natural y consustancial al fenómeno mismo de la producción musical de los humanos, y no (únicamente) el de la especialización para intérpretes solistas, un fenómeno más propio de sociedades modernas.

En vez de una revisión exhaustiva, la información relativa a estos grupos, ya sean vocales, ya instrumentales o mixtos, queda expuesta como parte del discurso en relación con los datos considerados, por ejemplo, para los festivales, los concursos musicales, o los auditorios de concierto (odeones).

Del mismo modo se ha obrado en los Apartados 1.5 y 1.6, considerando que la exposición ordenada de los casos de polifonía en los territorios que antaño fueron ciudades-estado griegas y después provincias romanas, y del resto de tradiciones similares no occidentales en el resto del mundo, conforman un discurso expositivo suficiente sin necesidad de elaborar tablas como las de las fuentes instrumentales.

Los grandes conjuntos y orquestas son frecuentes ya en las cortes de los imperios orientales antiguos, como las mesopotámicas, chinas, egipcias, japonesas, incluso hindús, todas milenarias respecto de Occidente, algunas de las cuales perduraron hasta más allá de los tiempos del Imperio, y que nos son familiares ya desde los trabajos de los románticos durante el siglo XIX⁴⁸³.

Ante descripciones como el famoso conjunto instrumental de Nabucodonosor II (630-562 a.C.) que se cita en la Biblia, los músicos no pueden sino sorprenderse de la pretensión de obtener monofonía o heterofonía a partir de grupos tan numerosos, pero sobre todo, *tan diversos*.

⁴⁸³ P.e. ENGEL (1879), o SMITH (1904).

Como ejemplo obvio de lo que acabamos de exponer, consideremos tan solo un caso (habitual) en el que el grupo reúne varios de estos dispositivos multifónicos, diferenciándolo de aquellos en los que los integrantes son todos instrumentos monofónicos (p.e., flautas, liras, u otros).

Una pequeña placa metálica helénica del siglo V a.C. (H2) muestra un *ensemble* curioso para nuestros fines: la figura a la izquierda del observador, sentada en el suelo, tañe un arpa con 16 cuerdas y mantiene ambas manos sobre ambos lados con los dedos claramente separados; delante de ella, un auleta también sentado toca un aulós doble y su mano izquierda está mucho más cerca del extremo del tubo que la otra; tras él, en pie, una percusionista con panderetas (capaz de bailar) enfrenta a una tañedora de laúd (sin indicación de cuerdas); delante de esta, sentada, otra músico tañe una lira. Completa la escena en el ángulo derecho un segundo auleta con tubos dobles — la mano derecha es la que parece más cercana al extremo del tubo.

En primer lugar, señalar que, salvo la lira y la pandereta, los restantes 4 instrumentos son polifónicos por definición, siendo el aulós bifónico y admitiendo que el arpa o el laúd pueden pulsar acordes. En segundo lugar, indicar que salvo los dos auletas, todos los demás pueden también cantar mientras tocan.

Un número considerable de otras formaciones diversas, aún cuando no se precise (o no se pueda precisar) la calidad de los integrantes, quedarán consignadas en múltiples alusiones durante los siguientes capítulos.



Figura 21. H2: conjunto instrumental de mujeres, placa helénica de metal del siglo V a.C.

2.2.1. Aulós doble grecorromano: el instrumento del sátiro ⁴⁸⁴

2.2.1.1. Tubos disímiles y manos dispares

Es muy escasa y fragmentaria la información que nos ha llegado de los tiempos clásicos acerca de las prácticas musicales de la época, tanto en lo que atañe a referencias escritas como a los numerosos ejemplares de instrumentos que existieron. En especial, algunos que podían producir sonidos simultáneos que guarden entre sí una cierta relación modal, tonal, o armónica.

Es el caso claro, por ejemplo, del laúd (pandoura), sin duda muy extendido y frecuente en fiestas, banquetes, bodas, tabernas, y todo tipo de acontecimientos sociales, y del que solo se conservan dos alusiones escritas y una docena escasa de estatuillas. En 1956 apareció, en la ciudad romana de Emerita Augusta (Mérida), una estela funeraria del siglo II d.C. que muestra una adolescente, Lutatia Lupata, tañendo un laúd con al menos 4 cuerdas, dedicada por su profesora a su prematura muerte.

Otro ejemplo evidente es el del aulós, un dispositivo compuesto de dos tubos provistos de doble lengüeta que se hacen sonar a la vez. Además de su presencia en los mismos entornos, no hubo acontecimiento religioso en el Mundo Clásico (Grecia y Roma) que no contase con su participación obligada.

Su presencia invariable en las formas dramático-musicales que llamamos *tragedias* está igualmente acreditada: era el único que acompañaba a los coros. Así como su papel crítico en el movimiento artístico que llamamos “Nueva Música”, un fenómeno de masas que revolucionó las prácticas y el consumo de música en los siglos V y IV a.C. Las críticas de Platón a las nuevas prácticas son de sobra conocidas, y de hecho califica al aulós como “el instrumento más policorde” (acaso una alusión al doble canto que emiten sus dos tubos).

La evidencia disponible sobre el aulós en el mundo grecorromano procede de 4 fuentes principales: a) las pinturas en vasos y platos (de mitad del siglo VI al siglo III) y cuantas representaciones murales se han conservado, y cuyos rasgos recurrentes parecen ser consistentes; b) las referencias literarias, de las cuales se han citado aquí algunas que aluden a la cualidad difónica del aulós; c) los ejemplares (11) y fragmentos supervivientes, de los cuales realmente no se puede afirmar que ninguno constituya un auténtico par en su tiempo — salvo quizá los hallados en Pompeya; d) las prácticas contemporáneas que podamos encontrar hoy en el campo de la musicología comparada, pero que no pueden ofrecer dato ni verificación directa alguna en cuanto a las prácticas o las técnicas utilizadas en la antigüedad.

Se conservan varios centenares de fragmentos procedentes de todo el mundo grecorromano — en torno a un millar ⁴⁸⁵ — pero la mayor parte están dañados o no es posible reconstruirlos. Unos pocos, en cambio, nos han llegado casi completos. Al igual que ocurre con el laúd, y a diferencia de las liras, no contamos apenas con referencias técnicas escritas al aulós, y toda la evidencia descansa sobre una cierta cantidad de representaciones en vasos y un reducido número de instrumentos.

No han sobrevivido obras técnicas dedicadas específicamente al aulós, pero nos han llegado por Ateneo los títulos y nombres de algunos de los autores que las escribieron: p.e. los tratados “Sobre el aulós”, del pitagórico Eufranor de Corinto (mitad del siglo IV a.C.), y “Sobre los tañedores de aulós”, “Sobre el aulós y los instrumentos musicales”, y “Sobre el perforado del aulós”, de Aristoxeno ⁴⁸⁶. Resulta como poco sorprendente que de un instrumento tan presente en la vida cotidiana, como ocurrió también con el laúd, haya sobrevivido tan poca información escrita.

⁴⁸⁴ El texto completo de § 2.2.1.1 procede de la publicación: LAFARGA, M. & SANZ, P. (2014a). Aulós Doble Grecorromano: posibilidades armónicas, *Notas de Paso*, Revista Digital del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, n. 3, ISEACV. Parte del texto de § 2.2.1.2 — 2.2.1.2.1 a 2.2.1.2.3 — procede de la publicación: LAFARGA, M. & SANZ, P. (2014b). El oficio de tañer aulós, *Revista Digital CSM Oscar Esplá*, Alicante (en prensa). Reproducidos con permiso. El resto de § 2.2.1, dedicado al aulós, es aportación nueva a este trabajo.

⁴⁸⁵ BÉLIS (2001).

⁴⁸⁶ *Deipnosophistae*, 4, 174; 14, 634.

Una de las mayores preocupaciones de Platón respecto de la *policordia* parece haber sido el aulós, un tema cuanto menos curioso a nuestros fines, siendo éste un instrumento de uso frecuente y tan extendido ⁴⁸⁷.

2.2.1.1.1. Aristoxeno de Tarento y los registros de aulós

El doble aulós consiste en dos tubos cilíndricos que se hacen sonar juntos mediante sendas lengüetas dobles que vibran entre los labios del intérprete, similares a las de dulzainas, oboes, y fagotes actuales. Su tesitura media era aproximadamente una 8ª más grave de la que emite un tubo cónico del mismo tamaño y longitud, y el timbre igual de penetrante pero más ronco y zumbón. La manufactura de las cañas era, en términos generales, similar a la actual. Cuando se tocan a la vez ambos tubos, solo se puede interpretar con 4 dedos sobre los 5 agujeros superiores, dejando el resto abiertos, salvo con el uso de mecanismos añadidos.

El análisis de los vasos ofrece en efecto un rango superior al de una 8ª, y muestra una concentración de afinaciones alrededor de 185 Hz, apuntando a una especie de “aulós iconográfico estándar” ⁴⁸⁸, con tubos que se proyectan un promedio de 44.5 cm desde la boca del intérprete, lo cual es consistente con las medidas de los aulós recuperados. La variedad de registros permitía que el auleta pudiese acompañar a cualquier voz en su propio ámbito ⁴⁸⁹.

Se dieron muchas variaciones sobre este diseño básico, incluyendo en ocasiones pequeñas campanas retorcidas, algunas con un cuerno añadido como resonador, otras con una especie de tubo o con ínfimos agujeros (oídos) para producir armónicos, y aún otros con mecanismos giratorios ⁴⁹⁰ y mecánicos que permitían cerrar agujeros no deseados en una determinada interpretación.

Ateneo (XIV 634E) atribuye a Aristoxeno (*fr.* 101) la clasificación de los *auloi* en cinco clases: la primera de ellas es la de los *parthenios*, representando a la más aguda, a la que Michaelides llama “soprano” ⁴⁹¹. Aristoxeno describe 5 tamaños: *parthenios* (para doncellas), *paidikos* (para muchachos/as), *kitharisterios* (para tocar con cítara), *teleios* (completo), e *hyperteleios* (ampliado o bajo), que, presumiblemente, abarcaban los diferentes ámbitos de las voces humanas.

Los frescos de Pompeya ofrecen también ejemplos de tipos variados de tibia que no aparecen en el arte anterior, pero de los que se sabe en uso ya en el siglo IV a.C. Landels refiere al respecto el ejemplo de uno de estos instrumentos ⁴⁹², tal como aparece representado en una escena mural en Herculano, al que llama ‘tibia/aulós bajo’. La escena, que califica de “encantadora”, muestra a la izquierda una mujer sentada disponiéndose a cantar que sostiene un guión en su mano, otra a la derecha tañendo una cítara tipo ‘italiota’ (similar a un barbitós), y un varón sentado en el centro, de piel oscura, carrillos hinchados y ojos saltones, que toca un aulós doble de casi 1 metro de longitud, con un esfuerzo evidente.

⁴⁸⁷ El vocablo *polychordon* se usaba también en el sentido de producir muchos sonidos, como en el reservado a *polyphonos*. Igualmente se aplicó al aulós *multi-tonoi*. MICHAELIDES (1978, p. 264). Véanse las Notas 551, 735 y 978.

⁴⁸⁸ HAGEL (2010, p. 329)

⁴⁸⁹ § 2.2.1.2.3.

⁴⁹⁰ P.e., LANDELS (1999, p. 37)

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 44. El adjetivo es citado por CALDERÓN (2003).

⁴⁹² *Ibid.*, p. 198.

2.2.1.1.2. Once ejemplares conservados y un millar de fragmentos

Entre los ejemplares de Berlín se incluye uno de dimensiones reducidas, del tipo “soprano”, y más de 50 fragmentos procedentes del Egipto griego. El ejemplar del Louvre mide 41 cm, y debía estar provisto de cañas de unos 4.5 cm: procedente también del Egipto Tolemaico (323 al año 30 a.C.), está fabricado, al igual que el ejemplar de Elgin, a partir de madera de sicómoro. Los restos del aulós de Elgin miden 31 y 34 cm respectivamente, están rotos y falta el extremo de inserción de la caña, pero su longitud hubo de ser similar.

El aulós de Reading (completo pero sin la embocadura) tiene 40 cm, y parece requerir una longitud total de 43.5 cm. El aulós de Brauron, que corresponde aproximadamente al período de finales del siglo VI, o comienzos del V, a.C, implica una longitud idéntica al ejemplar del Louvre. El fragmento de Corinto, recuperado por Jim y Lucy Wiseman en la década de 1960, en el *gymnasium* de la ciudad, requiere una longitud de 45 cm para emitir la escala que se le supone.

En Pydna, en tiempos la ciudad más importante de Macedonia, se han recuperado un par de tubos de hueso relativamente bien conservados, con una longitud de 34.2 y 37 cm: para obtener 5^{as} y 4^{as} resonantes, además de una escala diatónica, se requerirían piezas superiores de 6.5 y 6.9 cm, una medida próxima a la estándar. Hagel ⁴⁹³ afirma que la hipótesis de que emitiesen a unísono es insostenible, dadas las evidentes diferencias entre ambos tubos.

En Pérgamo, se halló la parte inferior de un aulós de bronce en buen estado, con mecanismos de digitación a distancia. Y otros similares también en la isla egea de Delos (30 fragmentos), en Meroë — reino a orillas del Nilo en el actual Sudán, que floreció del 400 a.C. hasta el 300 d.C. — y en Bactria — actualmente Tayikistán, norte de Afganistán, y sur de Uzbekistán ⁴⁹⁴.

Algunas secciones encontradas en Delos y cerca de Dushambe, en Tayikistán, tienen agujeros rectangulares a lo largo del tubo, fuera del alcance de los dedos, que se presumen accionados por mecanismos ⁴⁹⁵. Esto resulta evidente incluso en algunos de los escasos ejemplares supervivientes, p.e. los de Pompeya, con un número muy elevado de agujeros.

Hagel argumenta que los ejemplares del Louvre y de Berlín son similares y constituyen lo que llama el tipo *proslambanomenos*, basándose en sus características técnicas de digitación y en los ejercicios del Anónimo Bellerman. Ello les convertiría en instrumentos transpositores, una familia más humilde de aulós que coexistió con dispositivos sofisticados que permitían la modulación ⁴⁹⁶ entre modos o escalas diferentes, como es el caso del barbitós ⁴⁹⁷.

Tampoco se ha encontrado resto alguno del tipo helenístico llamado aulós *multi-tonoi*, que permitía interpretar en modo dorio, frigio, y lidio, pero existe evidencia indirecta de su existencia ⁴⁹⁸. Hagel sostiene que el hecho de que se transcribiese la música del aulós en las entre las líneas del texto ⁴⁹⁹, atestigua una amplia tradición de doblar la línea vocal en uno de los tubos, aunque considera que la práctica heterofónica en la aulodía y en la chorodia no habría sobrepasado el ámbito de la música puramente instrumental ⁵⁰⁰.

De la época romana tenemos un grupo de 4 aulós procedentes de Pompeya, muy elaborados y sin mecanismos de digitación, que miden entre 49 y 54 cm. Cuentan con un número de agujeros que va de 10 a 19, y [contaban] con anillos rotatorios de metal ⁵⁰¹. El análisis de los tonos que emiten los agrupa dentro de un mismo paradigma tonal, y es por tanto probable que fueran tocados en diferentes combinaciones de unos con otros ⁵⁰².

⁴⁹³ HAGEL (2010, p. 330, Nota al pie).

⁴⁹⁴ KOSTOGLU (1970), BODLEY (1946) y LITVINSKY (1999), respectivamente citados por HAGEL (2010, pp. 347-348, Nota al pie).

⁴⁹⁵ BÉLIS (1988).

⁴⁹⁶ HAGEL (2010, p. 336).

⁴⁹⁷ El papiro de Michigan, p.e., abarca un ámbito mayor que la 11^a. HAGEL (2010, p. 338).

⁴⁹⁸ HAGEL (2010, p. 343).

⁴⁹⁹ P.e., en el *Orestes*, de Eurípides: véase WEST (1994), más adelante en § 4.3.1.

⁵⁰⁰ HAGEL (2010, p. 344).

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 351.

⁵⁰² HOWARD (1893), cit. por HAGEL (2010, p. 351, Nota al pie).

2.2.1.1.3. Posibilidades armónicas del aulós: *biforem cantum*

Los 4 tubos de Pompeya emiten diatonía (característica también en la música popular romana), y su diseño permite asignar cada tubo a una u otra mano indistintamente, lo cual supone 4 combinaciones diferentes: combinando un tubo más corto y uno más largo en cada una de ellas, en manos alternas ⁵⁰³.

No resulta aquí de interés para nosotros el hecho de que ambos tubos dupliquen entre ellos la misma melodía, ni aún en los casos de tubos *pares* ⁵⁰⁴, que pueden también producir del mismo modo notas disímiles, además del unísono. Sí lo es, en cambio, la posibilidad técnica de: a) emitir bordones o dronas simultáneas, b) producir cruces de intervalos, c) que uno de los tubos sostenga la melodía del otro creando una suerte de ambiente armónico, o incluso d) ejecutar melodías diferentes, aún complementarias y aún en ámbitos modales tan solo de 4ª.

En muchas representaciones los tubos parecen tener la misma longitud, pero en un número considerable de estas mismas representaciones las manos se hallan dispuestas en puntos diferentes sobre cada tubo. No hay que olvidar que las representaciones en vasos son decorativas y siguen una especie de patrón estándar y en cierto modo estadístico, y que son ambas disposiciones las que aparecen sobre los tubos que tienen una longitud similar.

Por otro lado, en muchas otras (relativamente hablando respecto del total de representaciones conservadas) se muestra a menudo el tubo izquierdo más largo, y por tanto más grave, y en algunas de ellas el derecho. El aulós doble conservado en el Museo del Louvre, p.e., presenta 9 agujeros en el izquierdo y 7 en el derecho.

Las 4 posibilidades apuntadas son reales en los aulós conservados o reconstruidos. Es posible, por supuesto, tocar un solo tubo por vez, en cuyo caso se puede operar sobre la totalidad de los agujeros y, pese a tratarse siempre de tubos dobles, se ha sugerido en repetidas ocasiones esta posibilidad para reafirmar el carácter presuntamente monódico de griegos y romanos, algo que resulta muy improbable ⁵⁰⁵.

Un argumento importante, la referencia constante a la potencia del sonido en las fuentes clásicas, sugiere que para resolver exigencias de volumen se recurría a cañas más abiertas y rudas ⁵⁰⁶, y la existencia de la *phorbeia* apunta del mismo modo a la ejecución simultánea. Para hacer sonar solo uno de los dos tubos solo se pueden hacer dos cosas: bloquear una de las dos dobles lengüetas con la lengua mientras se sigue soplando en la primera, lo cual genera un sinfín de inconvenientes, o bien sacarla de la boca cada vez, siendo en principio posible pero improbable por el uso frecuente de la *phorbeia*.

Si, por lo demás, hubiese sido una práctica habitual, debería observarse en alguna representación, cosa que no ocurre: invariablemente los intérpretes emiten siempre a la vez.

Resulta evidente que la práctica instrumental del aulós implica una precaria diafonía (una superposición de dos melodías, y/o al menos de dos notas simultáneas, o bien de un bordón al que se superpone una melodía) necesaria por lo demás, a la hora de interpretar. Esta práctica no debería sorprendernos dada la existencia documentada de gaitas, originarias de la India, ya en el Período Romano ⁵⁰⁷. Reese informa además que existen relatos de dúos de aulós y cítara en Grecia ⁵⁰⁸, aunque no precisa estas fuentes.

⁵⁰³ HAGEL (2010, p. 352-3).

⁵⁰⁴ Dice el gramático Servio (s. V d.C.) que la *tibiae serranae* se consideraba *tibiae pares*, es decir, que los dos tubos emitían los mismos sonidos y tenían el mismo número de agujeros: las usó p.e., Marcipor para una comedia de Plauto (*Stichu*), pero se trata de una fuente tardía, y su uso en algunas obras no va en contra de lo que aquí se argumenta. Cit. por SCODITTI (2008, p. 53). Etruscos y romanos sí que utilizaron también tubos cónicos, para el aulós doble, a diferencia del aulós típico griego (JANNOT, 1974).

⁵⁰⁵ Véase NEUMANN (1995).

⁵⁰⁶ La *phorbeia* es un dispositivo de cuero fuertemente apretado sobre los carrillos del intérprete, con dos agujeros para insertar las cañas, que le ayuda a soportar la presión continua de las vibraciones de dos lengüetas dobles dentro de su boca.

⁵⁰⁷ REESE (1989, p. 36).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

En efecto, un aulós doble produce dos sonidos simultáneos, y aquí caben muchos intervalos diferentes de los universales. West ha documentado, en el fragmento conservado del *Orestes* de Eurípides, indicaciones precisas para el aulós, con un uso simultáneo de notas diferentes a la línea vocal ⁵⁰⁹ que parecen funcionar como un tipo de *drona*. Virgilio ⁵¹⁰ describe su sonido como un ‘canto de dos voces’ (*biforem cantum*), y Servio ⁵¹¹ explica la expresión como ‘*bisonum, inparem*’, aclarando que los tubos eran de diferente longitud y que emitían dos notas diferentes ⁵¹².

La observación de algunos autores de que en muchos casos representados los tubos son de igual longitud y de que las manos se ubican en posiciones similares en ambos, no contradice la existencia de muchas otras que no cumplen estos criterios, y por tanto el hecho de que la multifonía no estuviese ampliamente extendida no presupone en absoluto, como ya se ha apuntado, su inexistencia, como acreditan los tubos disímiles y las posiciones de manos también dispares en un buen número de otras representaciones helenísticas, romanas, y asimismo egipcias, del instrumento.

Si el propósito de construir un dispositivo con dos tubos fuera el de emitir de forma selectiva unas u otras notas, y no el hecho de poder emitir dos de ellas de forma simultánea, el problema puede resolverse con mayor facilidad perforando más agujeros en un único tubo. Tampoco tiene ningún sentido utilizar dos de ellos de distinta longitud con un número dispar de agujeros para producir monodía u homofonía.

⁵⁰⁹ WEST (1994, p. 206).

⁵¹⁰ *Aeneis* 9, 618 [54]. Publio Virgilio Marón (70-19 a.C.).

⁵¹¹ Mauro Servio Honorato (siglos IV-V d.C.).

⁵¹² *Servii grammatici ...*, 615 [55]. Ambos, Virgilio y Servio, citados por LANDELS (1999, p. 198).

2.2.1.2. Sociología del aulós

2.2.1.2.1. Virtuosos y formación: escuelas y profesionales

En tiempos de la Nueva Música, con el auge del virtuosismo y el culto al aplauso, muchos auletas profesionales continuaron desarrollando su trabajo de un modo habitual, pero algunos de ellos junto con un número indeterminado de *kitharodes* alcanzaron fama y celebridad en todo el ámbito mediterráneo, al igual que ocurrió en el ámbito vocal. Reconocidos en las calles de las grandes ciudades, ricos y príncipes les ofrecieron grandes sumas por conciertos privados, y todos los gobernantes helenísticos les vincularon a sus cortes de un modo exclusivo.

Plutarco nos habla de las críticas frecuentes que recibieron en las obras cómicas, por sus riquezas y sus gustos sofisticados, como coleccionar joyas y vestidos caros, o su invariable afán de poseer aulós refinados y fabricados con materiales exquisitos: en el año 350 a.C., Ismenias de Tebas (Egipto), famoso por sus victorias en los festivales, pagó a un luthier también famoso de Corinto la increíble suma de 7 talentos por uno de ellos.

La fuerte competencia entre Escuelas fue un fenómeno asimismo notable y apreciado. La Escuela de Tebas se hizo famosa desde finales del siglo V por la calidad y el número de intérpretes que produjo, y sus maestros (Pronomio, Ismenias, Antigénidas, Timoteo, o Cafisias, entre los más famosos) fueron reconocidos por toda Grecia como los mejores, y pagados con grandes sumas por enseñar su arte. Con frecuencia habían sido virtuosos, bien con experiencia y triunfos en los certámenes instrumentales y dramáticos, bien con fama y prestigio por participar en los festivales religiosos de las grandes ciudades.

Cada maestro aceptaba 3 ó 4 alumnos jóvenes con ambición de ejercer carreras profesionales de alto nivel, quienes, como ocurría con otras disciplinas como la aritmética, la geometría, o la filosofía, pasaban varios años en su casa en período de formación. El nivel de exigencia muy alto, y los elevados honorarios quedaban a discreción del instructor.

La carrera musical podía comenzar muy temprano, como acreditan las inscripciones funerarias y honoríficas, y llegó a haber competiciones previas (jóvenes contra adultos) que servían de preparación antes de que los primeros accedieran propiamente a los concursos más acreditados⁵¹³. Aristóteles, por el contrario, rechazaba las virtudes del uso del aulós en la educación a causa de su efecto excitante y de su interferencia con el habla⁵¹⁴.

Muchos de los músicos de formación que no alcanzaron los niveles más altos de las competiciones, se integraron en compañías dramáticas ambulantes de mayor o menor envergadura, como se detalla más adelante. Además de estos y de los virtuosos, los tipos de profesionales más numerosos incluyeron los auletas a sueldo y los auletas esclavos: acompañaban ritos en sacrificios y funerales, u otros actos públicos, según la tradición.

Los *auletes* fueron propiamente los virtuosos. Ya a principios del Período Helenístico (último cuarto del siglo IV a.C.) aparecen, en relación con ellos, términos específicos para dedicaciones más especializadas, como tocar a solo (*puthaules*) o con coros (*choraules*), que siguen vigentes a finales del siglo I d.C. también en latín⁵¹⁵. Muchos virtuosos, junto con cantantes y *kitharodes* famosos, viajaban todo el tiempo y la mayoría de ellos participaba en los festivales de las grandes ciudades del Mediterráneo. Sacadas de Argos mantuvo el liderazgo entre los mejores auletas durante 24 años.

El término *aulodos* designaba al cantante acompañado por un auleta.

⁵¹³ BÉLIS (1988).

⁵¹⁴ *Politics*, 8, 1341a, 18-27 [56], cit. por LEVEN (2010, p. 42).

⁵¹⁵ En el siglo I d.C., Nerón quiso tocar en público la lira, el hydraulis, la gaita (*ascaules*), y el aulós como *choraules* y como *puthaules*.

2.2.1.2.2. Las mil funciones del aulós: un instrumento ubicuo

El oficio de tañedor de aulós en la Grecia Clásica no gozó siempre de una buena reputación: su exigencia de pago en los funerales les hizo acreedores de numerosas críticas, al extremo de llamarles “parásitos que tocan en los sacrificios”. Expresiones como “llevar una vida de auleta” denostaban la incipiente nueva profesión, y abundaron los refranes y proverbios que los calificaban de egoístas, oportunistas, faltos de escrúpulos y vanidosos.

El estatus social en el siglo IV a.C. era considerado servil, debido a que estos músicos no se esforzaban en su propia mejora, sino en complacer a su audiencia como profesionales, prácticas de las que también previene Aristóteles⁵¹⁶, en tanto que en tiempos antiguos había sido una práctica propia de los libres⁵¹⁷. La mayoría de intérpretes fueron de extracción humilde y llevaron vidas sencillas, otros fueron esclavos en trirremes y batallas, y otros formaron parte del personal doméstico de los ricos y los poderosos.

El término genérico griego para el tañedor de aulós con caña, que pasó directamente al latín, fue *kalamaulos*. El vocablo *monaulos* aparece en un epigrama que designa en forma poética al intérprete que acompaña a un mimo; *ascaules* designó al tañedor de gaita; y *keraulos* o *kerataules* se llamó al tañedor de *kerá* — nombre que recibió igualmente el primitivo aulós frigio citado por Arquíloco en el 650 a.C., uno de cuyos tubos tenía el extremo curvado⁵¹⁸.

La frecuencia de actos religiosos y de espectáculos fue sin duda elevada en el mundo grecorromano. En algunas ciudades los templos los contratan cada año, y en las demás ocasionalmente, y en los de Delos los intérpretes son siempre mujeres. Los *spondaules* siguen tocando en las libaciones durante el Período Romano.

En la Roma del siglo IV a.C., refieren Ovidio y Livio que los tañedores de aulós fueron a la huelga, abandonando la ciudad y trasladándose a una vecina, y dejándola sin música en los actos religiosos y en los espectáculos teatrales, por no haber cobrado lo que se había estipulado para su trabajo durante las Fiestas de Júpiter. El conflicto se resolvió por fin⁵¹⁹, y se les concedieron tres días anuales con algunos privilegios para sus fiestas — del 13 al 15 de junio, *Quinquatrus Minusculae* — al final de los cuales se reunían en asamblea en el Templo de Minerva⁵²⁰. El colegio de auletas aparece citado en varias inscripciones⁵²¹.

Otros ejercieron en trirremes (*trieraules*), siendo muchos, en ocasiones, esclavos directos (respetados) de personas de alto rango. En una lista de marineros del siglo IV a.C. se menciona a Sogenes de Siphnos en cuarto lugar, a continuación de los tres oficiales de la nave⁵²². Auletas famosos acompañaron el ritmo de los remeros en ocasiones destacadas, como Jenófanto, en el barco que traslada las cenizas de Demetrio Poliorcetes⁵²³, o Crisógenes, vencedor en los Juegos Píticos, en el barco que devuelve triunfal a Alcibiades, junto con Calpides, famoso actor trágico, ambos vestidos como en las competiciones⁵²⁴.

De los que acompañaron al combate en las batallas, como aparece en algunas representaciones, se desconoce casi todo. Licurgo oficiaba un sacrificio antes de entrar en batalla al son de los auletas, que iniciaban el *peán* cantado para marchar hacia el enemigo⁵²⁵, y Lisandro de Esparta destruía muros y naves atenienses llevando con él tañedoras de aulós⁵²⁶.

⁵¹⁶ *Politics*, 8, 1341a, 8-21 [57], cit. por LEVEN (2010, p. 43).

⁵¹⁷ LEVEN (2010, p. 44).

⁵¹⁸ El músico que tocaba la *kerá* (aulós) en los funerales era el *tumbaules*. Véase BELIS (2001) para todas estas distinciones y especializaciones.

⁵¹⁹ Ovidio: *Fasti*, 6, 650-712; Livio: 9, 30, 5-9; *Valerius Max.* 2, 5, 4. [58].

⁵²⁰ Ovidio: *Fasti* 6, 649-654; Livio: 9, 30, 10; Varro: *Lingua Latina*, 4, 17 [59]. Algunos citados por SMITH (1890).

⁵²¹ P.e., C.I.L. 6.3696, 3877; 9.3609; 10.6101 [“collegium tibicinum et fidicinum, qui sacris publicis praesto sunt”]. Este dato no figura en la publicación original. § 563.

⁵²² BELIS (2001).

⁵²³ Demetrio I de Macedonia (337-283 a.C.), apodado “el asediador de ciudades”. El arte de asediar y tomar plazas fuertes se denomina *poliorcética*. Véase el Anexo 2.2.2.24: “Máquinas bélicas” (Youtube: Manuel Lafarga).

⁵²⁴ Ambos citados por GARCÍA LÓPEZ (2003, p. 256).

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 256.

Las *auletrides* atendían semidesnudas a los asistentes a los simposios con felaciones y música de aulós⁵²⁷. Su presencia en calles y tabernas griegas la atestigua, p.e., Plutarco en su *Vida de Pirro*⁵²⁸. Gozaban de poca estima social, dado el apelativo *mujerzuela* que se les aplicaba, y muchas parecen haber sido excelentes músicos. Hubo 3 clases de prostitutas en Grecia: *dicteriades* (de clase baja), *auletrides* (media), y *hetairae* (alta), siendo las dos últimas las que recibían educación⁵²⁹.

Algunas fueron prostitutas de alto standing o amantes de los gobernantes y los poderosos, y desarrollaron un arte altamente apreciado. Bromias, una de ellas, escandalizó a toda Grecia por su pretensión de competir en los festivales instrumentales. Lamia, célebre por sus interpretaciones y por sus costumbres licenciosas, fue parte del botín que obtuvo Demetrio I tras vencer a Ptolomeo I Sóter (367-283 a.C.) en Salamina⁵³⁰.

En Roma se las llamó *tibicinae*. Un buen número de ellas, procedentes de Siria, fueron esclavas en su oficio en las calles y en las tabernas, y conocidas como *ambubaiae*.

El único taller de luthier que se ha podido identificar está cerca del templo de Apolo en Delos⁵³¹. Un contrato de un joven aprendiz que nos ha llegado en papiro muestra que los profesionales (intérpretes, profesores y, con toda seguridad, luthiers) usaban su propia jerga y terminología, distinta de los términos empleados en el lenguaje común y en el académico de los teóricos⁵³².

Los constructores grecorromanos apreciaban los huesos de las patas delanteras de burros, venados, y ciervos, porque proveían piezas uniformes para las secciones de los tubos de unos 15 cm después de ser tallados. También se han hallado secciones de hueso de vacuno y de oveja, aunque no aparecen mencionados en las fuentes conservadas. solo nos han llegado unos pocos de madera (p.e., el aulós de Elgin).

La demanda de instrumentos de alta calidad parece haber ido en aumento durante el período helenístico, y ser especialmente considerable con el Imperio, como atestiguan la perfección y complejidad técnica de los tubos recuperados en Pompeya y otros lugares, la de su construcción en secciones al modo actual, y los refinamientos de su recubrimiento con plata y otros metales preciosos, o su elaboración en bronce y en materiales exquisitos.

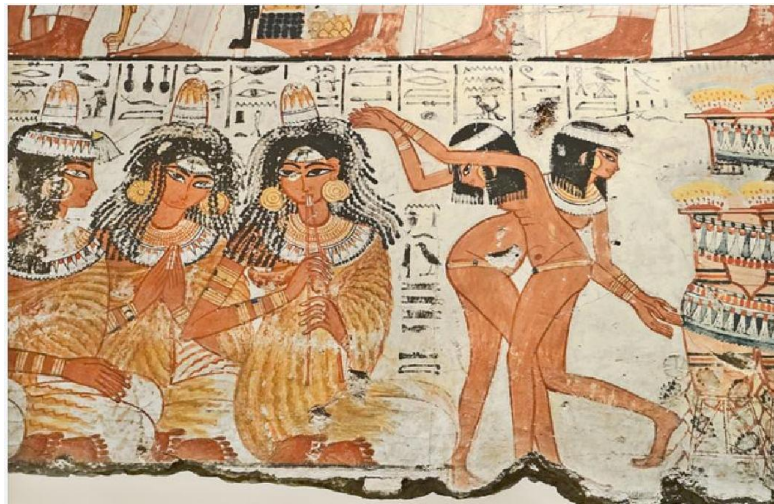


Figura 22. Fresco de la Tumba de Nebamun, noble de la XVIII Dinastía, en torno al 1350 a.C. La figura central que tañe aulós doble presenta las manos dispares y los dedos cruzados sobre los tubos.

⁵²⁷ ANDERSON (1994, p. 143).

⁵²⁸ Cit. por GARCÍA LÓPEZ (2003, p. 256).

⁵²⁹ Esta última aclaración no figura en la publicación original.

⁵³⁰ GARCÍA LÓPEZ (2003, p. 257).

⁵³¹ BELIS (2001).

⁵³² BÉLIS & DELATTRE (1993).

2.2.1.2.3. Aulós doble: el instrumento de los coros trágicos ⁵³³

El doble aulós fue el elegido para acompañar a los coros en las funciones dramáticas, y también para los actos religiosos, de los cuales no existe casi ninguno sin su concurso ⁵³⁴. Intervenia invariablemente en 4 momentos de la tragedia: a) la lírica monódica; b) las apelaciones recíprocas del actor con el coro; c) el *kommós* formal o “lamento”; y d) pasajes en los que el actor declamaba en versos anapésticos y el coro respondía con trímetros iámbicos ⁵³⁵.

Se lo cree procedente de Frigia (de hecho se lo usa desde los primeros tiempos en el ditirambo asociado con la *harmoniai* frigia), y su vinculación a la tragedia sobrevive durante toda la vida de los espectáculos dramáticos, acaso por la potencia suficiente y la polifonía rudimentaria que puede producir. Un único auleta era suficiente cualquiera que fuere el número de cantantes, debido al timbre penetrante que producen sus dos lengüetas dobles sonando a la vez ⁵³⁶.

El papel del auleta en las funciones dramáticas era clave — y tan importante como el del preparador del coro (*chorodidaskalos*) — a fin de que una de estas representaciones pudiese optar a los primeros puestos en los festivales ⁵³⁷: una vez comenzado el espectáculo, era el auleta el que controlaba la música, aunque se desconoce el modo y forma de esta actividad. Es probable que se utilizasen gestos, pero tampoco sabemos apenas nada acerca de la llamada *cheironomia*.

Poder contar con los mejores auletas era motivo de orgullo para los ricos atenienses que financiaban los espectáculos (*choregoi*), pero esto no era siempre posible debido a que los auletas acompañantes eran asignados por sorteo ⁵³⁸.

Aquellos auletas que no alcanzaron la fama al más alto nivel con frecuencia formaron parte de famosas compañías ambulantes de músicos y actores (*dionusiakoi technitai*): de la región del Ática, sabemos de la existencia, en la época helenística, de las de Teos, Istmia, y Nemea. Y aún los menos hábiles lo hacían en compañías más modestas (*symphoniakoi*) que funcionaban en circuitos más reducidos.

Ya desde el siglo I d.C., a comienzos de la época romana, aparece otra distinción profesional dentro de estas compañías, para designar al primer auleta y director (*protaules*) del segundo (*hupaulēs*). Conocemos algunos de sus contratos (en inscripciones que hablan de las más famosas, y en algunos papiros egipcios), que incluyen detalles acerca de: el nivel artístico del intérprete, el tipo de pago, el contenido y duración de los programas, los instrumentos requeridos, las penalizaciones por incumplimiento, y el transporte de sus posesiones.

⁵³³ Para una revisión de su uso en muchas de las numerosas formas musicales, véase MATHIESEN (2008), Capítulo 2.

⁵³⁴ BÉLIS (2001).

⁵³⁵ ANDERSON (1994, p. 117).

⁵³⁶ En los primeros tiempos, el auleta se situaba en un altar central de la escena mientras que el coro cantaba en círculo durante sus intervenciones.

⁵³⁷ ANDERSON (1994, p. 113).

⁵³⁸ Para el pago de estos auletas, en ocasiones celebridades, véase PICKARD-CAMBRIDGE (1968, p. 76).

2.2.1.2.4. Aulós y “Nueva Música”: el signo de los tiempos

Según Aristóteles, el cambio de actitud hacia el aulós se dio con posterioridad a las Guerras Persas: antiguamente se rechazaba su uso con los jóvenes y los hombres libres, pero en tiempos de paz y orgullosos de sus proezas, los griegos se implicaron en todo tipo de estudios, incluyendo la práctica del aulós⁵³⁹.

Su práctica especializada, sin embargo, fue cada vez más frecuente entre clases sociales no aristocráticas. Las razones económicas que favorecieron el auge de los auletas profesionales y de los virtuosos famosos están relacionadas con el éxito y aceptación multitudinaria que tenían los espectáculos públicos y los festivales: se impulsó y enfatizó su teatralidad en los grandes auditorios, junto con la originalidad y el virtuosismo en la interpretación.

Durante los siglos V-IV a.C. la música instrumental en Grecia alcanzó una firme independencia de la vocal, y el virtuosismo profesional se propagó y popularizó entre músicos y entre numerosos ciudadanos no consagrados a este arte, contando incluso con festivales y torneos famosos en todo el orbe clásico. Ateneo cita un libro perdido de Aristoxeno en el que este se lamenta de las prácticas de la Nueva Música: “... ahora que los teatros se hallan por completo barbarizados, y dado que la *mousiké* se ha vuelto vulgar y sufrido una tan gran decadencia ...”⁵⁴⁰.

El aulós doble puede ser considerado como la “causa material” del nuevo estilo así llamado la Nueva Música⁵⁴¹. Los poetas y compositores intentaron maximizar el elemento musical frente al de la voz hablada, ofreciendo al intérprete la libertad de su virtuosismo y escribiendo en un estilo calculado para complementar y a menudo realzar las melodías, p.e. estableciendo mimetismos entre voces y aulós, entre palabras y sonidos, y entre el verso y la forma musicada⁵⁴².

Mathiesen refiere el uso de la onomatopeya en los *partheneia*, señalando que en la línea que describe el sonido del aulós el poeta enfatiza la vocal abierta omega, los diptongos basados en alfa, y el sonido silbante de la sigma y la zeta⁵⁴³. Y en algunos pasajes antiguos se alude a la dificultad de imitar con la voz las cualidades de su articulación musical, lo cual se resolvía con repetidas aliteraciones y alternancias entre los sonidos $\pi\tau$, $\pi\nu$, y $\pi\lambda$ ⁵⁴⁴. En la literatura griega, en cambio, se cita el ave *Iygx*, conocida por imitar el sonido del aulós con su canto⁵⁴⁵.

Csapo sostiene además, que el verso que utiliza la Nueva Música expresa su musicalidad esencial en todos los niveles del lenguaje (fonético, sintáctico, y también semántico), y que ésta fue una esencialmente *aulética*⁵⁴⁶.

La controversia acerca de la idoneidad de liras o de aulós en la música del teatro, relacionada asimismo con corrientes políticas y económicas de la Atenas del siglo V, se resolvió a favor del segundo, después de ser contrastados ambos instrumentos, en cuanto a sus limitaciones y en cuanto a su versatilidad.

La mayor limitación del aulós era que el hecho de ser necesariamente insuflado impedía al intérprete la emisión de voz, y privaba al ciudadano libre de la expresión hablada, lo cual no ocurre con los cordófonos simples (p.e. la lira), opción preferida de los estamentos más conservadores. Por el contrario, Csapo expone con detalle los motivos que acreditan la preferencia del aulós en los espectáculos públicos de masas, como fueron las tragedias, las comedias, y los dramas satíricos:

⁵³⁹ *Politics*, 8, 1341a, 25-35 [60], cit. por LEVEN (2010, p. 43).

⁵⁴⁰ *Deipnosophistae*, 14, 31 [61]. Cit. por LEVEN (2010, p. 45). Al revisar “la cuestión pendiente” — en el Apartado 4.2 — expondremos los rasgos técnicos del arte musical escénico de su tiempo que molestaban a Platón.

⁵⁴¹ WILSON (1999), cit. por CSAPO (2004, p. 217).

⁵⁴² CSAPO (2004, p. 217).

⁵⁴³ MATHIESEN (1999, p. 86).

⁵⁴⁴ LEVEN (2010, p. 43).

⁵⁴⁵ BERMEJO *et al.* (1996, p. 121).

⁵⁴⁶ LEVEN (2010, p. 43).

1. El aulós ofrece un rango de notas mucho mayor que las liras y las cítaras, limitados al único sonido que emite cada una de sus cuerdas. Platón se refiere al aulós como el “instrumento con más notas”⁵⁴⁷. Y esto se puede entender en un sentido técnico — referido a la digitación — y también literal — tanto por la velocidad y cantidad de notas y/o sonidos, cuanto por su simultaneidad.

2. El aulós presenta una mayor versatilidad: capaz de imitar todos los sonidos y voces, fue reconocido como el más mimético⁵⁴⁸. Pronomos mejoró aún más el rango y la versatilidad mediante un diseño que permitía cambios o desplazamientos, posiblemente un collar rotatorio que bloqueaba y destapaba agujeros, de forma que el mismo par de tubos podía tocar en todos los modos⁵⁴⁹.

3. El sonido del aulós presenta una mayor volubilidad: depende de factores presentes en el momento de la interpretación — independientes de la digitación y ausentes de la pulsación sobre una cuerda ya afinada —, como la tensión y la posición de los labios sobre la caña, factores cambiantes de uno a otro momento. Aristoxeno los considera inapropiados para el estudio teórico de armónicos por esta variabilidad en la afinación a causa del elemento humano. Además, frente a la nítida articulación de la cuerda pulsada, el aulós fluye de una nota a la siguiente, dando la impresión de un flujo constante y confuso del sonido. Esta propiedad es inherente a la voz hablada, según la definición de Aristoxeno, como un continuo melódico que atraviesa un espacio tonal sin detenerse, a diferencia del canto o detención de la misma en determinadas alturas discretas que guardan relaciones estrechas. Afirma que se mueven, pues, de modos *opuestos*. Y a la inversa, la actividad bucal del intérprete permite una cierta variedad en la articulación que resultaba característica y difícil de imitar con la voz, como ya se ha detallado. La emisión característica del aulós puede considerarse en un entorno intermedio entre estos extremos y participar de algunas de las propiedades acústicas de ambos. Aristóteles recomienda su uso para acompañar a las voces, especialmente para los malos cantantes, ya que la precisión de la lira podría ayudarles a disimular sus errores⁵⁵⁰.

4. El aulós es multifónico, o hablando con más propiedad, bifónico. Los aletas de los vasos muestran casi siempre los dedos de ambas manos ocupados, y Pseudoplutarco nos habla de la interacción de los tubos y de las conversaciones (*dialektoi*) que mantienen el uno con el otro⁵⁵¹. Csapo considera que el uso de armonías y de polifonía no estuvo ampliamente difundido, pero al mismo tiempo señala el error de admitir de forma implícita su inexistencia e incluso su marginalidad en la producción musical del momento, debido en buena medida al silencio y a la hostilidad de las fuentes que nos han llegado, y dado que éste era un campo más de la nueva experimentación musical⁵⁵².

5. El aulós posee la capacidad de emitir un flujo de sonido ininterrumpido, es decir, tanto sostener una nota como pasar de una a otra sin interrupción. La evidencia comparada sugiere además que la *phorbeia*, permitía también la técnica hoy conocida como respiración circular, en donde no se produce interrupción del sonido por la necesidad de respirar, dado que se inhala aire mientras se sigue emitiendo. Los profesionales desarrollaron estas posibilidades en el siglo V a.C.: la *phorbeia* permitía al intérprete el control de su respiración y le ayudaba a regularizar el flujo del aire en los tubos, a emitir este tipo de efectos — p.e., articulación, fraseo —, y a prevenir fugas de aire entre sus labios y las cañas, dada la elevada presión que exige el instrumento⁵⁵³.

⁵⁴⁷ *Rep.* 3, 399c-d [62].

⁵⁴⁸ CSAPO (2004, p. 219).

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Problemas*, 19, 43, 922a [63].

⁵⁵¹ [64] *De musica*, 21; *ibid.* 36. Autor anónimo de algunas obras atribuidas en primer lugar a Plutarco de Queronea, citado por BARKER (1995) y CSAPO (2004, p. 220). El vocablo *cuerda* en tiempos clásicos fue sinónimo de *nota*, o *sonido* (MICHAELIDES, 1978, p. 59 y el calificativo *policorde* fue aplicado igualmente al aulós y a otros instrumentos, bien multifónicos o bien capaces de tocar en varios modos (MICHAELIDES, 1978, p. 264). En este contexto puede asimilarse al sentido moderno de *voz* (registro de altura) en presencia de otras: § LAFARGA (2015) y las Notas 487, 735 y 978.

⁵⁵² CSAPO (2004, p. 221).

⁵⁵³ *Ibid.*

2.2.1.2.5. El instrumento más policorde: la bestia negra de Platón

La ubicación del aulós entre las proscipciones de prácticas en el Estado ideal de Platón, indica claramente que fuere lo que fuere lo que interpretaba, el suyo era sin duda *un caso más* de transgresión o de poli-práctica. Y quizá el más peligroso por acompañar a los coros en los espectáculos de masas de los teatros y en la Nueva Música.

La misma situación pudo darse, con más rigor, a ojos de la iglesia cristiana primitiva y de los primeros Padres de la Iglesia, tanto en relación con el instrumento (su cualidad multifónica por definición) como con la referencia explícita y obligada de su uso en espectáculos dramáticos, e igualmente con el propio contenido musical y literario de los mismos, lo que podría explicar en parte la casi total ausencia de referencias escritas a una práctica tan extendida como la del aulós doble.

Sabemos que en los siglos VI-IV a.C. se idearon nuevos dispositivos y se calcularon todo tipo de escalas e intervalos — los luthiers tenían que hacer su trabajo, y por consiguiente atenerse a ciertos estándares — y que, por tanto, se los sabía producir de forma experimental, es decir, *de facto*, lo cual deja poco margen a Platón para quejarse de algo tan frecuente y habitual, por no decir cotidiano, como la mala influencia que la música del aulós pudiera causar. Su queja parece más bien de tono conservador frente a las innovaciones, que propia de una práctica que sin duda fue la habitual.

Las palabras de Grout dejan abierta la cuestión de lo que pueda entenderse por “multiplicidad de notas”⁵⁵⁴: si excesiva densidad melódica o simultaneidad. Nosotros nos inclinamos por ambas opciones⁵⁵⁵. Resulta sencillo entender con claridad la alusión a las escalas complejas en términos exclusivamente melódicos, p.e. cromáticos o mixtos. Se torna en cambio más complejo imaginar, como el propio Platón y otros autores sugieren, cuál es el resultado de mezclar modos, escalas, y formas, sin contar en principio con los ritmos ni, mucho menos, con algún tipo de armonía aún modal como sugerimos aquí.

En cuanto a los “conjuntos de instrumentos disímiles”⁵⁵⁶, solo cabe resaltar lo que es obvio: ya existían por separado, eran evidentemente disímiles, y se les reunía por esta razón para interpretar juntos y a la vez (cabe insistir en el uso del término ‘conjuntos’). “Instrumentos policordes y curiosamente afinados”⁵⁵⁷ son sin duda liras, cítaras y arpas afinadas en modos no usuales (p.e., exóticos o novedosos y experimentales, como en los géneros cromáticos) a las que hay que añadir, atendiendo a Platón, al aulós el primero.

Con independencia de los modelos elaborados que permitían tocar en diferentes modos, cualquier aulós produce con facilidad un tipo de polifonía simple, que sin duda fue usado y explotado como recurso estético por los músicos, tanto a efectos de competición y virtuosismo, como en la práctica cotidiana. De hecho, cualquier nota más grave que la línea melódica, absorbía de inmediato el matiz armónico — tonal o modal — de lo que estuviese sonando, en razón de la coincidencia de armónicos, tal y como hoy es bien entendido.

P.e., se dice con frecuencia que el acompañamiento de la lira (y de la música griega en general) se ejecutaba siempre *por encima* de la línea vocal — duplicándola a distancia de 8ª, o a lo sumo 4ª y 5ª, en progresión heterofónica —, pero esta afirmación tiene unas bases muy precarias, pues la traducción habitual de *hypo ten oiden* no es “por encima”, sino tan solo “acompañando”⁵⁵⁸.

Además, resulta muy improbable en el caso del aulós, dada su tesitura una 8ª más grave que la de los tubos cónicos. Se podría usar a tal fin el registro siguiente para duplicar una melodía — p.e., tenor para la voz de bajo, o contralto para la voz de tenor —, y aún el siguiente para doblarla *por encima* (8ª) — p.e., contralto para la voz de bajo, o soprano para la voz de tenor.

⁵⁵⁴ GROUT (1988, p. 23).

⁵⁵⁵ MATHIESEN (1999, p. 184) también alude al efecto apreciado de las notas graves del aulós por su cualidad excitante, en relación con la policordia.

⁵⁵⁶ GROUT (1988, p. 23).

⁵⁵⁷ *Ibid.* Véase la cita de Platón al comienzo de § 4.2.

⁵⁵⁸ WEST (1994, p. 206, Nota al Pie).

Por el contrario, no se entiende cómo se podría hacer esto para un registro de voz soprano, como el que cita Aristoxeno en el caso del *partenio* — y que Michaelides llama “soprano”. Dicho de otro modo, ¿cómo, o con qué tipo de aulós, se puede acompañar con sonidos más agudos una voz soprano? Según nuestro razonamiento, la voz de contralto solo podría ser duplicada por un aulós soprano, y la voz de soprano por ningún tipo de aulós, dado que suena una 8ª más grave que el resto de aerófonos citados.

Admitir únicamente este tipo de práctica, obliga a explicar por un lado la necesidad de construirlos en registros graves, y por otro también la inexistencia de registros de aulós *por encima* del “soprano”, si no se admiten prácticas politonales (multifónicas) y algún rudimento de armonía por el hecho evidente de la tesitura más grave del aulós.

Es más sencillo suponer que el tubo derecho doblase, apoyando a los cantantes, la línea vocal homofónica de la mayor parte del coro (o una cualquiera, p.e. voces blancas), mientras el tubo izquierdo soportase la armonía como bajo sostenido (bordón), incluso a veces como *drona*, y determinando así cuanto menos el modo y la modulación en algunos casos, ayudado por unas pocas voces más expertas y más graves. Y aún que alguna de las voces humanas duplicase este mismo bordón diferenciándose del resto.

A nuestro entender, Anderson y otros, que mantienen opiniones más conservadoras al respecto, son demasiado estrictos en cuanto a lo que los músicos (cualquier músico) pueden y saben hacer con su instrumento (cualquier instrumento). Más aún, con lo que hacen con *diferentes* diseños cuando se reúnen para tocar, e incluso más para cantar: hay solo un intérprete (bifónico) en los espectáculos dramáticos, cuyo desarrollo de la trama artística está reglado, pero hay que considerar la presencia de decenas de coristas que cantan.

Incluso se ha sugerido que la diferencia de tamaño en los tubos indica, cuando aparece, el intento del artista de representar algo así como la perspectiva⁵⁵⁹, y ello incluso en un contexto iconográfico simbólico (!).

La división de cuerdas y tubos, las características del aulós, y la notación musical fueron preocupaciones evidentes de los *harmonikoi* de Eratocles (final del siglo V a.C.), aunque Aristoxeno rechazaba los dos últimos como temas poco científicos⁵⁶⁰.



Figura 23. Mosaico de la Casa del poeta Trágico en Pompeya, siglo II a.C. Derecha: detalle del auleta que muestra la disparidad de agujeros en los tubos, representados por teselas negras.

⁵⁵⁹ P.e. LANDELS (1999, p. 42). Véase el Anexo 6.4.

⁵⁶⁰ *Harmonica* 5. 9-6. 31. Cit. por MATHIESEN (2008, p. 119).

2.2.2. Gaitas grecorromanas y órganos de boca ⁵⁶¹

Los tubos dobles eran conocidos en Egipto y Mesopotamia hace más de 4.000 años (O2, O3, O4, O5) ⁵⁶².

Ya hemos indicado cómo desde los primeros tiempos de Grecia, los auletas fueron los únicos que acompañaron siempre a los coros trágicos, y los que no faltaron en ningún funeral hasta el final del mundo pagano: el aulós llegó a ser casi ubicuo en la sociedad romana, existiendo agrupaciones y profesionales por doquier. La huelga del *Collegium Tibilicinum* en 311 a.C. ilustra por sí misma y con total claridad la relevancia social que tuvieron algunos de estos instrumentos.

En cuanto a la gaita, es posible que alcanzase una difusión suficiente para constituirse en asociaciones similares, como se refiere ocasionalmente en la literatura: Johannes Gruterus (1560-1627) nombra en una lista de asociaciones profesionales de Roma un *Corpus et Collegium Utriculariorum*, y Jacob Spon (1647-1685) cita del mismo modo el *Collegio Utricular* (GR21) ⁵⁶³ — e incluso que estos músicos estuviesen integrados en los mismos colegios de *tibiae* junto con auletas y flautistas.

No obstante, las bolsas selladas hechas con pieles de animales tuvieron muchos usos durante el Imperio: para transportar vino y aceite en las numerosísimas rutas fluviales y terrestres, viajeros y mercancías con balsas entre orillas donde no había puentes o en el interior de los puertos, en el tendido de pasarelas fluviales y otros ingenios militares, en el abastecimiento de agua en barcos, en la extinción de fuegos en las ciudades, en el diseño de gaitas, órganos neumáticos, y fuelles, y con frecuencia como recipientes para usos domésticos cotidianos.

De modo que los derivados del vocablo *utricula* (incluyendo la denominación profesional) desprovistos de un contexto suficiente, pueden referirse a fabricantes y/o comerciantes de pellejos (pieles), a oficios vinculados al comercio de vino, aceite, o a la confección de artefactos que utilizan aire, p.e. sastres, luthiers, o constructores de órganos, y también a músicos (gaiteros). En la mayor parte de inscripciones conservadas, no queda explícito el tipo de profesional aludido (GR22) ⁵⁶⁴.

El propio diseño de los instrumentos que se van a considerar implica primariamente la existencia de dos o más sonidos simultáneos distintos. Una drona fija y una melodía en ámbitos de 5ª ó de 8ª en el caso del *arghoul* ⁵⁶⁵, y en el de una gaita simple; mientras que en una gaita con dos dronas o dos cantores pueden sonar en cambio tres sonidos a la vez — una melodía en ámbitos de 5ª ó de 8ª acompañada de dos bordones fijos, usualmente en 5ª y 8ª, ó en 3ª y 6ª, como se observa aún hoy, o bien dos melodías que se mueven y/o combinan con una drona pedal.

⁵⁶¹ El texto de este Apartado y la Tabla correspondiente de los Anexos, proceden de la publicación: Lafarga, Manuel, Llímerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016a). “Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca”, *Quodlibet*, nº 60, pp. 27-52. Reproducido con permiso.

⁵⁶² § 2.2.3.1. En los Anexos, las mayúsculas numeradas entre paréntesis remiten a las Tablas. R: referencias literarias a las gaitas; O: tubos múltiples orientales (aquí se han incluido los *arghoul* más antiguos); G: gaitas, fuentes iconográficas; S: referencias clásicas al vocablo “symphonia”; P: referencias clásicas al vocablo “pythaulos”; L: *launeddas*, fuentes iconográficas (aquí se incluirán las 3 parejas con tubos dobles de las *Cantigas de Santa María*). Las dos parejas de gaiteros (GR29, GR30) más la gaita con 6 tubos (GR31) y la del Psalterio de York (GR28), aún tratándose de fuentes muy posteriores, y dado que aparecen en manuscritos, se han incluido como referencias literarias a fin de ilustrar el vacío en los registros históricos y su posterior reaparición.

La argumentación, discusión, y conclusiones de la supervivencia de estas fuentes y su relación con fenómenos históricos, sociológicos, y políticos de la Antigüedad, se expondrán en la Cuarta Parte, conjuntamente con la evidencia aún más crítica de la presencia de tubos triples (*launeddas*) antes de Roma, en tiempos del Imperio Romano pagano, e igualmente durante la Edad Media hasta más allá de los tiempos de Guido.

⁵⁶³ Es la Enciclopedia Británica de 1911 (Volumen 3, p. 222) la que nombra las dos asociaciones (GR21) después de citar a WESTON (1814), quien en cambio solo usa el término “utricularius” (p. 177). Por otro lado, la denominación *tibia utricularis* es cuestionada por VERENO (2013, p. 239), quien afirma no haber podido rastrearla más allá del *Syntagma Musicum* de Praetorius, publicado entre 1614 y 1619, sugiriendo que pueda ser este su origen. Es cierto, como apunta este autor, que aún no se ha llevado a cabo un estudio científico sobre el registro arqueológico ni sobre los datos lingüísticos de este instrumento (p. 232), y nuestra intención aquí es atender únicamente a las fuentes iconográficas y a las referencias bibliográficas. En § 2.2.2.3. se anotarán algunos problemas terminológicos añadidos. § 521.

⁵⁶⁴ Para una revisión de las inscripciones halladas en Galia, véase DEMAN (2002). Sobre los *collegia* romanos puede consultarse en castellano ALZATE (1937).

⁵⁶⁵ § 2.2.3.1 y Nota 641.

Este caso es similar al de las *launeddas* (aerófonos con 3 tubos), y de hecho ambos instrumentos son virtualmente el mismo: uno con bolsa de aire y otro sin ella, cumpliendo la función de mantener un sonido constante la respiración circular que lleva a cabo el intérprete.

El *syrix* o flauta de pan (“órgano de Pandea”), quizá paso un intermedio entre los tubos simples (flautas) y los multifónicos (gaitas, órganos, órganos de boca) —, era conocido ya en los primeros tiempos de Grecia. La *masrakhita* en cambio, aludida por Athanasius Kircher como propia de los antiguos hebreos, solo parece estar documentada en el siglo V d.C. a través de autores árabes ⁵⁶⁶, siendo la suya una interpretación filológica y gráfica repetidamente cuestionada y que no puede ser verificada.

2.2.2.1. Tubos polifónicos orientales: órganos de boca

Una familia multifónica diferente pero también milenaria se desarrolló en algunos pueblos orientales. Son llamados en ocasiones “órganos de boca”, y se extienden por China, el Sudeste Asiático, y Japón, y su presencia en monumentos antiguos fue ya advertida por Charles Burney en el siglo XVIII ⁵⁶⁷. La similitud esencial con aulós, gaitas, y *launeddas*, radica en que el sonido se obtiene mediante una lengüeta que vibra libre en la base de cada tubo (como ocurre en los tubos labiales del órgano).



La diferencia básica consiste en que — pese a sonar siempre varios tubos a la vez y la cantidad de sonidos concomitantes ser mucho mayor que en los instrumentos occidentales — no hay agujeros más allá de las lengüetas que permitan modificar el sonido obtenido, y ninguna de sus variantes permite la posibilidad de ejecutar melodías de forma lineal, de modo que la armonía resultante es de tipo homofónico o con pocas variaciones melódicas. En cambio, la complejidad temática y de la textura multifónica que se puede obtener resulta sorprendente.

El dispositivo recibe nombres diferentes (*sheng*, *khaen* y *sho*, respectivamente), pero el diseño y funcionamiento son básicamente idénticos ⁵⁶⁸. El *naw*, su más antiguo representante (O1), consiste en 5 tubos de bambú agrupados en círculo e insertos sobre una calabaza que funciona como cámara de aire, y todavía se toca en algunos pueblos de las montañas de China. Antiguamente se interpretaba con él un lenguaje musical codificado para parejas que aún no se habían casado.

Figura 24. Naw (*sheng*) chino (O1).

El *naw* evolucionó en el *sheng* (lit. “voz sublime”), mayor y más sofisticado, que tuvo un papel importante en las orquestas de las cortes antiguas, además de tocar a solo, acompañar canciones folklóricas, e integrarse en géneros musicales escénicos, todo ello hasta tiempos recientes. Según la tradición, fue la reina Nyn-Kwa quien lo inventó (O1), alrededor del 3.000 a.C.

Una fuente de hace al menos 3.000 años, el *Oráculo de Huesos* de la dinastía Yin (que finalizó entre los siglos XII y XI a.C.), lo menciona como *ho* (O7: lit. “sheng pequeño”). Más adelante, es citado de nuevo antes del siglo VI a.C. (O8) y a los tiempos de Confucio (de quien se cree que lo tocaba: O11), acreditando su uso tanto en las cortes de los poderosos como entre la gente común. Otro texto de la misma época, el *She-king*, lo nombra como un órgano de soplo (O10).

Durante las excavaciones en Shantung en 1954, se desenterró un bajorrelieve de la dinastía West Han (que finalizó poco después de los tiempos de Alejandro Magno), con un grupo instrumental numeroso que interpreta para dos malabaristas y un bailarín: compuesto por 17 músicos, uno de ellos toca un órgano de boca (O12).

⁵⁶⁶ PERROT (1971, pp. xx-xxi y 196). La veracidad de esta fuente, que aparecía numerada en nuestra publicación original, ha sido ya corregida en Fe de Erratas en nuestro último trabajo publicado en castellano: LAFARGA *et al.* (2017a). Pueden verse dibujos similares al de Kircher, p.e. en RIMBAULT (1855, p. 3).

⁵⁶⁷ BURNEY (1957, p. 267). Véase también *Pictorial Bible*, vol. II, p. 665, cit. por RIMBAULT (1855, p. 2).

⁵⁶⁸ La información histórica de este apartado procede de The Classical Free-Reed, Inc. <www.ksanti.net/free-reed> [Consulta: 20-V-2014]

También se lo puede observar en tapices y otras pinturas de siglos posteriores, en entornos de corte y en orquestas cortesanas compuestas por mujeres (O13). Y aún hoy sigue formando parte de la música tradicional y popular, e incluso de la música culta actual de estos países, todo lo cual conforma el cuadro de una práctica multifónica ininterrumpida durante varios miles de años.

En Laos y en el nordeste de Tailandia, encontramos un dispositivo similar llamado *khaen* con una curiosa particularidad: la de permitir a un intérprete hábil la ejecución de una melodía en la voz inferior, además de clústers de acordes y de una o dos dronas por encima — un agujero en la base de cada tubo permite que suene selectivamente mediante digitación. Los tubos se disponen en dos filas paralelas y se construyen en cuatro tamaños: 6, 14, 16, y 18 tubos, pero el más utilizado es el *khaen paat* (16 tubos) y su nombre se aplica a cualquiera de ellos que mida entre 60 y 105 centímetros.

El de 18 tubos (*khaen gao*) llega a medir más de 1.80 metros, requiere un esfuerzo considerable para mantener su sonido, y es de difícil manejo: en el Museo Nacional de Bangkok se exponen ejemplares con tubos de hasta 3 metros de largo. La afinación en cambio no está estandarizada y existe una amplia variación entre instrumentos, con escalas menores diatónicas de tonos y semitonos en un rango de dos octavas.

En el pasado fue utilizado (como sus parientes) en entornos cortesanos, mientras que hoy en día, y pese a que puede tocarse a solo, no se ofrecen conciertos para él ni se le asignan secciones cuando acompaña los cantos: existen muy pocas grabaciones que muestren sus posibilidades armónicas propias. Con todo, algunos músicos consiguen tocar regularmente en los mercados públicos. La mayoría de intérpretes actuales no poseen instrucción formal, y muchas escuelas y universidades que ofrecen cursos, no enseñan a improvisar — como ha sido la práctica habitual en la tradición de estos pueblos.

La antigüedad y perdurabilidad de esta familia instrumental está acreditada también en Japón, con el nombre de *sho*. Introducido por músicos chinos y coreanos en el siglo VII d.C. (O14), ha estado asociado desde entonces a los ritos, ceremonias y entretenimientos de la corte imperial. El diseño estándar tiene 17 tubos y 15 lengüetas, pero existe una gran variedad: los hay en uso con 13, 19, 26, y 36 lengüetas.

El *sho* se integró en orquestas cumpliendo mayormente una función armónica: los intérpretes tocan un total de 10 clústers de tonos llamados *aitake*, y la distinción entre amateurs y profesionales consiste en la ejecución cuidadosa de ciertos patrones de transición (*te-utsuri*) para moverse de un *aitake* a otro — hay por tanto 90 combinaciones posibles, dado que cada *aitake* puede cambiar a otros 9. Estas estructuras se construyen mediante 5^{as} consecutivas sin progresiones armónicas similares a las occidentales, sino más bien con una estructura armónica para cada tono del sistema con sus correspondientes patrones de transición, y la música que ejecuta en escena acompañada de baile no se dirige a audiencias populares o anónimas, sino que se elabora con propósitos religiosos y filosóficos para cortes y santuarios.

En Japón existe una tradición interpretativa casi inalterada desde el año 1.150 d.C., siendo los músicos y bailarines actuales los descendientes directos de los que habitaron la corte del Período Heian. Muchos poseen un linaje que se remonta a más de 1.000 años y, al igual que sus antepasados, han sido estrictamente educados desde pequeños durante un período de 10 años, en el que memorizan el repertorio completo del estilo cortesano *togaku* (94 composiciones). Este repertorio “oficial” no incluye otros propios de ceremoniales importantes ni las versiones de otros estilos y de otras muchas piezas, y pese a la apariencia de ser un género estático o “congelado” por el rito y la tradición, se siguen componiendo piezas nuevas para ocasiones especiales y concretas.

La primera huelga que hubo en Japón fue protagonizada por estos personajes, a quienes la familia real había encomendado formar una orquesta sinfónica al modo occidental en 1872 para atender a diplomáticos e invitados extranjeros, y que ellos no contemplaban con agrado.

2.2.2.2. Gaitas, sastres, músicos, y buzos militares

Los componentes de este peculiar instrumento estaban ya presentes en el mundo antiguo como diseños individuales: lengüetas y tubos de aulós, flautas de pan, y mecanismos (fuelles) que permiten la emisión continua de aire eran de largo conocidos y practicados ya por los antiguos egipcios y por los asirios. Sus antecedentes documentados se remontan, como ya se ha apuntado, a los tiempos de Roma, y algunos autores llevan su origen incluso hasta la India ⁵⁶⁹.

Los tubos dobles se observan también en los palacios faraónicos de Amarna (O6), construidos entre los años 1348 y 1344 a.C. para el faraón Akhenatón ⁵⁷⁰. En los relieves egipcios aparecen, además, parejas de fuelles para las fraguas accionadas de forma alterna por ambos pies de sendos varones de pie sobre el mecanismo conjunto (4 fuelles) ⁵⁷¹, y en un relieve asirio de la sala del trono en el Palacio de Nimrud ⁵⁷² se muestran soldados buceando que atraviesan un río con bolsas de aire para respirar, probablemente pieles de cordero cosidas y selladas (O9).

Otros relieves similares en el mismo palacio son muy realistas, de modo que es muy probable que los “buzos” hayan sido representados con precisión: se aprecia con claridad una embocadura, distinta del cuerpo de la bolsa, con la que regulan la entrada del aire. Están fechados en el 800 a.C., y sabemos que los romanos también los usaron en sus ejércitos.

Se ha sugerido que la invención de la gaita fue una solución ideada para prevenir la deformación de carrillos que provocaba el instrumento predominante (el aulós) en los cultos y espectáculos dramáticos de griegos y romanos ⁵⁷³. La distorsión facial fue considerada por muchos fea y poco atractiva, sobre todo porque a la larga causaba una deformación permanente, lo cual era un modo fácil de reconocer a un auleta profesional. La solución aplicada por los griegos — y después por los romanos — fue la *phorbeia* ⁵⁷⁴, que facilitó además el mecanismo de la respiración circular o continua requerida para no interrumpir la música, dada la permanente necesidad de aire especialmente cuando se toca a solo (como solista o acompañando coros).

Muchos autores antiguos mencionan el tema en relación con el llamado “reproche de Atenea” ⁵⁷⁵: según los mitos griegos, Zeus inventó el aulós doble y se lo regaló, pero ésta lo rechazó lanzándolo al agua porque el sobreesfuerzo que requería para sonar alteraba sus facciones y su belleza, y el sátiro presente que contemplaba la escena (Marsyas) se apropió entonces de él, quedando de este modo vinculados para siempre. De aquí en adelante sería conocido como “el instrumento del sátiro”.

No tenemos indicios materiales del uso de la gaita en el mundo grecorromano anteriores al siglo II a.C., salvo las referencias de Aristófanes (GR1, GR2), y tampoco la mencionan Pollux ⁵⁷⁶ ni Ateneo — autores de los siglos II y III d.C. respectivamente, que dejaron prolijas enumeraciones de tipos de aulós y de otros instrumentos —, pero es seguro que existía alrededor del Mediterráneo mucho antes de su propio tiempo ⁵⁷⁷.

Durante las excavaciones de Jacques de Morgan en Susa (Persia), aparecieron varias estatuillas de terracota, y entre ellas algunos músicos, dos de los cuales parecen tocar gaitas (G1): se aprecian el cantor y la bolsa, y un agujero redondo en una de ellas sugiere que el tubo de insuflado estuvo también representado ⁵⁷⁸. Las figuras corresponden al siglo VIII a.C.

⁵⁶⁹ REESE (1989, p. 36).

⁵⁷⁰ Neferjeperura Amenhotep, o Amenhotep IV, o Amenofis IV, décimo faraón de la XVIII Dinastía.

⁵⁷¹ CHAPPELL (1874, p. 370).

⁵⁷² Seeler, Oliver. 2004. <<http://www.hotpipes.com>> [Consulta: 20-X-2014]. La ciudad asiria se halla a unos 30 Km al sudeste de la actual Mosul en Irak.

⁵⁷³ LAFARGA (2014b).

⁵⁷⁴ Se trata de una especie de bozal de cuero fuertemente anudado sobre los carrillos, con dos orificios bucales para la inserción de ambas dobles lengüetas.

⁵⁷⁵ P.e., Aristóteles: *Politics*, 8, 1341b; Apolodoro: *The Library*, 1, 4, 2; Plutarco: *De Cohib.* 6, 5-9; Ovidio: *Ars Am.* 3, 505 [65].

⁵⁷⁶ Julio Pollux de Naucratis (145-193).

⁵⁷⁷ WEST (1994, p. 107).

⁵⁷⁸ MORGAN (1902). Cit. por *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, <<http://www.gutenberg.org>>. En su publicación original (p. 131), el autor dice que no puede reconocer los objetos que portan estas dos figuras, pero la *Encyclopaedia* los describe pocos años después como gaitas.

Si pudo ser importada a Grecia desde estas mismas tierras, o desde la India tras las conquistas de Alejandro, y si su invención responde al intento de evitar el problema apuntado con el aulós o a la posibilidad de acompañar a voces o a otros instrumentos, permanecen como temas de especulación. La evidencia antigua es tan exigua que se ha apuntado a la escasez de investigaciones como causa de que la propia arqueología no los detecte cuando ocasionalmente emergen, una situación que ha intentado remediar el ISGMA de Berlín con la edición de una serie de volúmenes en colaboración con el Instituto de Arqueología Alemán ⁵⁷⁹.

Su asociación con ámbitos populares y de bajo estatus social se desprende, en opinión de ciertos autores, de alguna de las referencias literarias romanas que se citan a continuación. Parece que fue usada por mendigos y charlatanes en las ciudades ⁵⁸⁰, en ambientes callejeros por músicos ambulantes (G19), y en burdeles, y parece que también acompañó el ataque de los regimientos de infantería romanos — mientras que según Procopio las trompetas hicieron lo mismo con la caballería (GR25) ⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ International Study Group on Music Archaeology <www.musicarchaeology.org>. Cit. por CHEAPE (2007, p. 10).

⁵⁸⁰ Por ejemplo, BAINES (1960), p. 66 y ff.

⁵⁸¹ *Pers.* 6, 23, 23-29. Procopio de Cesarea (500-560 d.C.) [66]. Cit. por FLOOD (1911, p. 17). También se refieren al uso militar Suetonio y Dión Crisóstomo, citados por MORAIS *et al.* (2014, p. 105).

2.2.2.3. *Utricula, chorus, symphonia y organon: problemas terminológicos*

La gaita fue conocida como *askaulós* en su forma griega, que resulta de la combinación de “askos” (bolsa) y “aulos” (tubo) — nombre con el que aparece tardíamente en la *Suda*, una enciclopedia bizantina del siglo X con 30.000 entradas, muchas derivadas de otros compiladores cristianos anteriores (GR26) —, aunque fue llamada *sacomusa* (GR19) en tiempos del Imperio ⁵⁸². El vocablo *utricularius* aparece en una obra contemporánea de Procopio (GR25), el *Glosario* de Filoxeno (GR24) ⁵⁸³, el primer intento de correspondencia léxica entre griego y latín, escrito en el 550 d.C. y publicado por primera vez en 1573.

Además de los problemas apuntados con el término latino *utricula*, algunas de las referencias en la literatura resultan erróneas por la confusión con el vocablo *tibia* (“tubo”; “pipe” en su traducción inglesa) ⁵⁸⁴. Su traducción correcta es hoy reconocida como *aulós* — y no *flauta*, como ha sido aludido con frecuencia durante casi todo el siglo XX ⁵⁸⁵. Lo mismo cabe decir de las múltiples referencias a flautistas en multitud de textos clásicos. Es más probable que en muchas ocasiones fueran en efecto auletas.

Una situación parecida afecta al vocablo *organon*, que comenzó designando cualquier artefacto, máquina, o dispositivo, compuesto de partes y capaz de desplazar grandes pesos, masas, o volúmenes, y con el tiempo se aplicó genéricamente no solo a gaitas sino también a todos los instrumentos musicales — p.e. Agustín — además de a otros mecanismos complejos, una situación que perduró hasta más allá del milenio ⁵⁸⁶.

Un tercer ejemplo se encuentra en el término *symphonia*, que parece haberse aplicado de antiguo a las gaitas, acaso por su matiz de *concordancia* o *consonancia* — *lit.* “sonido(s) o intervalo(s) concordante(s)” ⁵⁸⁷. El vocablo arameo “sumponya” podría ser, además, una pronunciación deformada del griego *symphonia*. Su mención en el verso 10 de *Daniel* (s. II a.C.) sugiere una derivación del griego *sypon* (“tubo”) ⁵⁸⁸: el término suele traducirse como ‘dulcimer’ (de cuerda), como ‘sinfonía’, y como ‘gaita’ ⁵⁸⁹.

Tras su reaparición en la última Edad Media, se la llamó “zampogna” o “sompogna”, pero ya incluso en el siglo IV d.C., había sido de nuevo designada con otro nombre igualmente genérico, en el sentido apuntado para el de ‘organon’, a saber: *chorus*. Diferentes pueblos han aplicado en cada momento sus propias denominaciones, pero este es de nuevo un tema que no afecta de forma directa a este trabajo, limitado a las fuentes grecorromanas y la eventual polifonía pagana, y nuestra observación filológica se detendrá aquí ⁵⁹⁰.

En tiempos del Gótico, el vocablo *symphonia* fue del mismo modo asignado a un nuevo instrumento multifónico que pretendía, una vez más, emular el timbre sonoro múltiple del órgano — la *zampogna* emite un bordón con la melodía mediante cuerdas pulsadas por un mecanismo de teclas y accionado por una manivela giratoria; y ésta a su vez recibió durante un par de siglos otro nombre curioso reflejado en algunos manuscritos (*organistrum*) ⁵⁹¹. Un problema diferente con este término afecta a otro instrumento multifónico que podría estar simplemente mal representado: aparece en el *Psalterio de York*, y es descrito por la *Enciclopedia Británica* con la voz “ganistrum” y compuesto de 4 tubos, quizá un error de escritura ⁵⁹².

⁵⁸² BECHET (2006, p. 102).

⁵⁸³ WESTON (1814, p. 177).

⁵⁸⁴ Por ejemplo, McCOY (2007, p. 46).

⁵⁸⁵ COLLINSON (1970, p. 22). También CHEAPE (2007, p. 45).

⁵⁸⁶ HOPE (1899, p. 58). Véase la Nota 614.

⁵⁸⁷ MICHAELIDES (1978, pp. 307-308).

⁵⁸⁸ *Daniel* 3, 5, 10, 15. *Cit.* por *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, <<http://www.gutenberg.org>>, p. 222.

⁵⁸⁹ KOEHLER & BAUMGÄRTNER (1958, p. 1103).

⁵⁹⁰ A fin de no entrar en los problemas que entraña la polémica etimológica, estas referencias de época romana se han incluido genéricamente en la Tabla 1 (GR3) del Anexo 3.2, y detalladas en una tabla aparte (Tabla 4), según las cita BARRY (1904), y que autores posteriores no han cuestionado a excepción de MOORE (1905). Es claro que se trataba de instrumentos de viento en todos los casos, pero según algunos no siempre es posible atribuirlo a una gaita. Lo mismo se ha hecho respecto de los vocablos “pythaulos” y “phusallides”, y derivados, en la Tabla 1 (GR4) y en la Tabla 5. Las fuentes primarias latinas se han incluido en el Anexo 6.6, y no figuraban en nuestra publicación original.

⁵⁹¹ P.e., GR27: Herrad von Hohenburg. *Hortus Deliciarum, Die Philosophie mit den sieben freien Künsten*. ca. 1180.

⁵⁹² Esta referencia problemática (L8) será revisada en § 2.2.3.3.

Así pues, los problemas terminológicos relacionados con aulós, gaitas y órganos — todos de viento y con tubos múltiples — se entremezclan y confunden entre ellos y con los propios instrumentos a los que designan en un momento u otro, ya desde antiguo y más allá de la edad que llamamos *oscura* por la ausencia de registros históricos. Circunstancias parecidas a las apuntadas afectan en no pocas ocasiones a buena parte de las referencias antiguas, pero en especial en estos casos han contribuido a confundir las lecturas y re-lecturas desde el Renacimiento a nuestros días.

2.2.2.4. Gaitas: fuentes literarias romanas y cristianas

Es posible que los griegos recibieran algún diseño similar a la gaita de egipcios o de caldeos, si bien pudo permanecer durante tiempo como un objeto rústico, tocado por pastores y campesinos. En dos comedias de Aristófanes aparecen las referencias más antiguas.

Una de ellas (GR1) puede traducirse como “cámaras” de aire o bien como “instrumentos de viento”⁵⁹³. En la obra, un personaje espartano pide a su asistente un instrumento que llama *phusateria* para poder cantar y tocar una de sus danzas patrias, y otro ateniense alaba su petición refiriéndose a *phusallides*. Según West, el primer vocablo puede aludir tanto a tubos para soplar como a fuelles, mientras que el segundo podría referirse a bolsas que se inflan antes que a tubos, aún cuando no se comprende bien el uso del plural⁵⁹⁴. En *Los Acarnienses* aparece otra referencia (GR2) que West no considera digna de comentario aunque la cita⁵⁹⁵, mientras que otros autores han interpretado que podría tratarse de una alusión humorística al título de una canción famosa de su tiempo⁵⁹⁶.

Tres siglos después, Julio César — según cuenta una leyenda entre gaiteros italianos⁵⁹⁷ — reunió a todos sus tañedores en un combate contra los celtas haciendo que sus caballos enloquecieran, de modo que tras la derrota adoptaron la gaita como portadora de poderes mágicos. No obstante y al margen de leyendas, el hallazgo de un pequeño altar cerca de Gloucester (Inglaterra) podría confirmar la adoración del instrumento por los bretones ya en el siglo II d.C.: una figura femenina sostiene tubos individuales con la mano derecha y una bolsa rota en su base en la izquierda — que en un principio se creyó una piña de pino o una granada (G17)⁵⁹⁸.

En cualquier caso, su uso militar está documentado desde el siglo I d.C. (Suetonio y Dión Crisóstomo⁵⁹⁹: GR11 y GR12) hasta el siglo VI d.C. (Procopio: GR25), pero ya la citan dos fuentes romanas anteriores — Lucrecio⁶⁰⁰ alude a ella ya en el siglo I a.C. (GR6)⁶⁰¹, y en un poema de Virgilio se describe una en manos del pastor Tonius que tiene tubos con agujeros laterales y un tubo de insuflado para hinchar una bolsa de cuero en la boca del intérprete (GR7)⁶⁰².

Séneca cita además su uso en el teatro (GR8)⁶⁰³, y sabemos que estaba presente también en festivales (GR9)⁶⁰⁴ y en banquetes (GR10)⁶⁰⁵.

⁵⁹³ *Lysistrata*, 2, 1242 y 2, 1245. Cit. por *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, p. 222. También por WARDLE (1981, p. 165) por WEST (1994, p. 109), y por VERENO (2013, p. 234).

⁵⁹⁴ WEST (1994, p. 109). En algunas representaciones muy posteriores del Gótico, se observan gaitas con dos bolsas.

⁵⁹⁵ *Los Acarnienses*, 863ff. Cit. por WEST (1994, p. 109, Nota al pie) y por VERENO (2013, p. 233).

⁵⁹⁶ WARDLE (1981, p. 165). Tomado de LANDELS (1960). También cita esta interpretación, pero remitiéndose a Stephan Hagel, VERENO (2013, pp. 233-234).

⁵⁹⁷ Dada su existencia probada en el siglo I d.C., se la ha incluido como referencia literaria: GR5.

⁵⁹⁸ COLLINSON (1970). La figura fue identificada como la diosa Atys por TOYNBEE (1964), de apariencia similar a la terracota helenística hallada en Alejandría que se describe más adelante (Berlin Staatliche Museum).

⁵⁹⁹ Dión de Prusa o Dión Coceyo (40-120 d.C.).

⁶⁰⁰ Tito Lucrecio Caro (99-55 a.C.).

⁶⁰¹ *De rerum natura*, Lib. V. Cit. por RIMBAULT (1855, p. 3).

⁶⁰² Cit. por RIMBAULT (1855, p. 5): “Et cum multifori Tonius cui tibia buxo / Tandem post epulas, et pocula, multicolorum / Ventriculum sumpsit, buccasque inflare rubentes / Incipiens, oculos aperit, ciliisque levatis, / Multotiesque alto flatum e pulmonibus haustum / Utrem implet; cubito vocem dat tibia presso, / Nunc hic, hunc illuc digito saliente ...”.

⁶⁰³ Lib. X. epist. 77: “Et hic, *id est*, in theatro, ingenti studio quis sit Pythaulus bonus iudicatur”. Cit. por MACCARI (1809, p. 10). También por FLOOD (1911, p. 15).

⁶⁰⁴ MACCARI (1809, p. 10). § Notas 609 y 610. Véase no obstante la Nota 1025 para esta referencia que presenta Maccari aunque luego cuestiona: hemos hecho la misma corrección que se indica allí en la revista periódica *Quodlibet*.

⁶⁰⁵ FLOOD (1911, p. 16).

El poeta latino Marcial ⁶⁰⁶ es el primero en mencionar explícitamente el vocablo *ascaules*, forma latinizada del griego “askaulós” (GR16) en relación con el emperador Galba ⁶⁰⁷. El término aparece, poco después, varias veces en un texto en papiro de los años 131-132 d.C. en relación con ritos fúnebres (GR17): una lista con al menos 9 gaiteros entre otros músicos, todos tañedores de diferentes tipos de tubos ⁶⁰⁸.

Suetonio habla de la afición de Nerón por este y otros instrumentos. El emperador participaba en los certámenes musicales en varias modalidades: como *choraulés* — auleta que acompaña y en ocasiones dirige los coros de las tragedias —, y como intérprete de *hydraulis* y de gaita ⁶⁰⁹. En torno al año 100, Dión Crisóstomo alude a la gaita en manos del emperador (GR13): “Dicen que puede escribir, esculpir estatuas y tañer el aulós, tanto con su boca como con una bolsa bajo la axila, a fin de poder escapar de la desfiguración de Atenea” ⁶¹⁰.

Sabemos que los nombres griego y latino eran conocidos en la península italiana en ese momento: el vocablo *ascaules* aparece en un graffiti (GR15) de un burdel de Pompeya ⁶¹¹ y en la cita de Marcial (GR16), y el de *utricularius* en la cita de Suetonio (GR13), y el famoso médico romano Galeno ⁶¹², que vivió poco después, habla de “soplar bolsas de piel” (GR18) ⁶¹³. Con todo, por alguna razón, Dión no lo nombra aunque sí cita, en cambio, una de sus ventajas (GR14): el intérprete puede “escapar de la desfiguración de Atenea”.



Figuras 25. 26. 27. G1: Terracota persa con gaita, siglo VIII a.C. G2: Gema helenística: sátiro descansando, siglo II a.C. G3: Terracota del “hombre orquesta” de Alejandría, siglo II a.C. (dibujo: elaboración propia).

Por último, en la famosa *Epístola a Dardanus*, atribuida apócrifamente a Jerónimo de Estridón (347-420 d.C.), se alude a un instrumento llamado “chorus” compuesto de un odre con dos tubos — uno para insuflar y otro para tañer (GR23): “También el *chorus* consiste en una sola piel con dos tubos de metal: se sopla en el primero y el segundo produce el sonido” ⁶¹⁴.

⁶⁰⁶ Marco Valerio Marcial (40-104 d.C.).

⁶⁰⁷ *Epigramas*, 10, 3, 8, citado por FICORONI (1736, p. 216). También por WARDLE (1981, p. 166, y por WEST (1994, p. 109), aunque no así la mención de Servio Sulpicio Galba (24 a.C. - 69 d.C.).

⁶⁰⁸ PETROPOULOS ed. (1939). Cit. por WARDLE (1981, p. 166). También por WEST (1994, p. 109).

⁶⁰⁹ *Nero*, 54: “Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularum”. Cit. por FICORONI (1736, p. 215). También por WARDLE (1981, p. 165).

⁶¹⁰ *Orationes*. 81, 9, 381. Cit. por BAINES (1960, pp. 63-64). También por WARDLE (1981, p. 166), y por WEST (1994, p. 109). Nerón tenía la fama, eso sí, de interpretar a la perfección el papel de debutante temeroso y nervioso por sus realizaciones. Según parece resultaba vencedor en las competiciones por el temor que inspiraba en los jurados, sin perjuicio del buen o mal resultado de sus interpretaciones: con frecuencia es representado en la literatura moderna y en el cine tañendo lira y cantando sin mucho éxito. Para una revisión de las aficiones musicales de este emperador, véase BELIS (1989).

⁶¹¹ CIL 4.636. Cit. por WEST (1994, p. 109).

⁶¹² Claudio Galeno de Pérgamo (130-200 d.C.). El nombre “Claudio” le fue atribuido durante la Edad Media.

⁶¹³ Galen 4, 459 K. Cit. por WEST (1994, p. 109).

⁶¹⁴ “Chorus quoque simplex pellis est cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur: per secundam, vocem emittit”. Pseudo-Jerónimo: *Ad Dardanum de diversis generibus musicorum*. En: *Recueil de lettres et opuscules, la plupart de saint Jérôme, d'autres à lui adressés ou en rapport avec lui*. Paris, Bibliothèque Mazarine (Siglo XV), 14 (f. 41). Citado también por FICORONI (1736, p. 216) y por BIANCHINI (1742, p. 12). § Nota 586.

2.2.2.5. Gaitas: fuentes iconográficas romanas y postromanas

En algunos museos europeos (p.e., París, o Turín) se conservan mecanismos similares a las lengüetas que usan *arghoulis*, gaitas y *launeddas*, procedentes de tumbas y sarcófagos egipcios, si bien los tubos y eventuales bolsas están perdidos, de modo que estos objetos no han sido incluidos en la presente revisión.

Acerca de dos figuras que se creyeron romanas durante mucho tiempo, solo diremos que una de ellas procedente de Richborough (condado de Kent, UK), es en realidad un mango de cuchillo del siglo XVII — fue reproducida un siglo después en tres posiciones distintas ⁶¹⁵. La otra, un relieve hallado en Stanwix, es también posterior al Período Romano ⁶¹⁶.

Las evidencias grecorromanas más antiguas son un grabado sin datación sobre una joya con un sátiro anterior al siglo I a.C. (G2), y una figurilla helenística procedente de Alejandría fechada entre el 300 y el 100 a.C. (G3: probablemente del siglo I a.C.) que obra en el Museo Staatliche de Berlín.

En la joya grabada, el sátiro descansa sentado sobre una piedra bajo un árbol — en postura similar a la del *Pensador* de Rodin —, de cuyas ramas penden un syrinx y una gaita con al menos 3 tubos: drona (el más largo) con 2 cantores *iguales* y lo que parecen otros dos tubos menores en su parte superior ⁶¹⁷.

El músico de Alejandría (G3) sostiene una flauta de pan (syrinx) de un tamaño considerable con su mano izquierda, y bajo el mismo brazo una bolsa hinchada de la que sobresale un solo tubo cilíndrico que sujeta con la derecha. Con el pie derecho acciona una especie de *scabellum* y es acompañado por un enano grotesco itifálico, en el mismo lado, que toca los címbalos.

Dada la multitud y variedad de instrumentos que porta este “hombre-orquesta”, se han planteado varias conjeturas alternativas (a-d), basadas en la posibilidad de otros mecanismos ocultos tras el syrinx o bajo los ropajes, e incluso que una función del enano fuera insuflar aire, aun cuando la bolsa podría contener el suficiente para emitir frases largas si hubiese que interrumpirlas para insuflar de nuevo — el enano entonces estaría limitado a los címbalos.

En un principio se creyó que representaba un primitivo fuelle de órgano y un todo como aparato (a) existiendo una conexión entre ambos — un caso similar al del *sheng*, en el que un tubo puede sonar cuando se tapa el agujero de su base: aquí sin bolsa pero con cámara de aire intermedia.

Pero los tubos del syrinx no presentan mecanismos de silbato ni cañas y, ciertamente, los diseños existían con independencia unos de otros (b): percusión, syrinx, y gaita eran dispositivos en uso en el momento, aunque la de la figura solo muestra un tubo (quizá una drona simple).

Por otro lado, el objeto que presiona con el pie podría ser un percutor de ritmo o bien un fuelle (c); y se puede considerar también la eventual existencia de un fuelle oculto bajo el manto en el lado derecho — el caso del enano insuflador (d).

⁶¹⁵ Los dibujos corresponden a KING (1799, pp. 21-22), placa XX. Un artículo posterior sobre esta figura es el de WESTON (1814). La datación correcta es de SCOTT (1960, p. 408).

⁶¹⁶ BRUCE (1885, p. 225). Cit. por MORAIS *et al.* (2014, p. 106).

⁶¹⁷ BOARDMAN (1968). Cit. por WEST (1994, p. 108).



Figuras 28. 29. 30. G4, G5, y G6: Terracotas del Museo de El Cairo que muestran músicos con syrinx y gaita, similares a la de Alejandría (G3), en torno al siglo I a.C.

La publicación de este ejemplar ⁶¹⁸ resultó poco después en el anuncio del Museo de El Cairo de que poseía al menos otras 3 estatuillas similares de músicos solos sin enanos ni otras figuras, vestidas del mismo modo con gaita, syrinx, y gorro frigio (G4, G5, G6) ⁶¹⁹ — asignadas como el sátiro que descansa (G2) al siglo I a.C. durante los reinados de Ptolomeo VII, Ptolomeo IX, y Ptolomeo X. Es interesante advertir que las 4 proceden de Egipto, y la más compleja de Alejandría, una ciudad donde se llevó a cabo una experimentación científica y artística sin precedentes desde el siglo II a.C. en adelante ⁶²⁰.

Contamos también con una moneda de época republicana, datada en el 64 a.C. (G7), que muestra de forma esquemática una especie de bolsa con tres tubos, obviamente una gaita.



Figuras 31. 32. G7: Moneda romana republicana (64 a.C.). G8 (derecha): Busto sin cabeza procedente de Tarsus (Cilicia), sin datación.

⁶¹⁸ COLLINSON (1970). Es también posible que la gaita se utilizara solo para acompañar a la voz o a otro instrumento (habitualmente el syrinx) y que evolucionara con este fin antes que el apuntado de prevenir la deformación de los carrillos. En cualquier caso, añadir un bordón o pedal a una flauta de pan — estén o no conectadas ambas fuentes sonoras — constituye igualmente un ejemplo simple de multifonía similar al que puede producir, p.e., un *arghoul*. La sugerencia de que el *scabellum* pudiera ser un fuele es de SACHS (1940, p. 143).

⁶¹⁹ Dos de ellas aparecen en HICKMANN (1961, p. 94). Cit. por WARDLE (1981, p. 169).

⁶²⁰ De estas fechas y lugares proceden también la invención del precedente de los órganos (*hydraulis*) y de mecanismos astronómicos muy complejos como la famosa máquina de Antikythera. La producción de estatuillas similares en serie que representan instrumentos musicales está acreditada en torno a finales del siglo II d.C. por una fábrica de cerámica que elaboraba lámparas de aceite en Cartago con forma de órganos (cabe suponer que también de otros instrumentos y objetos cotidianos): se han hallado tres ejemplares procedentes de allí: véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017b). “Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas”, en preparación.

En cambio, un medallón conmemorativo contemporáneo de Nerón (G12), presenta bastantes problemas de datación y muchas dudas sobre su autenticidad: la fuente, frecuentemente citada, consiste en el dibujo de una gaita con dos cantores perforados que está superpuesta a un órgano pneumático de 11 tubos conectados por su base con un gran fuelle.

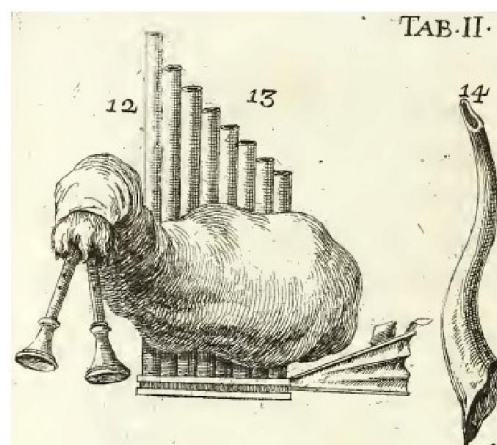
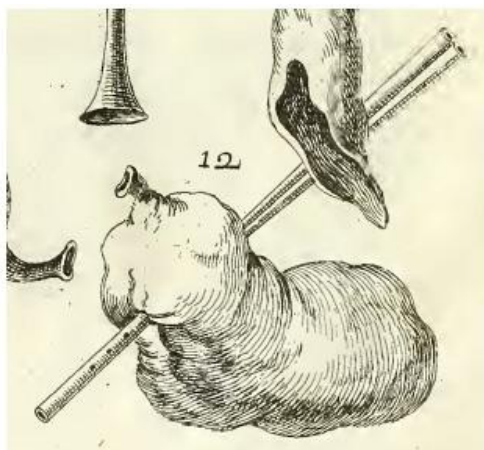
El contorniato referido es en realidad uno que contiene, al igual que un cierto número de otros conservados, un *hydraulis* junto con la leyenda *Laurentinus Aug.*, pero no una gaita ⁶²¹.

La confusión parece arrancar con la interpretación que hizo Bernard de Montfaucon (1655-1741) ⁶²² del texto de Francesco Bianchini Veronese (1662-1729) referido al dibujo que aparece en la edición de una disertación publicada tras su muerte en 1742, y en el que este había superpuesto ambos instrumentos, si bien numerándolos y describiéndolos por separado — Tabla II, ángulo superior izquierdo: número 12 para la gaita, y número 13 para el órgano con fuelle ⁶²³.

Parece que no es posible comprobar si la ilustración refleja relieves romanos auténticos de su tiempo (juntos o por separado), si fue una invención de Bianchini, como fue calificada por otros autores ⁶²⁴, o bien si intentó dejar una solución gráfica del famoso epigrama enigmático del emperador Juliano en el cual el aire es insuflado mediante una gaita ⁶²⁵, o incluso un dibujo alusivo a las aficiones de Nerón.

Aparece erróneamente atribuida en algunos trabajos, además de carente de citas de referencia, y también en una versión “actualizada”, un dibujo mejorado pero invertido.

En el ángulo inferior derecho de la misma lámina, en cambio, aparece el dibujo de otra gaita, con el mismo número asignado a la anterior (el 12), ésta con un cantor y dos dronas, y el agujero de insuflar abierto sin mecanismo (G11) ⁶²⁶.



Figuras 33. 34. G11: Gaita del ángulo inferior derecho de Bianchini. G12: Dibujo compuesto de la misma lámina (parte superior) de Bianchini con numeración diferente para la gaita (la misma que en el dibujo anterior: el 12) y para el órgano pneumático (el 13).

⁶²¹ Aparece en Suetonio: *Vitae Neronis*, Ed. Charles Patin, cap. 41, p. 304, Cit. por *Encyclopaedia Britannica*, 1911.

⁶²² *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, 1739, vols. I-II. Los instrumentos representados difieren esencialmente de los dibujos de ambos autores. Véase igualmente más adelante una nueva discordancia de Montfaucon con otra fuente contemporánea, en el caso de las *launeddas* (L19).

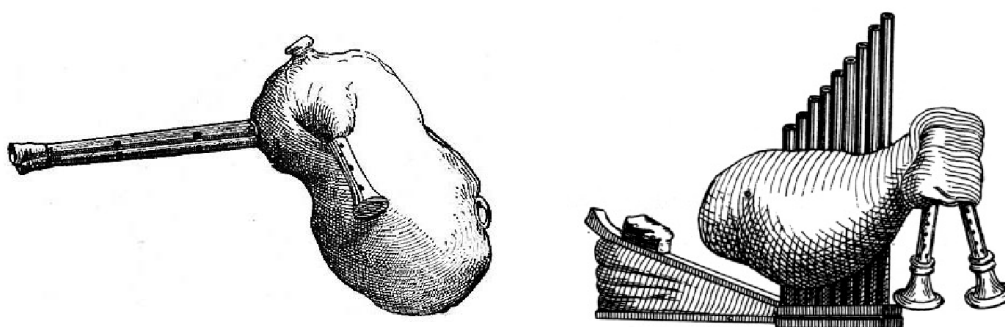
⁶²³ BIANCHINI (1742, pp. 10-11). En el texto, Bianchini alude igualmente a uno de los dibujos de Ficoroni (G22) y a uno de los dos pastores que cita Maccari (G15).

⁶²⁴ Por ejemplo FÉTIS (1829, p. 4). También RIMBAULT (1855, p. 5).

⁶²⁵ HYDE (1938).

⁶²⁶ El dibujo correspondiente del autor de la versión moderna del contorniato de Nerón (también invertido) se muestra en O' NEILL (1913, p. 30).

Bianchini habla además de otra gaita que aparece en un relieve de mármol sobre la entrada del palacio del príncipe de la Santa Cruz en Roma, cerca de la iglesia de San Carlo en Catinarios, aunque no la representa (G13): “Figura hujus Tibiae Utricularis desumpta est ex antiquo anaglypho marmoreo in zophoro supra columnas porticum fulcientes in impluvio aedium Principis Sanctaecrucis prope Ecclesiam S. Caroli ad Catinarios” (*sic.*)⁶²⁷.



Figuras 35. 36. A la izquierda, G13: gaita del palacio del príncipe de la Santa Cruz en Roma (Stainer, 1900). A la derecha: ilustración invertida del dibujo compuesto de Bianchini.

Charles Burney (1726-1814) ofrece un dibujo de otra joya (G10) en la que se ve a Apolo caminando con una lira en su mano y una gaita colgando sobre sus hombros⁶²⁸.

Otra pieza, un busto sin cabeza procedente de Tarsus, en Cilicia (Siria) — G8 —, sujeta sobre su pecho una caja prismática con lo que parece ser un mecanismo de fuelle accionado por la mano derecha: la caja está hinchada en su parte central, y por debajo de ésta sobresalen los restos de seis tubos verticales⁶²⁹. Desgraciadamente, la figura rota no permite apreciar muchos detalles: falta también su brazo izquierdo, y la rotura de la caja a este lado indica una prolongación perdida sobre la cual pudiera haber operado el brazo del intérprete. El dispositivo podría representar un intento de combinar una caja de aire con la flauta de pan, de modo similar al de gaitas y órganos neumáticos, como se ha hipotetizado con el gaitero de Alejandría (G3).

Orazio Maccari (1729-1808) llama *utricularii* al diseño que presenta una estatua de mármol blanco (G14) procedente de Cortona⁶³⁰. Un pastor joven en pie con gorro frigio y vestido con dos túnicas — con pies desnudos pero piernas cubiertas por algún tipo de botas de pastor, y el izquierdo cruzado sobre el derecho — sostiene una gaita con la mano izquierda, de cuya base sobresale un tubo con tres agujeros sobre los que digita con la derecha. Otros dos tubos en la parte superior, quizá insuflador y drona, están rotos.

Maccari cita además otras dos figuras con gaitas, de las cuales no hemos encontrado mención en ninguna otra fuente de las consultadas. La primera (G15), en casi todo similar a la descrita, dice que puede observarse en el Museo Alban: en este caso el pastor está tocando, con la diferencia de que son dos los tubos que sobresalen de su base. De la segunda (G16), una bacante que baila con una vara ceremonial (*thyrsus*) en su mano derecha, dice que sostiene con la izquierda un instrumento en todo similar al de Cortona, que es el objeto de su breve ensayo⁶³¹.

⁶²⁷ BIANCHINI (1742, p. 11). Este ejemplar aparece dibujado en STAINER (1900, p. 122, fig. 71), aunque el autor no cita la fuente del dibujo. Cit. también por *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, p. 223. Otra fuente que no hemos podido comprobar y no hemos incluido en las Tablas es la de FLOOD, que se refiere a un bajo relieve de la Casa del Príncipe de Santa Cever en Roma aludida como *piob mor* (y también *pythaulos*), con un celta tocando tubos de guerra irlandeses: no aparece en ninguna otra publicación de entre cuantas hemos consultado, ni tampoco hemos localizado nada referido al Príncipe o a Santa Cever, y no se ha podido ir más allá de la presente referencia. Pudiera encontrarse entre los numerosos textos de Bianchini, o bien tratarse del mismo relieve que este cita en la Santa Cruz, dado que Flood solo cita un ejemplar informado por él (p. 16). Bianchini cita igualmente a Varrón en relación con el vocablo “*pythaulam*”.

⁶²⁸ BURNEY (1789), cit. por FLOOD (1911, p. 15); también por *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition.

⁶²⁹ BARKER (1853).

⁶³⁰ “There are but few antient monuments in which players on the bagpipes (*Utricularii*) are represented”. MACCARI (1809, p. 8). Véase no obstante VERENO (2013, p. 239).

⁶³¹ MACCARI (1809, p. 8). Existe una figura similar (G22) dibujada por Ficoroni: véase la Nota 636.

También se observa un músico con gaita sobre el Obelisco de Teodosio en el hipódromo de Constantinopla: la cuarta figura desde el órgano neumático a la izquierda del observador (G18)⁶³². Y recientemente se ha recuperado otra representación sobre una lucerna (lámpara de aceite) en la ciudad romana de Bracara Augusta (G9), la actual Braga en Portugal⁶³³.



Figura 37. G18: Obelisco de Teodosio (detalle), del siglo IV d.C.: la figura de la derecha es el gaitero.

Existe por último evidencia de una estatuilla de bronce perdida de un músico ambulante con una bolsa bajo su brazo izquierdo (G19)⁶³⁴.

Un par de siglos después de la Roma pagana encontramos un pequeño cuarteto instrumental esculpido en una de las paredes del Arco de Takht-i-Bostan en Persia (siglos VI-VII d.C., durante el reinado de Cosroes II), uno de los cuales — el primero por la derecha del observador — toca una gaita: sostiene una gran bolsa que se apoya sobre su hombro izquierdo (G20). El conjunto forma parte de una gran composición de caza rodeada de otras escenas menores: la que nos ocupa se encuentra encima del jinete a la izquierda del observador⁶³⁵.

Por desgracia, tras ser documentado, el arco resultó destruido en conflictos militares y actualmente solo contamos con el dibujo que Sir Robert Ker Porter (1777-1842) realizó en sus viajes por las tierras de Georgia y de la antigua Mesopotamia. Del mismo siglo es el gaitero que aparece en el centro de un mosaico bizantino del circo de Gafsa en Túnez, en el que se aprecia con claridad la bolsa fabricada a partir del pellejo de un animal (G21).



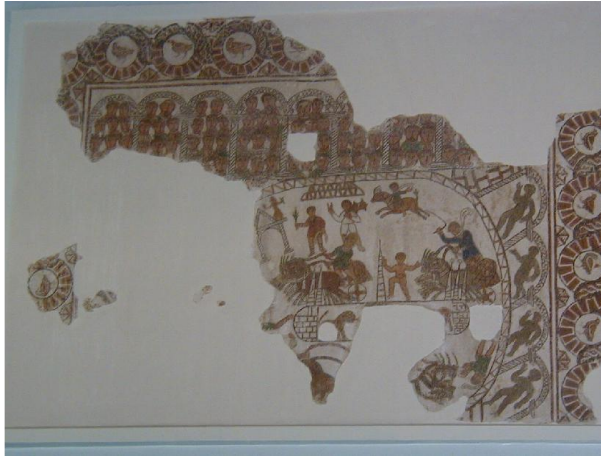
Figura 38. G20: detalle del cuarteto en el dibujo de Sir Robert Ker Porter (Arco de Takht-i-Bostan, perdido), del siglo VI d.C. La figura de la derecha es el gaitero.

⁶³² NÉLIS-CLEMENT (2008, pp. 413-430).

⁶³³ MORAIS *et al.* (2014).

⁶³⁴ BECHET (2006). La única representación conservada es la ilustración de RICH (1883, p. 58). Ambos autores citados por MORAIS *et al.* (2006, p. 106).

⁶³⁵ PORTER (1821, p. 177, Lámina 64).



Figuras 39. 40. G21: mosaico de Gafsa (Túnez, s. VI d.C.). G19: figurilla de bronce perdida, sin datación.

Con estas últimas fuentes de evidencia completamos el cuadro que muestra la existencia de gaitas en Roma al menos desde el Período Helenístico hasta el fin del paganismo en el siglo IV, así como su presencia dos siglos después, al menos en las áreas orientales del Imperio y en el norte de África. Su reaparición, documentada en Europa en torno a comienzos del segundo milenio, pudo proceder en efecto de Oriente, o haber permanecido aislada como curiosidad instrumental en determinadas zonas, o bien, como ya se ha apuntado, haber sobrevivido en manos de músicos ambulantes (p.e. G19).

Francesco de Ficoroni (1664-1747) también nos dejó una ilustración (G22) de un varón que danza desnudo sosteniendo una gaita en su mano izquierda con tubo insuflador en un extremo, y otros tres más largos en el otro, con formas particulares: “dos parecidos a cuernos, y uno semejante a la trompeta” (sic.)⁶³⁶.



Figura 41. G22: bailarín con gaita, dibujo de Francesco de Ficoroni.

⁶³⁶ FICORONI (1736, Lámina 83, p. 214): “... due a guisa de corni, e uno a simiglianza di tromba ...” (sic.). Esta fuente se ha incluido al final de la Tabla correspondiente en los Anexos, en función de la polémica que se expondrá en § 2.2.3.4 y 2.2.3.5, tal y como se hará igualmente allí y por la misma razón con otra de sus fuentes, L18, una fuente ignorada y crítica para demostrar la presencia de tubos triples en tiempos de la Roma pagana: FICORONI (1709: Lámina 11, pp. 52-53; respectivamente): § Anexo 7.1.

2.2.3. *Launeddas*: un instrumento olvidado y una fuente perdida ⁶³⁷

2.2.3.1. Arghoul y aulós dobles: los orígenes

Las flautas, como precedentes de los tubos múltiples, tienen una historia memorable. Los diseños del Neandertal y del Cromagnon revelan un trabajo delicado y preciso respecto de la ubicación de agujeros — por tanto sonidos pre-calculados, por tanto intervalos — desde hace al menos 50.000 años. Además, la tecnología empleada hace más de 30.000 años para tallarlas a partir de huesos de mamut implica procesos muy elaborados para escoger y extraer el cilindro a perforar, escindirlo en dos mitades iguales, vaciarlas, perforar una de ellas, y volverlas a sellar sin fugas.

Las flautas neolíticas de Jianhu (8.000 y 9.000 años), son ya instrumentos refinados y elaborados con fines claramente estéticos también respecto a su aspecto visual ⁶³⁸. Y, como ya indicamos en el trabajo anterior, los tubos dobles eran conocidos en Egipto y Mesopotamia hace más de 4.000 años ⁶³⁹.

Es probable que el uso simultáneo de dos pequeñas flautas independientes haya sido frecuente entre las culturas antiguas — como ocurre en algunos pueblos aborígenes actuales — y que en algún momento se llegasen a utilizar tubos dispares: este fue el caso en Mesopotamia y Egipto ⁶⁴⁰. Pero es evidente que el propósito aquí es el deseo de obtener sonidos concomitantes diferentes, y no el de duplicar invariablemente una determinada secuencia melódica.

El *arghoul* es un instrumento egipcio cuya antigüedad se remonta al tercer milenio a.C. Consiste en dos tubos cilíndricos unidos (atados) accionados por un mecanismo de caña simple: el más largo funciona como drona única y puede llegar a ser 3 veces mayor que el que presenta los agujeros (entre 5 y 7) y funciona como cantor. De sonido similar al de un clarinete pero con más componentes tímbricos de “caña”, resulta asimismo penetrante y puede oírse en un radio de varios kilómetros.

Los tipos más antiguos usaban como caña una lengüeta cortada y elaborada sobre el propio tubo, mientras que mucho tiempo después, la lengüeta fue separada y ensamblada en el extremo superior del mismo. Se trata en efecto del precursor de los clarinetes y saxofones modernos: el primer caso es llamado de tipo idioglótico, y el segundo heteroglótico. El *arghoul* (idioglótico) fue conocido en Egipto ya desde el 2.700 a.C. con el nombre de *memet*. Está representado en los relieves murales de 7 tumbas en Sakkara, de 6 en Ghiza, entre ellas la mastaba de la reina Khentkaus I ⁶⁴¹.

La duplicación de tubos en otros instrumentos como el *mijwiz* (ambos iguales y con el mismo número y situación de agujeros) se cree que respondió al deseo de reforzar el sonido y también al de producir “beats” — tonos muy próximos en afinación que generan un efecto de oscilación (una especie de trino virtual) debido a las interferencias alternas que se producen entre dos frecuencias casi iguales.

⁶³⁷ El texto de este Apartado y la Tabla correspondiente de los Anexos, proceden de la publicación: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, 8-38. Reproducido con permiso.

⁶³⁸ El fragmento de flauta más antiguo conocido hoy día procede de la cueva de Haua Fteah en Cirenaica (72.000 años), seguido por la flauta neandertal procedente de Divje Babe (45.000-60.000 años). Para una revisión general de todos estos instrumentos: véase LAFARGA & SANZ (2014).

⁶³⁹ Véanse las referencias O2, O3, O4, O5 en § 2.2.2.1.

⁶⁴⁰ El más antiguo conocido de estos instrumentos dobles procede de Ur (O5), y está fabricado en plata hace 4.500 años: emitía probablemente una escala diatónica de Do a La.

⁶⁴¹ RICE (2003).

En las representaciones de aulós dobles (tubos separados con frecuencia disímiles en tamaño y disposición de agujeros ⁶⁴², cuyas dos cañas son ahora lengüetas dobles) no siempre es posible decidir si se trata de tubos flautados o de oboes. Solo cuando aparece una distinción que indique algún tipo de embocadura, se pueden conjeturar mecanismos de doble lengüeta, dejando aparte los del tipo del *arghoul*, cuyos tubos están invariablemente unidos y cuya lengüeta era antaño de tipo idioglótico.

El del aulós doble es el único caso de un instrumento en uso ya en el Mundo Clásico que no ha sobrevivido en ninguna tradición europea ni mediterránea actual — salvo en la península Istria —, habiendo sido proscrito de su estado ideal incluso por el mismísimo Platón más de seis siglos antes de la implantación del cristianismo. No obstante, aparece todavía representado casi 8 siglos después de la caída de Roma (L17) en las *Cantigas de Santa María*, en fecha tan tardía como el siglo XII, y también en otros manuscritos posteriores.

Es igualmente probable que en el vasto y dilatado mundo grecorromano existieran todo tipo de tubos aerófonos en las variedades apuntadas aquí y aún otras: tubo cilíndrico simple sin caña (flauta o *tibia*), tubo cónico simple con doble caña (oboes), tubo cilíndrico simple con doble caña (aulós: una 8ª más grave que los de sección cónica), tubos cilíndricos dobles sin cañas (flautas dobles), tubos cilíndricos dobles con doble caña (aulós doble), tubos cónicos dobles con doble caña (oboes dobles: una 8ª más agudo que los tubos de sección cilíndrica) ⁶⁴³, e incluso tubos triples, como se argumentará en los subapartados 2.2.3.4 y 2.2.3.5 (L18).

Además de longitudes iguales y disímiles, lo mismo se puede decir respecto del perforado (digitación) tanto en Mesopotamia como en Egipto, Grecia, y Roma. Respecto de longitudes y digitaciones iguales, dice el gramático Servio (s. V d.C.) que la *tibiae serranae* se consideraba *tibiae pares*, es decir, que los dos tubos emitían los mismos sonidos y tenían el mismo número de agujeros: las usó p.e., Marcipor para una comedia de Plauto (*Stichu*) ⁶⁴⁴.

Los tubos pares emiten sin duda unísonos si esta es la voluntad del intérprete. Pero, respecto de longitudes y digitaciones disímiles, Virgilio describe el sonido del aulós doble como *biforem cantum* (“canto de dos voces”), y Servio explica la expresión como *bisonum, inparem*, aclarando que los tubos eran de diferente longitud y que emitían dos notas diferentes ⁶⁴⁵.

⁶⁴² Un cierto número de representaciones muestra tubos iguales pero con manos dispares sobre cada uno: véase el final del Capítulo “Metodología”. Esta revisión queda pendiente igualmente de futuras publicaciones en curso.

⁶⁴³ Ya hemos mencionado cómo etruscos y romanos sí que utilizaron igualmente tubos cónicos para el aulós doble. Véase JANNOT (1974), § Nota 504.

⁶⁴⁴ Cit. por SCODITTI (2008). *Ibid.*

⁶⁴⁵ Citados en LANDELS (1999, p. 198).

2.2.3.2. Tubos triples en el folklore sardo desde la fundación de Roma

Los tubos triples, por su parte, están documentados en algunos puntos del entorno mediterráneo italiano de los siglos IX al VII a.C., y mucho más tarde, a partir del siglo VII d.C. (mil quinientos años después), en algunas abadías y relieves románicos del norte de Europa hasta los códices medievales posteriores al fin del milenio.

Las *launeddas*, hoy día características exclusivamente del folklore sardo (como la *sopila* lo es de la Península Istria), consta de un tubo de afinación fija o drona (*tumbu*: el más grave) y otros dos más cortos sobre los que se interpreta (*mancosa* y *mancosedda*: cantores)⁶⁴⁶. Con un rango de escala de 4 notas por mano, las melodías de los cantores a menudo se solapan y reducen el rango melódico, pero aumentan en cambio la riqueza de su textura tímbrica.

Barnaby Brown ofrece útiles descripciones de este peculiar sonido múltiple generado por lengüetas simples.

El timbre característico, que recuerda al del órgano, tiene origen en la textura tonal resultante de la combinación de la drona fija con otras dos dronas “virtuales” junto con las 8 notas melódicas (4 en cada mano) que se pueden obtener en total — la posibilidad de tapar/destapar los dedos de uno en uno reitera un tono grave y calmo que produce siempre una drona virtual en cada tubo, para cualquier nota de la melodía que se ataque de nuevo⁶⁴⁷.

Durante la ejecución en *legatto* las dronas virtuales y los espacios entre ataques de notas desaparecen, la textura multifónica se simplifica y el volumen total aumenta, mientras que cuando se toca atacando las notas, el volumen decrece a su mínimo y el sonido de los tres tubos con sus armónicos correspondientes se mezcla y acaba sonando como un solo instrumento⁶⁴⁸.

Las dronas virtuales pueden también obtenerse tapando el dedo más grave de cada tubo y alternando las notas atacadas con los dedos que tiene por encima, como se hace por ejemplo hoy en Irán en la tradición *neyjeti*⁶⁴⁹. La limitación melódica derivada de solo 4 dedos útiles en cada tubo conduce a que estas “dronas” tiendan a alternarse en tonos consecutivos o adyacentes, como ocurre en los compases binarios actuales característicos de la gaita escocesa, así llamados de “doble-tónica”⁶⁵⁰.

La tradición sarda actual, basada en la transmisión oral (p.e., de luthier en luthier), cuenta con hasta 8 modelos diferentes con sonido y repertorio propios, en una práctica llamada *cunsertus* que puede ser interpretada en cualquier tonalidad dentro de un rango aproximado de 5ª — la más habitual consiste en tocar extensas variaciones sobre unas pocas frases melódicas, pudiendo durar una sola canción más de una hora⁶⁵¹.

No resulta difícil imaginar estas mismas prácticas y técnicas de interpretación entre otros pueblos de la Antigüedad, en especial entre griegos y romanos. A pesar del vacío de fuentes entre la primera representación conocida y la segunda (L1 y L2), el uso de *launeddas* se cree ininterrumpido desde hace más de 2.500 años, como acreditan: una figurilla de bronce superviviente de época prerromana; media docena de relieves románicos de los siglos VIII al X (L2, L3, L4, L5, L6); ocho ilustraciones posteriores al año 1.000; e igualmente su presencia aún hoy en el folklore sardo.

Otra representación romana más problemática pero crítica para nuestra argumentación (L18), aparecida en los dibujos de autores del siglo XVIII, se analizará con detalle en los subapartados **2.2.3.4** y **2.2.3.5**.

⁶⁴⁶ Fue dado a conocer en ámbitos académicos occidentales a mediados del siglo pasado por BENTZON (1969).

⁶⁴⁷ Brown, Barnaby, 2007. <<http://www.triplepipe.net/barnabybrown.info/Publications>>. [Consulta: 12-II-2012].

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

2.2.3.3. Fuentes iconográficas de un instrumento sin referencias literarias

La evidencia más antigua de *launeddas* es una única estatuilla itifálica de bronce del siglo VII a.C., procedente de Ittiri (Cerdeña: L1). Se observa un tubo separado en la mano derecha y dos unidos en la izquierda, del mismo modo que ocurre hoy en el folklore de la isla. Los tres parten de la boca del intérprete ⁶⁵².

Más de mil años después, los tubos triples fueron de nuevo representados en relieves sobre roca del centro y norte de Escocia por monjes irlandeses y pictos — cuyo dialecto se extinguió durante la Edad Media.



Figuras 42. 43. 44. L1: estatuilla sarda del siglo VII a.C. L2: *launeddas* sobre la Cruz de San Martino, siglo VIII d.C. L3: *launeddas* sobre la funda de una espada encontrada en la abadía de Ardchattan, siglo IX d.C.

Sobre la Cruz de San Martino en la abadía de Iona (Escocia), se puede observar un tañedor de *launeddas* en un relieve del siglo VIII (L2): está visiblemente deteriorado y los tres tubos son aún reconocibles, pero no así su tamaño relativo ⁶⁵³. En esta abadía, fundada en el 563, se redactaron las *Crónicas de Irlanda* en el 740, y en ella se hallan las tumbas de hasta un total de 48 reyes de Escocia, Irlanda, Noruega, y Francia.

En los relieves en miniatura encuadrados geoméricamente que adornan la funda de una espada del mismo siglo, procedente de la abadía de Ardchattan en Argyll (Escocia), se aprecia en su zona media una figura encapuchada (L3) que sopla en tres tubos dispares ⁶⁵⁴. Y otro relieve de comienzos del siglo X, este sobre la llamada Cruz de las Escrituras en la abadía de Clonmacnois (condado de Offaly en Irlanda), muestra a otro de ellos (L4: 3 tubos dispares) ⁶⁵⁵, y sobre él un diseño menor indeterminado que recuerda la bolsa de una gaita y un tubo que sobresale hacia abajo.

Hay otros dos del mismo siglo: el primero (L5) sobre la piedra Lethendy (Perthsire, Escocia) con dos personajes de pie enfrentados, uno que tañe una especie de lira triangular con 7 ó más cuerdas y otro que tañe *launeddas* (2 tubos iguales y uno mayor) ⁶⁵⁶; en el segundo (L6), sobre la cara este de la Cruz de Muiredach en la abadía de Monasterboice (Irlanda), otro músico toca 3 tubos dispares ante la figura central que sostiene símbolos cristianos, rodeados ambos de otros muchos personajes ⁶⁵⁷.

⁶⁵² BROWN (2006, p. 46).

⁶⁵³ NM 2863 2450, *Royal Commission on the Ancient and Historic Monuments of Scotland* 1982. BROWN & MONTESCI (2006, p. 31); también en BROWN (2006, p. 46); y en CLEMENTS (2009, p. 27).

⁶⁵⁴ ALLEN & ANDERSON (1903, p. 378). Citado e ilustrado en BROWN (2006, p. 47); también en CLEMENTS (2009, p. 33).

⁶⁵⁵ Citado e ilustrado en BROWN & MONTESCI (2006, p. 31).

⁶⁵⁶ FISCHER & GREENHILL (1971). La piedra está integrada en otra edificación posterior y solo es visible su cara anterior: N.º 1405 4170, *Royal Commission on the Ancient and Historic Monuments of Scotland*, 2008. Citado también en CLEMENTS (2009, p. 35).

⁶⁵⁷ Citado e ilustrado en BROWN & MONTESCI (2006, p. 31; también en BROWN (2006, p. 47).

En una de las copias existentes — elaborada en torno al año 1.000 d.C.⁶⁵⁸ — del poema didáctico *Psychomaquia*, de un autor del siglo IV d.C.⁶⁵⁹, una de las ilustraciones muestra uno de estos instrumentos con tres tubos de igual longitud (L7: el poema narra la pugna entre las Virtudes y los Vicios por el alma humana, y está ilustrado con profusión de dibujos, casi uno o dos por página, trazados con tinta naranja y verde).

Un músico sentado en el suelo tañe *launeddas* acompañado de otro sentado más elevado con una lira y lo que parecen ser sonajeros: ambos tocan mientras una bailarina danza ante tres personajes que portan estandartes⁶⁶⁰.



Figuras 45. 46. 47. L4: *launeddas* sobre la Cruz de las Escrituras, en la abadía de Clonmacnois, siglo X a.C. L5: *launeddas* sobre la piedra Lethendy, en Perthshire, siglo X a.C. L6: *launeddas* sobre la cara este de la Cruz de Muiredach, en la abadía de Monasterboice, siglo XI a.C.

La siguiente ilustración conservada procede del *Psalterio de Hunter* o *Psalterio de York*⁶⁶¹, y está descrita en la Encyclopaedia Britannica de 1911 de un modo notablemente curioso. Se observa al rey David tañendo arpa rodeado de la cohorte habitual: dos músicos tañen campanas por encima, y otros cuatro por debajo una viola de brazo con 4 cuerdas, un rabel con 3 cuerdas, una gaita con bolsa pequeña y un solo cantor muy grande (R28), y una *launeddas* que en apariencia consta de cuatro (4) tubos — y que la Enciclopedia Británica llama *ganistrum*⁶⁶²: 3 salen de su boca, y otros 3 sobresalen al otro lado de la mano izquierda más alejada, pero desplazados a la derecha, dando la impresión de tener 4 (el izquierdo, más corto, oculto en el interior de la mano: L8)⁶⁶³.

⁶⁵⁸ Sobreviven cinco copias de un ejemplar original cristiano de época temprana perdido, una de ellas elaborada en el monasterio de Saint Amand, que contaba con una renombrada biblioteca y en donde vivió siglos después el monje Hucbaldo. La que aquí se cita es la copia que obra en el Corpus Christi College (CCC) de Cambridge.

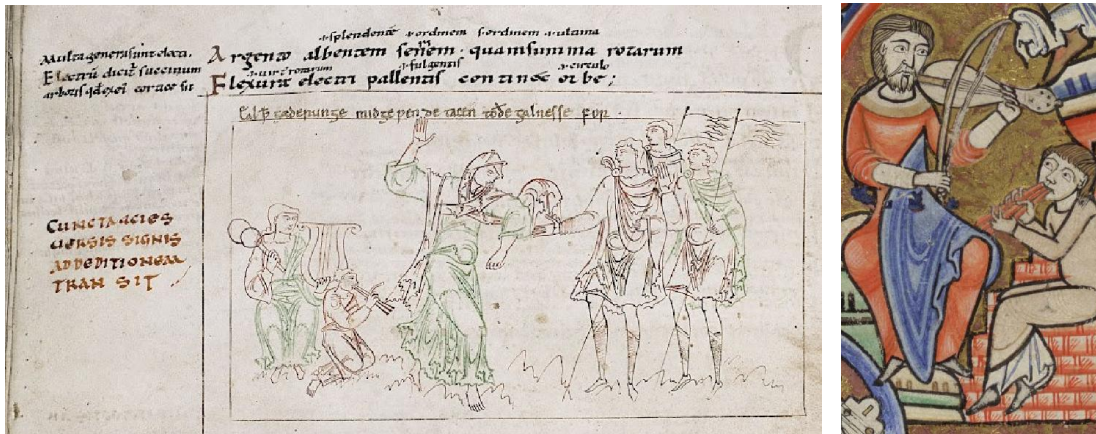
⁶⁵⁹ “Combate Espiritual”, la obra más popular de Aurelio Prudencio Clemens *non papa* (348-413). Fue dos veces gobernador de provincia y al cabo un alto oficial en la corte durante el reinado de Teodosio, y ocupó posteriormente un cargo destacado en la de Ambrosio de Treveris en Milán, antes de retirarse de anciano a una vida ascética, costumbre entonces en auge entre cristianos. Fue también compositor de himnos y uno de los poetas cristianos más famosos en su tiempo (en adelante llamado “el Horacio y Virgilio de los cristianos”), y tuvo una influencia literaria considerable sobre los autores medievales posteriores — dos de sus himnos en canto llano, *Divinum Mysterium* y *O sola magnarum urbium*, todavía hoy son cantados en Navidad y en Pascua, respectivamente. Véase el comienzo de la Tercera Parte

⁶⁶⁰ *Psychomaquia*, CCC MS 23, part I, Fol. 19v.

⁶⁶¹ Biblioteca de la Universidad Court en Glasgow. Se trata de un códice inglés del siglo XII, escrito en torno al 1170, y recibe su primer nombre del anatomista ilustrado y coleccionista de libros William Hunter, que donó su colección a la Universidad de Glasgow, donde se encuentra actualmente.

⁶⁶² *Encyclopaedia Britannica*, 11th Edition, 1911, p. 268. La miniatura (L8) se halla en MS Hunter 229, folio 21r. Se trata de problemas terminológicos similares a los apuntados para las fuentes literarias sobre gaitas: § 2.2.2.3. *Organistrum* fue el nombre que se dio en la Baja Edad Media a un instrumento multifónico de cuerda accionado con una manivela, y que contaba además con teclas (pulsadores). Aparece con este nombre, p.e., en el *Hortus Deliciarum*, de la segunda mitad del siglo XII, en una ilustración que muestra una estructura circular geométrica con 7 círculos internos menores que corresponden a las 7 disciplinas reunidas del Trivium y del Cuadrivium: Gramática, Retórica, Dialéctica, Música, Aritmética, Geometría y Astronomía. L8 y GR28 aluden a la misma escena, *launeddas* y gaita respectivamente, indicándose cada uno en su Tabla correspondiente.

⁶⁶³ Otras dos parejas de músicos ocupan sendos círculos en los vértices inferiores de la escena principal, pero separados de ella: en la de la izquierda un percusionista toca grandes címbalos o campanas y el otro percute un psalterio con dos pinzas, mientras que los dos músicos en el círculo a la derecha sostienen (entre ambos) una *symphonia* de tamaño considerable



Figuras 48. 49. L7: ilustración de la *Psychomaquia* de Aurelius Prudentius, en torno al año 1000. L8: *launeddas* con 3-4 tubos (?) del *Psalterio de Hunter* o *Psalterio de York*, en torno al 1170.

De forma curiosa, la enciclopedia describe la escena y el número de instrumentos correctamente, llamando al que parece tener cuatro tubos también *ganistrum*: “... quadruple pipes or *ganistrum*, ...” (*sic.*), sin el prefijo *or-* precediendo a su denominación, sino usado como palabra independiente (el disyuntivo *o*), y sin que hayamos podido encontrar este vocablo en ninguna otra fuente salvo el nombre completo — (¿compuesto?) — *organistrum*⁶⁶⁴. Es decir, que en cualquier caso el redactor aplica a los tubos — probablemente triples, como se ha intentado aclarar —, una denominación muy similar a la que se usó en cambio con la *symphonia* medieval durante un par de siglos (R27), quizá por su cualidad multifónica (bordón más melodía).

Sobre uno de los arcos interiores de la abadía de Westminster, en Londres, se observa un grupo de ángeles del siglo XIII enmarcados en círculos, el primero de los cuales en sentido ascendente (L9) tañe *launeddas* (3 tubos dispares) — el arco completo conforma un coro de músicos⁶⁶⁵.

Y en otro relieve en torno al 1.200, esta vez antropomorfo (L10), de la iglesia de San Juan el Bautista en Hawkchurch (Devon, Inglaterra), dos figuras animales enfrentadas — un carnero a la izquierda del observador, y una especie de cabra con cuernos apenas curvados — tañen *viola de brazo* y *launeddas* (3 tubos dispares), respectivamente⁶⁶⁶.



Figuras 50. 51. L9: arco interior de la abadía de Westminster, siglo XIII. L10: relieve antropomorfo de la iglesia de San Juan el Bautista en Hawkchurch (Devon), en torno al año 1200.

(*organistrum*), que a partir del Renacimiento, fue referida también con otras varias denominaciones: *vielle*, *hurdy-gurdy*, y otras.

⁶⁶⁴ § 2.2.2.3.

⁶⁶⁵ CAVE (1948). Citado e ilustrado en BROWN (2006, p. 48).

⁶⁶⁶ MONTAGU & MONTAGU (1998, p. 24). Citado e ilustrado en BROWN (2006, p. 48).

En una de las ilustraciones del *Psalterio de Lewis*, escrito en París entre los años 1225 y 1250, un varón de pie toca tres tubos disímiles de un tamaño considerable (L12). Y en otro códice posterior, el *Apocalipsis de Dyson Perrins* (probablemente escrito en Londres hacia 1255-1260), aparece otro de estos músicos (L13: 3 tubos dispares) con un grupo instrumental — viola de brazo con 3 cuerdas, tambor con baquetas, lo que parecen crótalos, y una figura femenina central que podría cantar (a los pies del conjunto aparece un difunto cubierto con una sábana) ⁶⁶⁷.

Una pareja de tañedores de tubos triples, esta del siglo XIII, aparece en la Cantiga 60 de las *Cantigas de Santa María* (L14). Se aprecia aquí la placa circular contra la cual se apretaban los labios para vencer la resistencia y la presión al tocar, así como los carrillos hinchados, lo cual podría denotar cañas dobles. Ambos instrumentos muestran de nuevo tubos disímiles y manos dispares.



Figuras 52. 53. L12: *launeddas* del *Psalterio de Lewis*, entre 1225 y 1250. L13: *launeddas* del *Apocalipsis de Dyson Perrins*, entre 1255 y 1260.

Otra representación aparece en el *Bestiario de Canterbury* ⁶⁶⁸: una miniatura con tres figuras aladas que son quimeras (L11): su mitad inferior es de ave con garras en dos de ellas, mientras que en la tercera (a la izquierda del observador) las plumas parecen escamas, la cola la de un pez, y los pies extremidades de palmípedo. La criatura central es la que sopla en 3 tubos de diferente longitud.



Figura 54. L11: *launeddas* del *Bestiario de Canterbury*, siglo XII.

⁶⁶⁷ También conocido como *Apocalipsis de Getty*. J. Paul Getty Museum. MS. Ludwig III 1.

⁶⁶⁸ MS Bodl 602, Fol. 010r 126 11. Siglos XIII-XIV. Oxford Bodleian Library.



Figuras 55. 56. L14 (izquierda): pareja de *launeddas*, ambas manos dispares. Cantiga 60.
L15 (derecha): pareja de flautas dobles, la que suena con manos dispares. Cantiga 220. Siglo XIII.



Figuras 57. 58. L16 (izquierda): pareja de oboes dobles con manos dispares. Cantiga 230.
L17 (derecha): pareja de aulós dobles. Cantiga 360. Siglo XIII.

Por último, una ilustración procedente de un autor italiano del siglo XVIII, Francesco de Ficoroni, no ha sido considerada hasta ahora como una fuente real: el original está acaso perdido ⁶⁶⁹ y se conservan dos dibujos *aparentemente contradictorios* entre sí .

No obstante, dado que el instrumento existió en la antigüedad, y que se conservan representaciones muy posteriores del mismo, se la ha incluido aquí y también al final de la Tabla correspondiente (L18), y será tratada en detalle como tal a continuación, en los subapartados 2.2.3.4 y 2.2.3.5, especialmente en tanto podría tratarse del único vestigio histórico existente de su presencia en Roma y para un intervalo de más de 1.500 años.

⁶⁶⁹ § Anexo 7.1.

2.2.3.4. “Si lo he encontrado es porque lo estaba buscando”

Francesco di Ficoroni fue durante más de 50 años (de 1690 a 1745) el erudito más influyente en la recuperación de restos arqueológicos del área de Roma y alrededores, al punto que los nuevos descubrimientos llegaban antes a él que al director del Museo Capitolino, como observa Ludovico Muratori (1672-1750), quien le llama “abad”⁶⁷⁰.

Sostenía con frecuencia que tomar las notas y dibujos directamente en el lugar donde se encontraban los objetos era una práctica más adecuada que elaborarlas a partir de libros y relatos en las bibliotecas, y durante toda su vida asistió con regularidad a las excavaciones que se llevaban a cabo de continuo en la ciudad⁶⁷¹.

En 1709 describió el descubrimiento de una tumba siete años antes, cerca de Roma⁶⁷², descripción que acompañó con un dibujo del sarcófago y del relieve sobre su tapa, que también describió con todo detalle: de los ocho cupidos representados en dos grupos de cuatro, el segundo por la derecha del observador toca una *launeddas* con tres tubos rectos ligeramente disímiles — es posible que en su tiempo reprodujese con fidelidad un relieve acaso perdido.

Ficoroni defendía, entre otras observaciones, que la tumba no era de tiempos de Constantino sino anterior (basándose en las prácticas de incineración de los restos que contenía y en los ornamentos que ostentaba la figura del difunto), y describía explícitamente el relieve que mostraba al músico como: “istromento à guisa di tibia a tre ordini” (*sic.*)⁶⁷³.

La obra del italiano es una revisión crítica detallada y correlativa de las incorrecciones y errores de una publicación previa de Montfaucon⁶⁷⁴, dejando del mismo modo para el final el dibujo y la alusión a la figura que tocaba *launeddas*. Es conocida la fuerte polémica que le enfrentó con algunos eruditos de su tiempo: el anticuario italiano acusó a Montfaucon de “inattendibilità” (lit. “falta de fiabilidad”)⁶⁷⁵ — entre otras observaciones precisas sobre errores concretos, señaló que algunos de los escritos inéditos, eran de hecho ya conocidos, entre ellos el objeto que nos ocupa.



Figuras 59. 60. L18: *launeddas* sobre un sarcófago hallado en 1702 (dibujo de Francesco di Ficoroni). Derecha: Dibujo de de Philippo della Torre de la misma figura, publicado en el libro de Montfaucon.

⁶⁷⁰ GRIGGS (2008, p. 283).

⁶⁷¹ Según Ignazio María Corni, que describió su residencia en una elegía, “todo lo que Francisco no podía seguir preservando bajo un techo, lo hacía brillar con su pluma” [“all that Francesco not long ago gathered under one roof he makes gleam with his pen”]. Citado en GRIGGS (2008, p. 284).

⁶⁷² Villa de Domenico Caballini. FICORONI (1709, p. 57).

⁶⁷³ FICORONI (1709, p. 58).

⁶⁷⁴ MONTFAUCON (1702, pp. 450-452). Ambos citados por GHIRARDINI (2008, p. 178). El dibujo que aparece en el libro figura aparte con la numeración P. 451, además de la correspondiente a la página del texto. Ya hemos aludido antes a la lectura incorrecta que hizo Montfaucon de los instrumentos representados en las Tablas de otro famoso ilustrador de su tiempo, Bianchini. § 2.2.2.5 y en el Anexo 3.3, la fuente G12.

⁶⁷⁵ ASOR (1997) <<http://www.treccani.it/biografie/>>. Ambos dibujos se muestran en el Anexo 7.1.

Lo que aparece en el libro de Montfaucon es un dibujo similar aunque menos realista que muestra a este mismo músico tocando una especie de cuerno curvado de un solo tubo, mientras que la descripción que incluye — no suya, sino a cargo del nuevo y recién ordenado obispo de Adria, Philippo della Torre (1657-1717) —, ni siquiera lo menciona entre sus “genios alados”: de hecho *es la única figura que omite*⁶⁷⁶.

No solo eso, sino que el dibujo y las pocas páginas que ocupa el relato fueron añadidos al final de su libro, un texto elaborado según el modelo de otro autor anterior⁶⁷⁷: su intención era componer una colección (con propósitos filológicos) de los principales textos inéditos que pudiese recoger en el curso de un viaje por Italia y sus bibliotecas, y que se había propuesto titular *Monumenta Italica*⁶⁷⁸. Y su protector durante todo el trayecto fue su íntimo amigo Philippo.

El viaje comenzó en 1698 acompañado por el también benedictino Paul Brioy, y les llevó por Milán, Módena, Venecia, Rávena, Bolonia, Florencia, Montecasino, y finalmente a Roma. Aquí, Montfaucon permaneció un tiempo como procurador general de la Orden ante la corte papal de Clemente XI, y una biografía póstuma nos informa⁶⁷⁹ que se detuvo el tiempo suficiente para ver “le cose piú curiose”, antes de volver a París el 11 de junio de 1701, donde se estableció en la abadía de Saint-Germain-des-Prés, la sede central benedictina, durante el resto de su vida.

El sarcófago fue hallado en 1702, en torno al 28 de mayo según se lee en la propia carta de della Torre reproducida en el *Diario*, de modo que Montfaucon, que había abandonado Roma el año anterior, recibió el texto en París y lo incluyó al final del suyo propio.

En este caso concreto, dadas una acusación tan clara (con dibujo y descripción explícita), y la reacción y amenaza consecuente de la jerarquía eclesiástica, no se comprende bien cómo un erudito de renombre pudo incluir un dibujo inexacto — es nuestra conjetura —, dado que se puede omitir de la descripción (como hace el autor del relato que incluye), pero evidentemente no de la representación visual, lo cual podía ser comprobado por cualquiera que hubiese tenido la ocasión de contemplar el sarcófago.

La mayoría de los críticos de Ficoroni hicieron observar, en favor del monje francés, la enorme distancia social existente entre el aristocrático benedictino y el anticuario romano de origen humilde. Entre los más destacados, Paolo Alessandro Maffei (1653-1716) con pseudónimo Romualdo Riccobaldi⁶⁸⁰, patricio y anticuario veneciano, según el cual estaba demasiado ocupado en su función de cicerone como para poder producir trabajos académicos serios, e intentó ridiculizarlo aduciendo que era tanto un *pratico* como un *dotto*⁶⁸¹.

Figura 61. Izquierda: Bernard de Montfaucon.

Figura 62. Derecha: Francesco di Ficoroni



⁶⁷⁶ MONTFAUCON (1702, p. 451) [67]. Montfaucon era miembro de la Congregación de San Mauro en París, y Philippo había sido ordenado obispo el 19 de marzo del mismo año 1702.

⁶⁷⁷ MABILLON (1687). Citado en GRIGGS (2008, p. 285).

⁶⁷⁸ OMONT (1891, p. 439).

⁶⁷⁹ *Biografía Universal Antica e Moderna. Opera Affatto Nuova compilata in Francia da una Società di Dotti, Volume XXXIX*, Venezia, Presso Gio. Battista Missiaglia, 1827.

⁶⁸⁰ MAFFEI (1710), prefacio al lector. Citado en GRIGGS (2008, p. 285).

⁶⁸¹ El *pratico* era un especialista en detalles técnicos de joyas, monedas e inscripciones, experto en colecciones y capaz de distinguir falsificaciones de objetos auténticos. El *dotto* era básicamente un estudioso de bibliotecas, formado tanto en fuentes antiguas como en contemporáneas, y su principal preocupación eran aquellas antigüedades que permitiesen la clarificación de manuscritos, en especial en relación con la historia cristiana. Sorprendentemente, y no obstante la observación negativa de Maffei, el ideal literario de los *dottos* de la época era dominar ambos aspectos.

Claude Gros De Boze (1680-1753), secretario de la Real Academia de Inscripciones en París, apoyó punto por punto los inconsistentes argumentos de Maffei⁶⁸². Y Giovanni Grisostomo Scarfo (1685-1740) utilizó tonos incluso más violentos⁶⁸³. La polémica se zanjó por fin en 1714 con la intervención de la Sagrada Congregación del Índice prohibiendo la reedición de las obras de Maffei y de Ficoroni, a menos que uno de ellos retirase la parte ofensiva⁶⁸⁴ — de la propia edición del libro de Maffei de 1710 están ausentes, en efecto, las páginas 48 y 49, además de incluir una numeración irregular (duplicada pero de contenido diferente) para la página 50.

Aunque se cita repetidamente en la literatura el nombre de Montfaucon en relación con estos hechos, Ficoroni ya precisa de entrada que el dibujo es del obispo, atribuyendo a sus errores en los ornamentos del difunto la consideración de que era de los tiempos de Constantino: “fácilmente por negligencia de quien dibujó el bajorrelieve de la figura, hizo creer al expositor (sujeto por lo demás cultísimo, y del cual venero su erudición) que esta obra era una escultura posterior al siglo de Constantino” (*sic.*)⁶⁸⁵.

Al año siguiente de la publicación de Ficoroni, Maffei también atribuye la autoría del dibujo que acompaña al relato asimismo al obispo, y no a Montfaucon, y describe el conjunto de cupidos a partir del propio dibujo del italiano — no a partir del relieve original, según dice como concesión al “Signor de Ficoroni” —, con el músico tocando en efecto 3 tubos: “Otros tres a la izquierda, dos de los cuales se ocupan plantando palmas al son del tubo triple que toca el tercero” (*sic.*)⁶⁸⁶, si bien tan solo añade que la diferencia entre ambos dibujos es poca, e insuficiente para desacreditar el del obispo, a quien no atribuye mala intención⁶⁸⁷.

Lo que cabe resaltar aquí es que se dan juntas (trabadas) *dos omisiones* de naturaleza distinta. Una la de no describirlo — se puede omitir la referencia a algo que no se contempla — y la otra la de representar algo que ha sido omitido de forma explícita de la descripción verbal que acompaña al propio dibujo. Es decir, el obispo *elude* nombrar al músico ignorando solo una de las ocho figuras (precisamente la que toca el instrumento objeto de la discusión), mientras que en el dibujo aparece una más de las descritas, pero con un dispositivo *monofónico* en vez de los tubos triples que dibuja y describe explícitamente Ficoroni.

La omisión del obispo en este contexto es cuanto menos sospechosa — véanse más abajo las omisiones reiteradas de Montfaucon tras la polémica — y constituye un argumento adicional a favor de la interpretación que proponemos aquí, dado que la octava figura existía y fue dibujada por ambos autores. De modo que cabría corregir y matizar la asunción habitual de que los dibujos son *contradictorios*, precisando que *es aún más contradictorio* que dos fuentes eclesiásticas — reunidas en apenas tres páginas añadidas al final de otro texto — *omitán* verbalmente y *contradigan* visualmente lo que la voz más influyente de Roma durante la primera mitad del siglo XVIII describe de forma explícita además de dibujarlo.

Sin contar con la solución draconiana, por parte de las autoridades eclesiásticas, de prohibir la reedición de dos obras: la crítica con Montfaucon y una de las apologías que otros le dedicaron, *pero no la obra objeto de la discusión*, el texto del francés con el único dibujo detallado que incluye (los otros dos no tienen relevancia gráfica y el resto se refiere a inscripciones). Es incluso más probable que este ni siquiera hubiese visto el relieve, y que se limitase a incluirlo con el texto íntegro al final de su propio libro. Todo el asunto despide un inconfundible aroma a la máxima jurídica *Excusatio non petita* ..., aun más considerando que della Torre, Montfaucon, Maffei, Scarfo, y otros, pasaron en silencio por encima de un objeto crítico (el único conocido de tiempos clásicos) para lo que argumentamos aquí, en el contexto de la reacción eclesiástica consecuente — la excepción es Maffei, que lo cita describiendo el dibujo de Ficoroni para a continuación restar importancia a las diferencias entre ambos diseños.

⁶⁸² De BOZE (1751, p. 330).

⁶⁸³ SCARFO (1712). Eclesiástico como Montfaucon. Cit. en *Encyclopaedia Britannica*, 11th Edition, 1911.

⁶⁸⁴ Cit. en “Ficoroni, Francesco de”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 47, Istituto dell’ Enciclopedia italiana, 1997, on-line version <<http://www.treccani.it/biografie/>>. El Decreto es del 15 de enero de 1714. *Index Librorum Prohibitorum Leonis XIII Editio IV Taurinensis. Cum appendice usque ad 1892*. Taurini, Typ. Pontificia et Archiepiscopalis EQ. Petri Marietti, 1892. Para Ficoroni la página 146; para Maffei la página 343.

⁶⁸⁵ FICORONI (1709, p. 56) [68].

⁶⁸⁶ MAFFEI (1710, p. 91) [69].

⁶⁸⁷ *Ibid*: “... y con unas pocas diferencias respecto al dibujo de Monseñor della Torre, en tanto que la variación no es tanta para atribuir prejuicio a su intención, por lo cual lo he informado” (*sic.*) [70]. La observación de ambos matices (restar importancia a la diferencia y no atribuir intención) y la premura del obispo al dibujar (Nota 689) son aportación nuestra.

2.2.3.5. *Di memoria rarissima e curiosa*. En defensa de Francesco di Ficoroni

Si tales autoridades y eruditos *dottos* no vieron al músico (aquí se incluyen los detractores posteriores de Ficoroni), y dado que el *affaire* podría haberse resuelto sencilla y rápidamente acudiendo al relieve original, es dudoso que se hubiera mostrado la pieza en público, más habiendo negado los expertos eclesiásticos las acusaciones de Ficoroni, quien afirma haberse encargado tiempo atrás con su personal de dibujar el sarcófago *in situ* en tiempos de su primer propietario y en su presencia — sus colecciones, como las de Bianchini y las de otros numerosos anticuarios y coleccionistas contemporáneos y posteriores, quedaron tras sus muertes a cargo de la Biblioteca Vaticana, bien por haber pertenecido a la jerarquía eclesiástica, bien por adquisiciones, herencias, y otros procedimientos legales, como fue habitual en la época.

Dado que el mismo Ficoroni describe y/o alude a varios de estos sarcófagos en su ensayo, creemos que su expresión “curiosa e rarissima” puede referirse asimismo al *músico desaparecido*, además de a los lienzos de amianto utilizados en la cremación (de los que señala su escasez pero cita en cambio varios ejemplos), atendiendo al hecho de que reproduce sus dibujos en 1709 describiendo *explícitamente* la figura en cuestión.

Por el contrario, en la reedición del libro de Montfaucon en inglés de 1711, se reproduce el texto de la carta de della Torre pero no el dibujo, y la descripción de los genios alados omite de nuevo esta instrumento y ahora además a otro de los dos que citaba en la edición original (lira y cítara), nombrando genéricamente en su lugar tan solo un “arpa”. Y aún 23 años después, tras década y media de polémica, en la reedición inglesa posterior de 1725, corregida y revisada por el propio Montfaucon, se incluye de nuevo el dibujo, ahora con la misma enumeración verbal *doblemente alterada* de 1711.

Dos años antes, Philippo Bonanni (1638-1723), otro célebre ilustrador y académico eclesiástico (jesuita) que no pudo estar ajeno e ignorante de la polémica, había aludido de nuevo al sarcófago (no sabemos si a partir del relieve original) y también — él sí — al músico, diciendo en cambio que el dispositivo “totalmente articulado” tenía dos tubos pero que su forma verdadera no era apreciable, y para confirmar su afirmación lo compara con otro relieve diferente dibujado por otro autor⁶⁸⁸.

Lo que parece querer significar con tal expresión es que los tubos no estaban espacialmente separados, como ocurre en el aulós doble con el que lo compara de forma arbitraria, sino *unidos* (“articulados”). No obstante, con independencia de su apreciación, lo que cabe resaltar aquí es que el instrumento en efecto *no era un solo tubo ni tampoco era curvado* como el que dibujó della Torre, y que *al menos dos* tubos “articulados” salían de la boca del intérprete.

En este punto es ya pertinente sacar a la luz por parte del obispo (que no era ilustrador como algunos de los citados), la frase subsiguiente a su propia descripción de los ocho (8) genios alados — 7 en 1702, y 6 en 1711 y en 1725 — , y ello ya desde la edición original de 1702. Dice Philippo textualmente en su carta a Montfaucon: “Esto es cuanto observé por encima, pues no tuve tiempo para ser más exacto” (*sic.*)⁶⁸⁹.

El hallazgo del sarcófago se produjo en un mausoleo de la Vía Prenestina, en la propiedad de Domenico Caballini — y después del conde Bonacarsi (Bonacuorsi) — y fue con posterioridad trasladado, junto con los restos que contenía envueltos en la tela de amianto con la que fueron incinerados, a la Biblioteca Vaticana, donde quedó bajo custodia mediante providencia de Giovanni Francesco Albani (1649-1721), papa Clemente XI, y donde permanecía al parecer aún más de un siglo después, en 1820⁶⁹⁰.

Tras la muerte de su protector el Cardenal Filippo Antonio Gualterio (1660-1728), Ficoroni tuvo problemas reiterados con la justicia: desde 1730 sufrió arresto domiciliario durante dos años por haber comprado una pieza contraviniendo el reciente decreto que prohibía el comercio con objetos antiguos.

⁶⁸⁸ BONANNI (1723, p. 63) [71]. La observación en relación con la polémica es nuestra.

⁶⁸⁹ MONTFAUCON (1702, p. 451) [72].

⁶⁹⁰ Publicado en FÉA (1790, pp. 120-121). (N.º 8, aunque cita 1703 como año del descubrimiento: en 1820 lo cita correctamente). También en *Il discernitore: giornale italiano, ossia Notizie scelte di letteratura di belle arti di filosofia di viaggi di novelle di antichia di teatri e feste di tipografia e di varietà*, Vol. 1, 5 de Noviembre, Utrecht, Stamperia della vedova P. Muntendam, 1818, p. 249. Y también en FÉA (1820, p. 145).

En 1732 por fin solicitó la intervención del cardenal arzobispo de Bolonia P. Lambertini (futuro papa Benedicto XIV), y tres años después fue por fin absuelto de la condena mediante el pago de una multa elevada ⁶⁹¹.

Fue acusado a continuación de alterar sus trabajos con el fin de atraer la atención de ricos clientes extranjeros (ingleses, franceses, y alemanes) que compraban a buen precio antigüedades en Grecia y en toda Italia. Por ejemplo, al elaborar su famoso tratado sobre máscaras teatrales ⁶⁹², recurrió a dibujos de figuras y relieves auténticos presentes en las piezas de su colección, pero abstrayéndolos (aislándolos) de su soporte y contexto original. Muratori, erudito de prestigio y también eclesiástico, y muchos otros en Italia y fuera de ella, reconocían en cambio en el romano la consecución del ideal literario de los mismos que le reprobaron, y en especial las siguientes generaciones de estudiosos en toda Europa reconocieron sus aportaciones póstumamente: fue nombrado miembro de la Royal Society de Londres en 1750.

Sobre Montfaucon y el mismo Bonanni (que abstraía asimismo sus dibujos de instrumentos situándolos en ocasiones en manos de personajes contemporáneos o inexistentes, y rodeándolos de objetos y escenas imaginarios), y en general sobre los procedimientos habituales de los *dottos* contemporáneos en sus estudios filológicos e históricos, bastará citar las observaciones de una de las mayores autoridades en historiografía clásica referidas a esta época en general (gloriosa *per se* sin demérito de los hechos que se narran): “Montfaucon, habiendo compilado su trabajo a distancia de los tesoros del arte antiguo, los contempló con ojos ajenos, y formó sus opiniones a partir de grabados y dibujos, a través de los cuales fue conducido a graves errores” (*sic.*) ⁶⁹³.



Figura 63. Portadas de los libros de Bernard de Montfaucon (1702) y de Francesco di Ficoroni (1709).

⁶⁹¹ Una cabeza de mármol negro con un diamante en la boca (ASOR, 1997). Citado también en GALLO (1999, p. 831).

⁶⁹² FICORONI (1736).

⁶⁹³ WINCKELMANN (1873, p. 154) [73].

A Ghirardini hemos de agradecerle su experiencia y la calidad de sus trabajos, así como la publicación de ambos diseños, pero nuestra interpretación en este caso difiere de la suya, que sugiere la posibilidad de que Ficoroni malinterpretase una representación en relieve poco clara, a la vez que menciona la omisión del obispo y la discordancia con el dibujo — sin precisar que es *la única figura del conjunto que no nombra* — para después señalar la dificultad de decidir entre ellos, y sugerir que la “falta de conocimiento de los instrumentos musicales romanos” pudo llevar a los anticuarios a “crear falsa evidencia” (ya ha apuntado antes al italiano) ⁶⁹⁴.

Más bien parecería que hay que atribuir la mala interpretación al obispo, que no era un anticuario — por razones desconocidas, por otras relacionadas con la presunta monofonía pagana, o, en mayor medida, por las mismas que sugiere Ghirardini para Ficoroni, quien sí dedicó por entero su vida a estos objetos —, y también a Montfaucon bien por descuido bien por aceptar en su publicación el dibujo de un relieve que probablemente nunca contempló.

Las omisiones de unos y otros, las concesiones de Maffei, y la observación de Bonanni, añadidas a la falta de tiempo del obispo, invalidan por completo, en nuestra opinión, el dibujo de della Torre a efectos de esta discusión. Aun cuando no nos hayan llegado otras noticias, y apelando en nuestro favor al *argumentum ex silentio*, estas conjeturas podrían resultar en el primer y único indicio fiable de la presencia de *launeddas* en el Mundo Clásico, más considerando que de hecho ya existían en el folklore sardo (L1) en torno a los tiempos de la fundación de Roma.

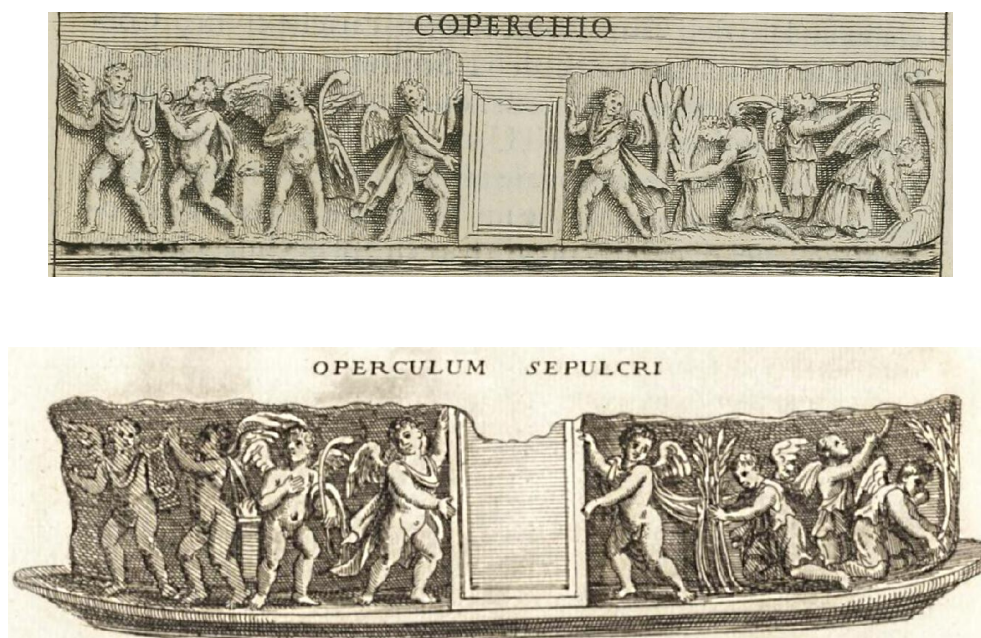


Figura 64. Dibujos respectivos de Francesco di Ficoroni (1709) y de Bernard de Montfaucon (1702).

⁶⁹⁴ GHIRARDINI (2008, p. 178). Tampoco es fácil entender cómo pueda deteriorarse un relieve para generar dos dibujos tan distintos: uno cónico o isósceles, resultado de la divergencia de tres tubos, y uno curvado único como el que ilustra la figura de Montfaucon. Ni tampoco porqué Ficoroni habría de incluir en su descripción la alusión a tubos triples. Únicamente la contemplación del original podría aclarar esta conjetura, si el relieve aún existe y estuviese en efecto deteriorado.

2.2.4. Laúdes grecorromanos ⁶⁹⁵

Enfocaremos ahora la luz sobre otro dispositivo — la familia de los laúdes — evidentemente policorde y muy extendido en el Mundo Clásico, y con posibilidades modales y armónicas muy acusadas, al igual que lo hemos hecho con el aulós doble en otros trabajos ⁶⁹⁶.

En primer lugar, se documentará su antigüedad y su existencia ya en el cuarto milenio antes de Cristo, su presencia desde entonces en Mesopotamia y después en Egipto durante los milenios siguientes, y la presencia de trastes al menos desde mediados del segundo milenio antes de Cristo en ambas culturas.

En segundo lugar, se documentarán los ejemplares y referencias existentes, aproximadamente desde el siglo IV a.C. hasta la caída de Roma, así como su presencia en los dos siglos posteriores, tanto del instrumento como de la profesión de tañedor de laúd, seguidos por un vacío casi absoluto desde finales del siglo VI d.C. hasta más allá de los tiempos de Guido de Arezzo (991-1050).

A continuación, se observarán en detalle dos de las estatuillas helenísticas que han conservado al menos una de sus manos intactas: un cupido (Eros) del siglo II a.C. que conserva la mano derecha en posición de rasguear las cuerdas (es decir, producir acordes), y una musa en relieve en un pedestal de Mantinea que conserva ambas manos con sus dedos diferenciados.

Para terminar, se argumentará a favor de la opinión sostenida por Seidenabel hace más de un siglo ⁶⁹⁷, en el sentido de admitir la presencia de acordes y de un arte polifónico instrumental o vocal/instrumental, y por extensión y dada la antigüedad ancestral de la voz y la extrema facilidad de su emisión, también de la posibilidad de un arte vocal polifónico o multifónico, en donde la concurrencia de las voces no fuere una práctica proscrita o ignorada. Mucho menos que ésta se hallase más allá de la capacidad cognitiva y estética de nuestros antepasados griegos y romanos.

A fin de enfocar debidamente la evidencia argumental en esta primera fase descriptiva, hemos llevado a cabo una revisión histórica de fuentes mesopotámicas y egipcias que no pretende ser exhaustiva, pero sí mostrar los ejemplares más antiguos, los primeros trastes documentados, y algunos objetos curiosos e ilustrativos.

Al final de la Tabla 1 se han incluido algunas figuras más sin datación: una placa de barro de Larsa con laudista y bailarina (A30), una laudista siria de terracota ⁶⁹⁸, y una boca aislada (rota) de recipiente, tallada en forma de figura con laúd (A32).



Figuras 65. 66. A30: placa de barro procedente de Larsa (laudista y bailarina), sin datación. A32: boca de recipiente en forma de tañedor de laúd, Museo de Israel IDAM.

⁶⁹⁵ El texto completo de este Apartado y la Tabla correspondiente de los Anexos, proceden de la publicación: Lafarga, Manuel (2015). “Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas”, *Quodlibet*, nº 58, pp. 7-41. Reproducido con permiso.

⁶⁹⁶ LAFARGA (2014a); LAFARGA (2014b). § Apartado 2.2.1.

⁶⁹⁷ SEIDENABEL (1898). La cita ha sido expuesta en primer lugar en el Prefacio, y acotada en la Nota 4. Véase igualmente a continuación lo relacionado con el cupido (Eros) de Eretria del siglo IV a.C., y el antepenúltimo párrafo de la Tesis.

⁶⁹⁸ ENGEL (1879, p. 55), Fig. 13.

Para ilustrar que la práctica del laúd prosiguió, tras la caída del Mundo Clásico, en las tierras de Oriente, se han incluido algunas referencias a instrumentos orientales y del Asia Central: al menos 4 estatuillas de tañedores de laúd (*pyba*) chinos, pertenecientes a orquestas cortesanas que alcanzaron su apogeo con las Dinastías Shui y Tang, durante los siglos VII-IX d.C., así como un laudista parto y otro de Uzbekistán, el primero (A27) con 2 ó 3 cuerdas y el segundo (A28) con 4, en torno a los tiempos de Cristo.



Figura 67. A33: tañedores de *pyba* chinos (siglos VII-IX d.C.).

Igualmente, y a los fines argumentales expuestos sobre la concurrencia de sonidos (acordes), se añaden también al final las dos únicas representaciones conocidas de arpas enormes tocadas por dos arpistas a la vez ⁶⁹⁹, presentando los intérpretes todos los dedos claramente separados: en una de ellas (Figura 68) aparece una laudista que no presenta detalle en cuanto a su instrumento ⁷⁰⁰.



Figura 68. A34: conjunto instrumental con laudista y arpa con dos arpistas, 1543-1292 a.C.

⁶⁹⁹ Citadas por WEST (1992, p. 78, Nota al Pie); y por DUCHESNE-GUILLEMIN (1981, pp. 287-297).

⁷⁰⁰ BRUCHNER (1980); DUMBRILL (2008, p. 106).

2.2.4.1. Mesopotamia: trastes hace 4.000 años

No se conservan datos del laúd en los primeros tiempos de Babilonia (la primera descripción es de mediados de los siglos X-IX a.C.), pero sí unas pocas decenas de imágenes y relieves que abarcan los cuatro milenios anteriores a los tiempos de Cristo junto con unas pocas tabletas cuneiformes que contienen notación e indicaciones para afinar un laúd.

La primera alusión al nombre del instrumento, del cual se cree que procede el término romano “pandoura”, aparece en el 2600 a.C. en la tableta cuneiforme MS 2340. Este texto (A2) contiene 23 referencias musicales específicas, entre ellas el vocablo *pantur* (lit. “arco pequeño”).

En el caso de las representaciones más antiguas — mesopotámicas y egipcias — no se puede apreciar el número de cuerdas dado el carácter icónico de las figuras, a diferencia del arte figurativo posterior grecorromano. No obstante, se puede inferir a partir de las cuerdas anudadas que penden del extremo del mástil, y en ocasiones también de lo que parecen ser clavijas: frecuentemente dos, en ocasiones tres, e incluso en un conjunto instrumental egipcio aparece una figura con un laúd de 5 cuerdas⁷⁰¹ (junto con un aulós doble de tubos disímiles y manos dispares), si bien sobre el mástil no se representa ninguna.

Del mismo modo, en las escasas figuras que han llegado del período grecorromano, no se aprecian tampoco trastes (en algún ejemplar con mástil ancho y corto, en el que hubieran podido aparecer, el mástil está perdido como ocurre con H6).

No obstante, en tres de las fuentes iconográficas (dos mesopotámicas y una egipcia), aparecen sin ninguna duda claramente representados ya desde mediado el II Milenio a.C.: una figura de Susa (A6) y una cerámica acadia procedente de Bos-ujuk (A9). Su presencia temprana implica por tanto diseños con valor tonal y semitonal de propósito calculado. Los primeros trastes egipcios aparecen en un fresco del 1350 a.C. (A16).



Figuras 69. 70. Trastes en mástiles de laúd hace 4.000 años. A6 (izquierda): figura de Susa, II Milenio a.C. A9 (derecha): cerámica acadia de Bos-ujuk, 1500 a.C.

La tableta cuneiforme MS 5105 (A5) presenta notación e indicaciones para afinar un laúd de 4 cuerdas (do-sol-re-la) en la misma disposición interválica de quintas (5^{as}) que seguimos usando hoy para violas y violoncellos.

Esta fuente acredita igualmente la existencia previa a la cerámica acadia citada, tanto de trastes como de un alfabeto musical en las instituciones educativas a comienzos del II Milenio a.C.: en otra tableta de la misma época (A7) se cita a Hebe-eridu, hijo de Adad-lamasi, sentado con Il-siru, su profesor, para recibir una clase de música.

⁷⁰¹ ENGEL (1879, p. 229), Fig. 78.

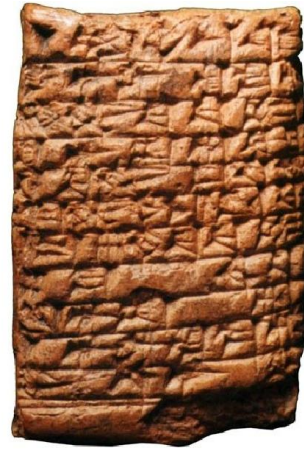


Figura 71. A5: sello mesopotámico del período de Uruk (3500 - 3200 a.C.).

Figura 72. A7: tableta de la misma época con la primera clase de música conocida a cargo de Il-siru.

La representación más antigua conocida de un cordófono pulsado con mástil aparece sobre un sello mesopotámico (A1) del período de Uruk (3500 - 3200 a.C.), es decir, hace unos 5.000 años. Se observa una laudista sentada, un animal, una figura de pie, y una cuarta figura ante lo que parece un arpa de pie. Se trata de un palimpsesto (elaborado sobre otro más antiguo) y se ha argumentado que lo que sostiene podría ser una pala o similar, pero la posición de las manos confirma que se trata de un laúd⁷⁰².



Figura 73. A1: sello mesopotámico del período de Uruk (3500 - 3200 a.C.).

Casi un milenio después aparece la primera mención del vocablo que designa el instrumento (*pantur*) en la tableta cuneiforme MS 2340 (A2), y una placa de terracota en la que una figura sentada con perro, probablemente un pastor, tañe laúd (A3) en torno al 2500 a.C.

En la tableta hay 23 términos específicos musicales, además de otros muchos objetos de la vida cotidiana y doméstica, entre ellos 9 tipos de cordófonos, arpas, liras, y otros desconocidos — existen también otras tres tabletas similares más pequeñas de la segunda mitad del III milenio con nombres de instrumentos, procedentes de Fara y de Abu Salabikh.

⁷⁰² DUMBRILL (2005, p. 321).



Figura 74. A2: tableta cuneiforme MS 2340, con el vocablo “pantur”, 2600 a.C.



Figura 75. A3: pastor con perro en torno al 2500 a.C.



Figura 76. A4: sello mesopotámico BM 89096, entre el 2350 y el 2170 a.C.

Apenas un siglo más tarde, aparece de nuevo sobre un sello acadio (A4, izquierda) la imagen de un laudista similar a la del sello anterior (A1), datado entre el 2350 y el 2170 a.C.⁷⁰³, hoy en el Museo Británico (BM 89096), siendo ésta la segunda representación más antigua conocida.

Ya entrado el II Milenio, aparecen las indicaciones más antiguas de trastes en las figuras aludidas (A6 y A9), así como otra placa de nuevo con un pastor con perro que tañe laúd, esta vez en torno al 1800 a.C. (A8).

El famoso Himno de Ugarit (A10), registrado en una tableta cuneiforme que se recuperó durante las excavaciones de 1929, contiene un himno a 6 voces, cuya notación pudo por fin ser reconstruida⁷⁰⁴ a partir de un total de 5 tabletas (dos procedentes de Ur, una de Assur, y otra de Nippur⁷⁰⁵, más el texto matemático CBS10996).

En la tableta se indican dicordes que corresponden a intervalos de 5^a, 4^a, 3^a y 6^a, y contiene 4 líneas de texto con indicación de repetición, más 6 líneas de música. En el anverso, y volviendo la pieza del revés, se puede leer incluso el nombre del escriba que elaboró la pieza.

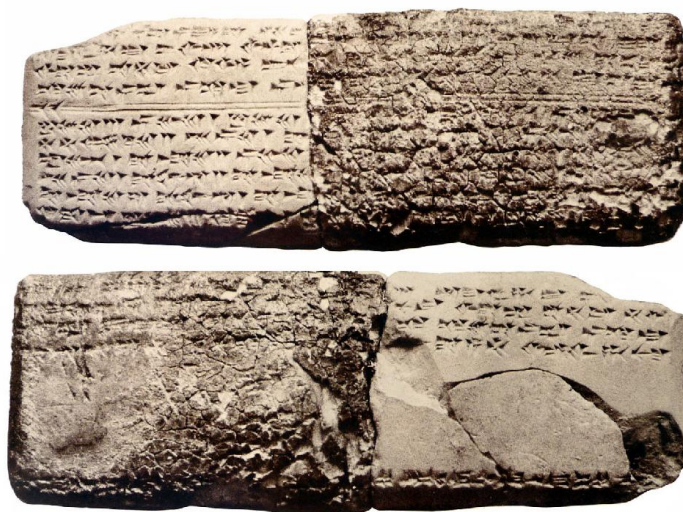


Figura 77. A10: Himno de Ugarit (II Milenio a.C.). Anverso (arriba) y reverso (abajo).

⁷⁰³ CHARRY (1996, p. 16).

⁷⁰⁴ KILMER, CROCKER & BROWN (1976).

⁷⁰⁵ COLBURN (2009).

Otras figuras mesopotámicas en las que no se puede inferir nada de la posición de las manos ni del número de cuerdas, aparecen consignadas en la Tabla 1, en un orden cronológico: una de ellas (A11), muestra al músico mirando directamente su mano izquierda que digita sobre el mástil.



Figuras 78. 79. 80. A8: pastor con perro tañe laúd (1800 a.C.). A11: tañedor de laúd mira directamente su mano izquierda (1500 a.C.). A12: tañedor de laúd (1500-1100 a.C.).



Figura 81. A17: cuatro figuras de terracota procedentes de Susa, siglos XIV-XII a.C.



Figura 82. A19: fragmento de caliza con músicos, guerreros y animales, siglo XII a.C.

Hemos incluido además 5 estatuillas del último milenio a.C., de tañedores de *rebab*, nombre que también recibe el laúd en zonas de influencia persa del Asia Central. Cabe observar que tres de ellas (los tres ejemplares del reino de Khotan: A24, A25 y A26 respectivamente) presentan figuras antropomorfas tañiendo también laúdes con 4 cuerdas. En las otras dos no se puede apreciar (A20, A22)⁷⁰⁶.



Figuras 83. 84. Arriba. A20: rebab en forma de pera, 1000 a.C. A22: rebab en forma de cuchara, 789 a.C.
Figuras 85. 86. 87. Abajo. Tres figuras antropomorfas de Khotan (A24, A25, A26), todas del 200 a.C.



Se pueden observar asimismo dos cuerdas en una placa de terracota (A27) de Mesopotamia del 200 a.C., tres cuerdas en una estatuilla (A28) del Imperio Parto (entre el 200 a.C. y el 200 d.C.), y cuatro en el relieve de un friso de Airtam en Uzbekistán (A29).



Figuras 88. 89. A28: laudista parto, 200 a.C. - 200 d.C. A29: friso en Airtam, Uzbekistán, siglo I d.C.

⁷⁰⁶ STEIN (1907).

2.2.4.2. Egipto: trastes en tiempos de los faraones

Las representaciones de laúdes en Egipto aparecen por primera vez durante las dinastías hiksas del Imperio Medio (dinastías XV-XVII), del 1730 al 1580 a.C., o bien a comienzos de la dinastía XVIII subsiguiente, ya del Imperio Nuevo (1580 al 1320 a.C.)⁷⁰⁷. Esto ocurre 1.000 años después de las primeras representaciones de instrumentos del Imperio Antiguo, en donde sí aparecen, además de sistros, arpas, flautas y percusiones, también oboes dobles (aulós). Se cree que el uso del laúd entró en Egipto con la llegada de los invasores hiksos en el siglo XVIII a.C.

En el arte egipcio existen unas 90 representaciones de laúdes⁷⁰⁸, incluyendo sellos, jeroglíficos, relieves, cerámicas, y frescos, casi todas del Imperio Nuevo hasta el 1085 a.C., desapareciendo después de esta fecha, con escasas excepciones. Lisse Manniche ha revisado los restos (más o menos completos) de 7 ejemplares supervivientes⁷⁰⁹.

Los primeros trastes egipcios conocidos están representados en un fresco de la Tumba de Nebamun, noble de la XVIII Dinastía en torno al 1350 a.C., en donde dos laudistas femeninas tocan en un grupo que incluye igualmente un aulós doble con las manos en puntos dispares de los tubos (A16).

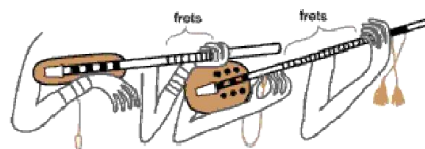


Figura 90. A16: fresco con trastes de la Tumba de Nebamun, en torno al 1350 a.C.

Además del fresco de Nebamun y de un cuenco cerámico (A14) azul, solo hemos incluido en la Tabla 1 una curiosa botella cerámica de Tebas en Egipto (A13) que se cree pudo usarse a modo de biberón para niños, y una figura de terracota procedente del Delta del Nilo y excavada probablemente entre los años 1884-85, y que había estado largo tiempo sin registrar: muestra un simio tañendo laúd con atributos fálicos (A23), aunque su estado no presenta detalles de interés sobre cuerdas o digitaciones.



Figuras 91. 92. 93. 94. A13: botella-biberón de Tebas, 1479-1352 a.C. A14: cuenco cerámico, 1400-1300 a.C. A15: laudista de bronce de Bet She 'an (Israel, s. XIV-XII a.C.). A23: laudista itifálico de Naukratis, 500-300 a.C.

⁷⁰⁷ CHARRY (1996, p. 16).

⁷⁰⁸ Pueden verse algunas, por ejemplo, en ENGEL (1879).

⁷⁰⁹ MANNICHE (1975).

2.2.4.3. Fuentes literarias clásicas: laúd, pandoura y skindapsos

Mientras que en Asia y en Egipto fueron frecuentes tanto las liras como los laúdes, en Grecia parece que predominó la lira, y las representaciones de laúdes no aparecen con anterioridad al siglo IV a.C. Se cree que pudieron ser introducidos en el mundo griego tras las conquistas de Alejandro, procedentes de los nuevos territorios orientales. En adelante y en tiempos del Egipto Ptolemaico, el vocablo ‘pandoura’ designó también a la familia completa de dispositivos similares accionados con plectro ⁷¹⁰.

Además de la ‘pandoura’, otro instrumento griego citado como *skindapsos* parece haber sido igualmente un tipo de laúd con 4 cuerdas, al igual que el llamado *trichordon* (con 3). Aquí nos estamos refiriendo en un sentido genérico como *laúd* a todos aquellos que cumplen el criterio estricto de “cuerdas pulsadas y segmentadas sobre un mástil”. Los ejemplares conservados se han agrupado en dos grandes grupos, correspondiendo a los dos grandes períodos artísticos de la Antigüedad Clásica: helenístico y romano (antes y después del 30 a.C.).

Unas pocas fuentes antiguas mencionan este tipo (familia) instrumental, sin más aclaración respecto al número de cuerdas o al tipo de música que producían. Eurípides menciona tan solo de pasada, refiriéndose a la celebración de una boda, “la agradable música de laúdes” ⁷¹¹.

La siguiente referencia se halla en un fragmento cómico del siglo IV a.C., en el que el luthier dice haber fabricado *skindapsos* junto con *barbitoi*, *pektides*, *kitharas*, *lyres*, y *trichordos* ⁷¹² — es plausible que este último fuera un tipo de laúd, pues tiene poco sentido construir un nuevo instrumento del tipo de la lira o el *trigonon* con tan solo 3 cuerdas; por la misma razón, dado que se cita a *trichordos* y *skindapsos* por separado, cabría suponer que el segundo tendría al menos 4 de ellas.

En un fragmento atribuido a Aristoxeno se citan también otros instrumentos de los que tampoco poseemos representaciones a las cuales asignarlos con seguridad: *sambyke*, *phoenix*, *klepsimbos* y *eneachordon* ⁷¹³. Otra fuente del mismo período se refiere a una intérprete de *skindapsos* de 4 cuerdas ⁷¹⁴, y una referencia helenística de fecha indeterminada nos informa de que está fabricado en *prolomos*, madera de un cierto tipo de sauce, muy apreciada por su flexibilidad ⁷¹⁵.

Ateneo, en época romana, nombra asimismo un instrumento de 4 cuerdas que llama *skindapsos*, acaso una versión mayor de la *pandoura* de 3 cuerdas ⁷¹⁶.

Esta es la indicación escrita más precisa que poseemos de que se trataba de un laúd y del número de cuerdas que le correspondían: el tamaño que se le atribuye impide que se tratase de un arpa pequeña (que sí podría haber tenido un número de ellas tan reducido). Ateneo menciona al respecto a Aristoxeno, a Phillis de Delos, y a otros tres autores: a Anaxilas Comicus, a Matron, y al historiador y retórico Teopompo de Chios (380-315 a.C.) ⁷¹⁷.

Aeliano Táctico (s. II d.C.) dice que el *skindapsos* procede de la India, en donde el laúd era conocido en estos tiempos ⁷¹⁸.

⁷¹⁰ MICHAELIDES (1978, p. 235).

⁷¹¹ *Heracles*, 1, 10: ἦν πάντες ὑμεναίοισι Καδμείοι ποτε λωτῶ συνηλάαξαν, ἦνίκ' εἰς ἐμοὺς δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς *viv ἦγετο* [74].

⁷¹² Cit. por MAAS & SNYDER (1989, p. 186). Se trata de diversos tipos de cordófonos: lira con 20 cuerdas, dos tipos distintos de liras elaboradas, liras de caparazón de tortuga, y acaso un tipo de laúd como el citado por Pollux (*trichordos*), respectivamente.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 201.

⁷¹⁴ *Idem.*

⁷¹⁵ *Idem.*

⁷¹⁶ *Deipnosophistae*, 4, 183a-b. *Idem.* Vease también MATHIESEN (1999, p. 284).

⁷¹⁷ *Deipnosophistae*, 4, 182f; XIV, 636b; y 4, 183a-b, respectivamente. Cit. por HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965, pp. 66-67). También WARDLE (1981, p. 307-308).

⁷¹⁸ *Natura Animalium*, 12, 44. Cit. por WARDLE (1981, p. 308).

La *pandoura* no aparece mencionada en la literatura conservada hasta el siglo III d.C.: un geógrafo cita el material con el que se construye, la madera del mangrove tropical ⁷¹⁹. Ateneo la menciona en varias ocasiones ⁷²⁰, pero solo nos dice que se fabricaba a partir de un manglar que crecía en el mar.

Pollux añade que tenía 3 cuerdas y que procedía de Asiria, y se refiere además a una serie de autores del Período Helenístico que la habrían mencionado varios siglos antes de su tiempo: Euforion de Calcis en el siglo III a.C. junto con otros instrumentos, un cierto Pitágoras “quien escribió acerca del Mar Rojo” y observó que los Trogloditas la fabricaban con madera de laurel, y más adelante Protagórides de Cyzicus en el siglo II a.C. ⁷²¹.

Además de Ateneo otros dos autores romanos contemporáneos aluden al laúd en relación con el monocordio: Pollux cita un tricordio “que los asirios llaman *pandoura*” ⁷²², y Nicómaco de Gerasa menciona el *pandourós* en el siglo I d.C. ⁷²³. No resulta menos pertinente recordar aquí la curiosa afirmación de Claudio Ptolomeo, en el sentido de que el monocordio no era en su opinión un instrumento musical, dado que se tocaba *con una sola mano*.

La única referencia escrita al *acto* de tañer laúd durante el Período Imperial es la de Lampridius cuando dice que el emperador Heliogábalo ⁷²⁴ incluía entre sus entretenimientos, además de cantar y tocar el *hydraulis* ⁷²⁵, tañer el laúd ⁷²⁶. Dos siglos más tarde, tenemos otra referencia de Marciano Capella en el siglo V d.C., en la que se atribuye su origen a Egipto ⁷²⁷.

La supervivencia no solo del laúd sino también de la profesión, más allá de la caída del Mundo Clásico, está acreditada por tres inscripciones del Mediterráneo oriental: dos en Anatolia (Aphrodisias y Seleuceia-ad-Calycadnum) y una en Siria (Gerasa). Al parecer los laudistas no estuvieron del todo reñidos con la nueva fe, aún cuando no sabemos si en adelante cumplió exclusivamente funciones de culto en las regiones de Oriente.

La inscripción de Aphrodisias (Inscripción 113, siglos V y VI) ⁷²⁸, sobre el muro de un antiguo templo pagano reconvertido en basílica, reza “Asterius Pandouros” junto al esquema de una tumba con una cruz cristiana encima. Otros dos epitafios cristianos citan de nuevo el oficio: *pandouros* en el caso de Seleuceia-ad-Calycadnum, y *pandouristes* en el de Gerasa.

Fuentes contemporáneas informan que Teodoulos el Estilita, santo y Gobernador de Constantinopla a comienzos del siglo V, fue puesto a prueba por Dios enviándole a Damasco a encontrarse con un tal *Cornelius pandourós*. Este, horrorizado de verse asociado con alguien perteneciente al mundo del teatro, lo estuvo aún más cuando al fin le encontró en el hipódromo con su instrumento en un brazo y una prostituta en el otro ⁷²⁹.

La misma fuente sugiere que su vinculación con tabernas y teatros aparece reflejada en la conducta de Simeón de Emesa (522-590 d.C.), llamado “el loco”, quien en una ocasión tomó un laúd de una taberna y salió a la calle tocando con él ⁷³⁰. Algunos de estos santos fueron reconocidos así, según se nos cuenta, por haber “fingido” ignorancia, retraso, e incluso paganismo, a fin de acceder a los entornos paganos para predicar. De este modo, tenían acceso a casas, tabernas, e incluso a prostíbulos, en un contexto similar al de un agente infiltrado.

Isidoro de Sevilla también cita la *pandoura* pero la confunde con el *syrinx* o flauta de Pan ⁷³¹. Pero más de tres siglos después de la caída de Roma, dice Photius ⁷³², en una cita tardía y escueta pero muy curiosa, que “el *pandourion* es un instrumento lidio que se toca *sin plectro*” ⁷³³.

⁷¹⁹ Cit. por MAAS & SNYDER (1989, p. 201).

⁷²⁰ *Deipnosophistae*, 4, 182f; 14, 636b. Cit. por HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965, pp. 66-67).

⁷²¹ *Deipnosophistae*, 4, 182e; 4, 183f; 4, 176; respectivamente. Cit. por WARDLE (1981, p. 305).

⁷²² *Onomasticon* 4, 60 y ff. *Ibid.*

⁷²³ *Harmonicon Enchiridion*, 4, 243, 13. *Ibid.*

⁷²⁴ Sexto Vario Avito Bassiano Marco Aurelio Antonino (203-222 d.C.).

⁷²⁵ LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÁ (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

⁷²⁶ *Elag. Vita*, 32, 8. *Scriptores Historiae Augustae*, p. 171. Cit. por WARDLE (1981, p. 306).

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 306.

⁷²⁸ N° 113i (PH). Véase ROUECHÉ (2005).

⁷²⁹ ROUECHÉ (2005). Cit. por Shlomo Pestcoe: <http://www.shlomomusic.com/luteorigins.htm> [Consulta 1-II-2012].

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Etymologiarum*, 3, 21, 8 [75]. Cit. por WARDLE (1981, p. 306).

⁷³² Fotio I de Constantinopla (810-891 d.C.).

⁷³³ Hesychius: *Photius*, 427, 26. Cit. por MICHAELIDES (1978, p. 235). La *cursiva* es nuestra.

Esta indicación resulta crítica a efectos de nuestra discusión, puesto que implica que los dedos de la mano derecha están libres y son independientes, abriendo la puerta a una ejecución multifónica y no puramente melódica o monofónica. Acaso sea ésta la única referencia técnica explícita a cuestiones de interpretación y de posibilidades armónicas de los laúdes que haya sobrevivido desde la antigüedad.

2.2.4.4. Fuentes iconográficas clásicas: treinta y tres supervivientes

En lo que respecta a otro dispositivo también frecuente en todo tipo de fiestas y celebraciones, funerales, tabernas y espectáculos — el aulós doble —, aún cuando contamos con unos 1.000 fragmentos, tan solo nos han llegado 11 ejemplares de la antigüedad grecorromana, y apenas la mitad de ellos conforman instrumentos completos ⁷³⁴. Platón se refería a ellos como los más *policordes* de cuantos participaban en la así llamada Nueva Música ⁷³⁵.

Resulta del mismo modo sorprendente, en el caso del laúd, la extremada escasez tanto de registros sólidos como de referencias literarias a un diseño tan extendido durante tanto tiempo: popular, manejable y fácil de transportar, y además policorde (hoy diríamos que incluso más que el aulós), con capacidad para emitir numerosos sonidos y escalas, y del que no ha quedado apenas rastro.

Una medida más refinada de la falta de información acerca de los laúdes en el mundo grecorromano, puede reflejarse en el hecho de que el trabajo de la década de los 60 de los prestigiosos Higgins y Winington-Ingram sigue siendo casi el único clásico obligado de referencia. Como dato añadido, estos autores ya se refieren en su tiempo al tema como “un tema ignorado”, y las mejores monografías actuales sobre la música griega apenas le dedican más que unos pocos párrafos, remitiéndose a este mismo artículo.

Se ha atribuido la escasez de representaciones a diversas razones, entre ellas la de que no estuviera realmente muy extendido y la de que fuera considerado vulgar, asociado a tabernas y lugares públicos de dudosa reputación. No obstante, el hecho de que se represente en manos de una Musa (H3) ya en el siglo IV a.C., invalida cuanto menos la segunda opción en el caso de Grecia. Lo mismo se puede decir de las fuentes romanas, limitadas a unas pocas referencias y a una treintena de representaciones, la mayoría de ellas relieves en sarcófagos, y todos posteriores al siglo II d.C.

Respecto de su difusión, cabe observar que, pese a la extrema escasez de figuras helenísticas, seis (6) son amorcillos o cupidos, y el resto casi todas mujeres, lo cual los vincula en efecto a temas amorosos, pero no necesariamente licenciosos o reprobables, como prueba el comentario de Eurípides sobre su presencia en las bodas. De estos seis Eros, al menos dos parecen corresponder al mismo molde de fabricación, lo que podría estar hablando de su producción en serie ⁷³⁶.

El hecho de que la mayor parte de estas representaciones (15) provenga del entorno del Egipto Ptolemaico tampoco apoya su inexistencia en la Grecia continental, pues el Mediterráneo oriental era en estos tiempos un entorno griego, y las referencias y ejemplares romanos aquí consignados muestran que su práctica siguió vigente durante más de un milenio y más allá de la desaparición del mundo antiguo.

⁷³⁴ Tampoco se tiene certeza de que ninguno de ellos constituya de hecho un par.

⁷³⁵ El vocablo ‘policordia’ ha de entenderse aplicado a la presencia de varias “voces” o “registros” o “cuerdas” en el sentido instrumental moderno, por ejemplo la voz de los tenores o la cuerda de los violines, independientemente del hecho de que el instrumento en cuestión tenga cuerdas o no (en este caso, se trata de dos tubos). Y también a la posibilidad de tocar en todos los modos, como algunos tipos de aulós, laúdes, y acaso algunos órganos. Véase MICHAELIDES (1978, p. 264) y las Notas 487, 551 y 978. La Nueva Música fue un fenómeno de innovación musical que asumió una libertad estética inusitada y abocó al profesionalismo, provocando el rechazo de las élites conservadoras (p.e. Platón), pero que en adelante resultó en un enorme éxito de público y audiencia.

⁷³⁶ Sabemos de una fábrica de lámparas de aceite de terracota en Cartago en el siglo II d.C., a cargo de un tal Possessoris, todas con forma de *hydraulis*. Este instrumento alcanzó gran difusión en muchísimas ciudades del orbe romano, llegando a convertirse en un instrumento “municipal”: véase BUSH & KASSEL (2006, p. 326). Véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017b), *Quodlibet*, en preparación.

Algunos de estos ejemplares presentan características que erróneamente podríamos considerar “modernas” por estar asociadas a interpretaciones complejas como las que lleva a cabo la familia del laúd desde 1500 en adelante: mástiles anchos, número de cuerdas elevado, incluso mástiles anchos y a la vez largos (L9), y en unos pocos se han conservado también digitaciones independientes de los dedos en una u otra mano, o en ambas (H3, aunque aquí no se observan cuerdas).

Cabe señalar el hecho de que el número de cuerdas (cuando se indica) suele ser de al menos 4 y en algunos casos de 6, a fin de resaltar la enorme diferencia que existe entre un instrumento con cuerdas de afinación fija (arpas y liras) cualquiera que sea su número, y las evidentes ventajas que ofrecen aquéllos que tienen mástil: facilidad para la pulsación simultánea, y superioridad en el número de sonidos que se pueden obtener.

Del total de casi 50 representaciones grecorromanas que se conservan, la única que presenta indicación de trastes es la que, procedente de Alejandría (H12), se halla actualmente en el Museo de Stuttgart. solo en 4 de las 15 helénicas se muestra detalle de cuerdas, mientras que se pueden observar con claridad y en un número elevado en más de la mitad de las romanas.

2.2.4.5. Ejemplares griegos: Eros tañendo acordes

Ninguna de las figuras o representaciones conservadas es anterior a los tiempos de Alejandro, en torno a finales del siglo IV a.C., excepto una curiosa agrupación instrumental representada en una placa de metal (H2) del siglo V a.C.

Se trata del grupo de mujeres aludido en la introducción del Apartado 2.2: una arpista con un instrumento considerable de 14 cuerdas, una citareda con lira, una bailarina con panderos, una laudista sin indicación de cuerdas, y dos tañedoras de aulós doble. Las posibilidades armónicas y polifónicas del conjunto se ven reforzadas tanto por la coincidencia de 3 instrumentos policordes (arpa, laúd y aulós doble por duplicado), como por el hecho de que 4 de las 6 intérpretes pueden, además, cantar mientras tocan, siendo dos de ellos a la vez también policordes.

De las imágenes preservadas en vasos y cerámicas poco se puede inferir, puesto que se trata de dibujos ornamentales esquemáticos sin indicación de cuerdas ni distinción precisa que afecte al tipo o al cuerpo del instrumento, al igual que ocurre con el resto de figuras representadas junto a ellas. Las figuras procedentes de Eretria (H3) y de Mantineia (H4) conservan cada una un detalle suficiente para sostener la argumentación que se expondrá más adelante en el subapartado 2.2.4.7.

La figura de Cyprus (H5) muestra el índice derecho extendido para pulsar una cuerda, de entre un total de 4 (acaso 5) indicadas. Una de las figuras de Alejandría (H9) es similar a ésta pero de mayor calidad. La Musa de Tanagra tañe un laúd pequeño en forma de pera, sin mástil diferenciado, y también presenta el índice derecho extendido, pero ha perdido la mano izquierda y el detalle que pudiese presentar, además de que no se indican cuerdas.



Figura 95. H4: Eros tañendo acordes, procedente de Eretria, siglo III a.C. (dibujo del autor).



Figuras 96. 97. 98. H5: terracota de Cyprus, siglo IV a.C. H6: terracota de Tanagra, acaso una Musa, 350-200 a.C. H11: Eros tañendo laúd, terracota procedente de Cyprus del siglo III a.C., similar a la de Eretria (H4).

La figura procedente de Myryna, que tiene la mano derecha sobre la caja en posición de estar pulsando cuerdas, no presenta en cambio detalle suficiente: se halla pegada al cuerpo de la estatuilla, y el desgaste de la pieza no permite apreciar más detalle. En la izquierda se advierten restos de dedos separados.

En el caso de los ejemplares H12 y H13, procedentes del Egipto Ptolemaico, ambas figuras parecen estar fabricados a partir del mismo molde, tañendo laúd de 4 cuerdas la primera, y cabe suponer lo mismo en la segunda.

La figura de Damasco, abrigada con capa frigia, probablemente femenina, tañe un laúd de mástil largo, pero el extremo superior está perdido. La caja pequeña tiene forma casi de corazón, y no se indican cuerdas, pero la tabla está decorada con 4 puntos. Una banda sobre el hombro izquierdo podría ser una correa de sujeción.

Por último, la figura más moderna del Período Helenístico muestra a un enano grotesco tañendo el instrumento. En la Tabla 4 aparecen otras 7 figuras hasta completar las 16 existentes.

Existe también evidencia de que en 1807 se descubrió un laúd entero en una tumba ática, que actualmente está perdido ⁷³⁷.



Figuras 99. 100. H18: gema tallada en calcedonia, siglo II d.C. H19: banquete indo-griego en Hadda (Gandhara), siglo I a.C.

⁷³⁷ HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965, p. 70).

2.2.4.6. Ejemplares romanos: Lutatia Lupata tañe 7 cuerdas



En 1956, apareció en la ciudad romana de Emerita Augusta (Mérida) una estela funeraria del siglo II d.C. que muestra a la adolescente Lutatia Lupata (R4, derecha) tañendo pandoura con 4 cuerdas: le fue dedicada por su profesora de laúd a su prematura muerte a los 16 años ⁷³⁸. Sin embargo, en el extremo superior se observan 4 puntos (uno al extremo de cada cuerda) y 3 más por encima de estos, lo cual ha llevado a sugerir que el instrumento tenía 3 órdenes de cuerdas dobles más la cuerda prima (la inferior y más aguda), una disposición que no se observa hasta el advenimiento de la época renacentista ⁷³⁹. Esta suposición se basa en que el anular derecho parece estar iniciando un trémolo, lo cual es imposible en laúdes con cuerdas dobles ⁷⁴⁰. También se podría suponer que en el modelo hubiera dispuestas 7 cuerdas simples sobre el mástil, pero que se representasen solo 4 dada la definición de la estela. Es significativo que en este caso no se trate de un sarcófago, como en casi todos los relieves romanos conservados.

Figura 101. Estela fúnebre de Lutatia Lupata en Emerita Augusta, siglo II d.C.

Otras dos figuras de terracota, una de Susa (Hadrumentum, África) y otra de Tunis, muestran laudistas en pie: la primera una mujer (R2: el laúd se ve desde atrás con caja redonda y base aplanada), la segunda sin cabeza, quizá un varón en posición de tocar (R3, derecha: se observan 3 puntos en el extremo del mástil).



Figura 102. Derecha: laudista sin cabeza, s. I d.C. **Figura 103.** Izquierda: terracota prerromana sin cabeza de Castulo.



En fechas recientes (2014, julio) ⁷⁴¹ se ha recuperado una estatuilla de terracota sin cabeza (R1, izquierda) en el yacimiento romano de Castulo, que se cree de época anterior a la ocupación de Hispania. La figura no muestra en cambio detalles del mástil, ni cuerdas, ni tampoco de dedos: la mano derecha aparece posada sobre la caja de un laúd pequeño.

Una gema tallada en calcedonia del siglo II d.C., que no aparece en la Tabla de la publicación original (H18), ha sido incluida al final de la Tabla correspondiente en el Anexo 5, y muestra la única representación conocida de un laúd con el mástil curvado en su extremo. El diseño muestra una cabeza de Osiris o acaso de Apolo, con 7 rayos entre sus cabellos, una media luna bajo su barbilla, y detrás de la cabeza un pequeño tridente y el reverso de un laúd donde se aprecian claramente, además de la curvatura del mástil, 3 clavijas ⁷⁴².

⁷³⁸ GARCÍA y BELLIDO (1957).

⁷³⁹ ROMÁN RAMÍREZ (2011, p. 23).

⁷⁴⁰ FRAGUAS (2008).

⁷⁴¹ ROMÁN RAMÍREZ (2015).

⁷⁴² *Gemme Antiche*, Carseus de la Chaussée, Roma, 4to. 1700. Cit. por CHAPPELL (1874, p. 302). § Anexo 5.2, en donde aparecen muchas de estas fuentes y se detallan otras nuevas.

Además de estas 5 figuras, y de un laúd bizantino entero del siglo IV d.C. (R25), el resto de representaciones romanas hasta un número de 25 (es decir, en 4 de cada 5 conservadas) consisten exclusivamente en relieves sobre sarcófagos, todos posteriores al siglo II d.C.

Se cree que el difunto era un laudista profesional cuando es la figura central (la suya) la que aparece tañendo (R13, R14, R18, R20, y R22; excepto en R16 en donde la anciana difunta central lee). En otros casos, quienes tocan son figuras accesorias o que acompañan la escena: por ejemplo, el viaje al Hades en R18, o el matrimonio de Cupido y Psyché en R19.

Algunos de estos instrumentos tienen aspecto de liras con brazos muy largos y con muchas cuerdas (ejemplares R6, R9, R12, R24) pero los mástiles son claramente independientes de las cajas, y la forma de tañerlos no es la propia de las liras: la mano izquierda siempre presiona cuerdas en el extremo superior del mástil. Es este último el que parece “vaciado” y sobre él vuelan las cuerdas, dando la apariencia de cuerdas encajadas entre dos brazos, como ocurre en la lira.

Otros presentan cajas casi esféricas de gran tamaño (R7, R23), similares a las renacentistas posteriores o a los *oud* árabes actuales, lo cual implica un conocimiento y un uso eficaz de la resonancia en un dispositivo del que se busca obtener potencia sonora junto con anchos mástiles que soportaban, con seguridad, más cuerdas que otros tipos de laúd de menor envergadura.



Figuras 104. 105. 106. R6: relieve de sarcófago del Louvre, siglos II-III d.C. R7: relieve de sarcófago de Giulia Tirrana, siglos II-III d.C. R8: laudista en el sarcófago de P. Caecilius Vallianus, siglo III d.C.

Tres fuentes que no aparecían en el artículo original de *Quodlibet* — véase la introducción del Anexo 5.2 —, y que hemos incluido aquí y en la Tabla correspondiente, son: una, helenística (H19, Figura 100) con una laudista en un banquete indo-griego en Hadda (Gandhara), del siglo I a.C.; y, otras dos, romanas (R26 y R27, Figuras 108 y 109), un mosaico bizantino del siglo VI d.C. con un músico tañendo un laúd de 3 cuerdas, y un cupido que cabalga un león que tañe un laúd similar, sobre un plato persa procedente de Irbit, en el sur de Rusia, de los siglos IV-VII d.C.

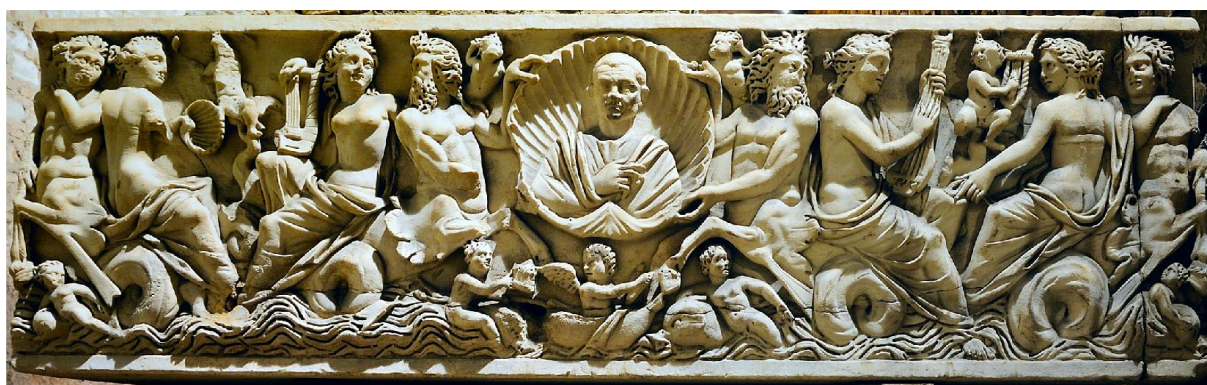


Figura 107. R15: Sarcófago con difunto central, centauros, tritones y dos laudistas, siglo II-III d.C.



Figura 108. R26: mosaico bizantino del siglo VI d.C.

Figura 109. R27: plato persa procedente de Irbit (Rusia), entre los siglos IV-VII d.C.

El sarcófago de P. Caecilius Vallianus (R8, que estuvo con anterioridad en el Museo Lateran), muestra un banquete fúnebre con el difunto reclinado sobre un diván en el centro. Los sirvientes traen comida, y a la izquierda del diván una mujer sentada en silla de mimbre tañe laúd con caja redonda pero sin separación clara con el ancho mástil, aunque probablemente estaban separados. Se observan 4 cuerdas fijadas a la base de la caja, y dos depresiones en ambos lados de las cuerdas, que podrían representar 4 perforaciones de resonancia.

En una de las caras menores de otro sarcófago que representa a Aquiles en la corte del rey Nicomedes (R9), aparece una mujer de pie con un laúd del tipo habitual, con caja redonda y largo mástil, pero muy ancho y con un número inusual de cuerdas: al menos seis (6). Estas se muestran solo sobre el mástil y su sujeción está indicada de forma esquemática por líneas en zig-zag en el extremo del mismo. La laudista sostiene el instrumento con el brazo izquierdo y pulsa con plectro con la mano derecha.

El relieve de la Catedral de Agrigento, de mármol ático (R12), ilustra el duelo de Phaedra, atendido por sus mujeres, dos de las cuales tañen laúdes. Ambos tienen cuerpos redondos y alargados, pero mástiles anchos, y un gran número de cuerdas fijadas a un recipiente, con sus extremos colgando. En cada caso se sostiene el laúd con el brazo izquierdo y se pulsan cuerdas con la mano derecha sobre el mástil.



Figuras 110. 111. R9: Aquiles en la corte del rey Nicomedes, sarcófago en torno al 240 d.C., Museo del Louvre. R12: duelo de Phaedra, sarcófago del siglo III d.C., Catedral de Agrigento.

El relieve de Roma que presenta Centauros Marinos y Nereidas (R13) tiene un diseño muy similar al sarcófago de Nápoles 6598, pero en peores condiciones de conservación. La figura central del difunto es de nuevo una mujer tañendo laúd con caja pequeña y mástil largo, mientras que las Nereidas tañen liras. Lo mismo sucede con el sarcófago del Palazzo dei Conservatori (R14), una pareja, probablemente los fallecidos, con las cabezas sin acabar: ella tañe un laúd con 6 cuerdas y una pequeña caja redondeada que se ve de perfil.

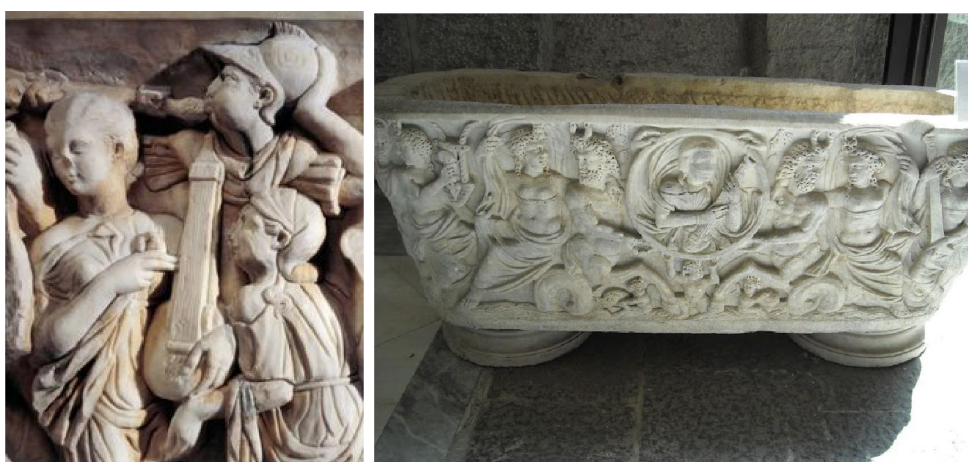


Figura 112. R14: sarcófago del Palazzo dei Conservatori, entre el 200 y el 250 d.C.

La figura femenina semivestida de San Crisogno (R15) tañe un laúd en forma de pera con base aplanada y, aunque hay una pequeña distinción entre cuerpo y mástil, no se trata de un laúd de palo. Se aprecian 4 cuerdas atadas a un recipiente en la base de la caja, pero no se muestra el mecanismo que las sujeta. Se ve un artefacto creciente en el extremo del largo mástil. Se trata de un sarcófago con la figura central del difunto acompañado a cada lado de sendos centauros-tritones y dos laudistas.

En otro de ellos, la figura central del difunto, una mujer anciana, sostiene un libro cerrado (R16): una figura del Buen Pastor sugiere que se trata de un sarcófago cristiano. A cada extremo hay una mujer sentada: una tañe lira y la otra laúd con caja redonda y ancho mástil con muy poca distinción entre ambos. Se observan 4 cuerdas fijadas a la tabla con pernos, y sus extremos penden en la base del laúd. En el extremo superior del mástil se indican clavijas a modo de diagrama. También aparecen instrumentos de tipo laúd tocados en apariencia a modo de liras por otros personajes.

El sarcófago de Nápoles ilustra el viaje a la Isla de los Benditos (R18). Centauros marinos portan Nereidas a sus espaldas, y en el centro está la figura de la difunta, de cara inacabada. Tañe un laúd con mástil largo acabado en un artefacto creciente, y las 4 cuerdas están improbablemente adheridas a un recipiente cerca del extremo de la caja, debajo del cual hay dos pequeños círculos. Una Nereida a la derecha tañe un instrumento similar esquematizado, con caja casi triangular y un mástil muy largo y cuerdas esculpidas solo sobre él, con un puente sobre la caja. Esta figura tañe “en espejo”, con la derecha presionando sobre el extremo del mástil y la izquierda pulsando cuerdas, aunque la posición inusual parece responder al equilibrio del diseño: una Nereida al otro lado tañe una lira de caparazón de tortuga muy esquemática con un plectro elaborado en punta de flecha en un extremo y enrollado en el otro.



Figuras 113. 114. R17: sarcófago de Tivoli, Villa Albani. R18: sarcófago de Nápoles. Ambos del siglo III d.C.



Figura 115. R19: sarcófago de un niño con el matrimonio de Cupido y Psyché, siglo III d.C.

El sarcófago de un niño, que ilustra el matrimonio de Cupido y Psyché (R19), muestra 3 puntas al extremo superior del mástil que podrían representar mecanismos de afinación, p.e., clavijas. Las cuerdas se hallan solo en la sección media y no sobre la caja, pero se puede apreciar el puente bajo la mano derecha. Los dedos corazón y pulgar se hallan en posición de pulsar cuerdas.

El relieve de la Iglesia de San Vittore (R24) muestra una figura femenina sentada tañendo un laúd de caja casi hexagonal muy ancha pero claramente separada del mástil. Podría tratarse de una lira, pero la posición de las manos no se corresponde. La derecha pulsa con plectro. El monumento está dedicado por C. Sosius Iulianus a su hija fallecida, Sosia Juliana, de 8 años.



Figura 116. R23: Cupido sostiene laúd, sarcófago del Museo Laterano (Panum, 1939), sin datación.

Figura 117. R24: sarcófago de la Iglesia de San Vitore en Rávena, en torno al 300 d.C.

En cuanto al laúd bizantino completo, que obra en el Metropolitano de Nueva York (R25), presenta una caja de resonancia muy elaborada y un mástil muy largo independiente. Cabe recordar que el aspecto actual que presenta el instrumento no hace en absoluto justicia a los sonidos que en sus tiempos de gloria pudo emitir: de caja redonda y tapa fina de madera con 5 grupos geométricos de agujeros de resonancia ornamentales y 4 agujeros sobre el extremo del mástil para la inserción de las cuerdas, con el puente probablemente perdido.



Figura 118. R25: laúd bizantino completo del siglo IV d.C., Metropolitano de Nueva York.

2.2.4.7. Laúdes Policordes

2.2.4.7.1. Musas y Cupidos

Las únicas representaciones griegas conservadas de laúdes son las que aparecen en algunos vasos y platos griegos y que no presentan detalle por causa de su funcionalidad, además de una docena escasa de estatuillas y algún relieve de los tiempos de Alejandro Magno ⁷⁴³. No es posible averiguar cuántas cuerdas corresponden a los instrumentos representados en estas figuras de terracota, pero la evidencia literaria sugiere que eran 3 ó 4 ⁷⁴⁴.

Una de ellas (H4), fechada entre el 330 y el 200 a.C. presenta a Eros tañendo un laúd. Desgraciadamente falta la mano izquierda que presionaba sobre un mástil corto pero muy ancho, pero por fortuna se puede observar con total claridad cómo la mano derecha *rasguea* las cuerdas con todos los dedos a la vez, *no las pulsa*: el gesto y el movimiento implícito no admiten discusión, como se ilustra abajo.

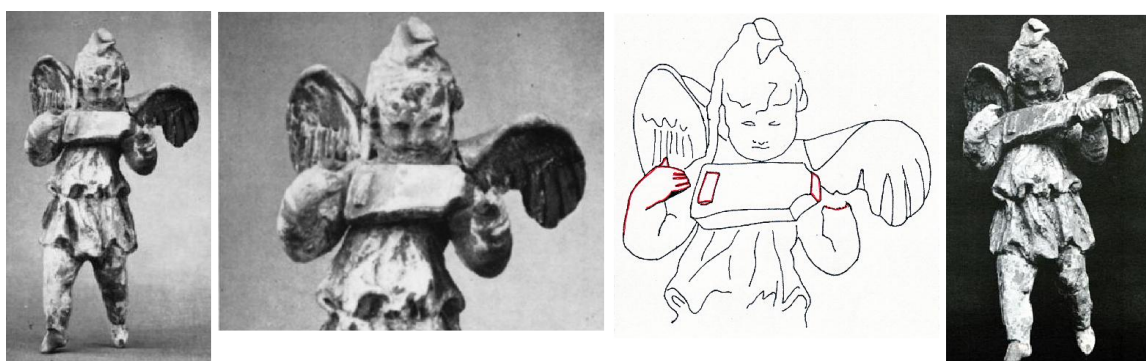


Figura 119. H4: Eros tañe laúd en Eretria en 330 a.C. Izquierda: original, centro: dibujo del autor; derecha: reconstrucción de Shlomo con la mano derecha sobre el mástil pulsando cuerdas.

Un relieve en un pedestal mantineo del siglo IV a.C. ⁷⁴⁵, acaso el más conocido (H3), muestra una figura femenina con un laúd de mástil largo que conserva ambas manos casi completas: la izquierda presiona con claridad cuerdas diferentes en puntos diferentes sobre el extremo superior del mástil, pero la derecha parece *pulsar* asimismo cuerdas individuales, como muestran sus dedos separados — y no *rasgear*, como se ha apuntado ocasionalmente en la literatura ⁷⁴⁶.

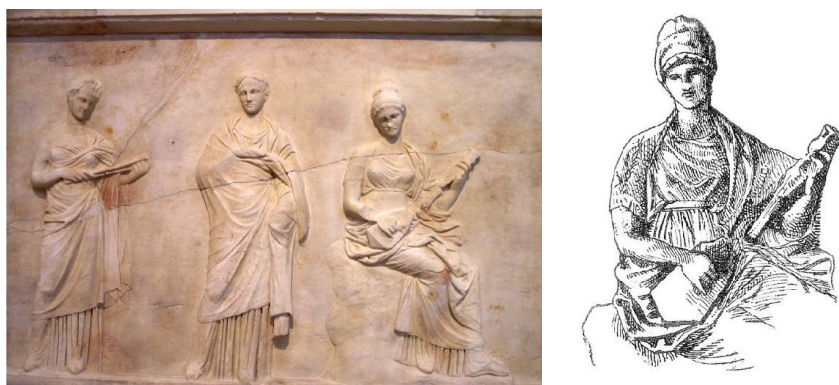


Figura 120. H3: relieve en pedestal mantineo, siglo IV a.C.

⁷⁴³ Esta escasa evidencia ha sido revisada en detalle por HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965, pp. 62-71).

⁷⁴⁴ LANDELS (1999, p. 78). Véase la Tabla 3.

⁷⁴⁵ Mantinea fue el nombre de una ciudad poderosa de Arcadia, en la Grecia antigua, ubicada en la actual Paleópolis.

⁷⁴⁶ P.e., MATHIESEN (1999, p. 283). En cualquier caso, técnicamente hablando “rasgear” significa producir acordes, con lo cual el autor admite implícitamente esta posibilidad, mientras que no se refiere a la mucho más obvia del Eros de Eretria.

Pese a que en la mayor parte de estatuillas helenísticas conservadas no aparece indicación de cuerdas, en dos de ellas sí se aprecian varias incisiones paralelas en el mástil. Una (H5), no catalogada (Museo Británico)⁷⁴⁷, se cree manufacturada en Cyprus: presenta marcas que parecen ser originales y pretender representar 4, o quizá 5 cuerdas⁷⁴⁸.

Ocurre lo mismo con otra (H12) procedente de Alejandría y actualmente en Stuttgart⁷⁴⁹, pero aquí las líneas solo se observan en el extremo superior. Esta es la única de las conservadas que muestra lo que parece ser una indicación de trastes, lo cual no significa que otras no los tuvieran, sino tan solo que no se indicaran en este tipo de figuras.

2.2.4.7.2. Dos figuras griegas problemáticas

La figura de Eros del siglo III a.C. perdió su mano izquierda en el devenir de lo cotidiano, pero la derecha intacta no ofrece ninguna duda respecto al tipo de ejecución que va a realizar.

Una hipotética reconstrucción tendría que situar la mano izquierda en su posición más natural, similar a la posición moderna, dado que si los dedos no pulsasen cuerdas diferentes en puntos diferentes habría que suponer un único tipo de acorde constante (incluso un único sonido) que el intérprete reiteraría una y otra vez en los sufridos oídos de la audiencia. O bien frenéticos movimientos de la mano izquierda — variando en cada uno las posiciones de los dedos sobre el mástil — para seguir obteniendo unísonos u octavas en cada caso, aún cuando no fueran unísonos *sostenidos*.

Dada la anchura del mástil, los dedos de la mano izquierda han de estar *cada uno* en *una* posición, más o menos adelantada respecto a los demás — como sigue ocurriendo hoy con esta familia instrumental. Lo cual indica que con toda probabilidad los sonidos emitidos en las diferentes posiciones que aquellos adoptaran eran dispares: no tiene ningún sentido complicar la articulación en extremo para obtener unísonos continuados.

La estatuilla mantinea, un laúd con mástil largo, muestra que estos supuestos son correctos. La mano izquierda presenta dedos separados para cuerdas diferentes, a la vez que se puede observar el caso complementario: la mano derecha está articulando con los dedos y no rasgando las cuerdas para producir acordes.

Dicho de otro modo, no hacen falta 4 ó 5 cuerdas para obtener una gama melódica y *monódica* de sonidos rica y completa, extremo que puede obtenerse evidentemente también a partir de una sola cuerda.

2.2.4.7.3. Digitación y Pulso

La asunción implícita de que el pulgar pulsa la cuerda más grave (la superior) puede sostenerse en varios elementos de juicio:

a) que el dedo que se opone espacialmente en efecto a los demás, puede funcionar mejor como bordón que articulado con sus contrarios en secuencias de sonidos, sin suponer por ello que un bordón no pueda situarse en la voz superior, ni que la pulsación de la cuerda más grave no pueda formar parte de una melodía cualquiera;

b) del mismo modo, la disposición *inversa* de agudo a grave (de cuerda superior a inferior), no se ajusta a la correspondencia entre las notas más agudas — y por tanto con más ‘movilidad’ para conformar las melodías — y los dedos más ágiles, entre los cuales no se cuenta el pulgar, que es además oponible a los demás, como ya se ha señalado;

c) a su vez, las cuerdas más finas requieren menos fuerza (pese a tener más tensión) para ser escuchadas, debido a la prominencia de los agudos sobre los graves; y al revés: las cuerdas más gruesas y graves requieren ser accionadas con más potencia para que sus vibraciones más lentas se perciban con claridad;

⁷⁴⁷ HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM (1965, p. 62).

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 63 y 64.

c) el hallazgo de la estela de Lutatia Lupata sugiere la co-existencia de cuerdas simples y cuerdas dobles, pudiendo operar las primeras a modo de bordón, tanto *por debajo* de la melodía (el caso habitual), como *por encima* (en el supuesto apuntado antes: 3 órdenes dobles y una cuerda simple).

Es más sencillo de todos modos suponer que las cuerdas más sutiles, más finas (o más tensas) y más agudas, correspondiesen en efecto, como ocurre hoy, con los dedos meñique, anular, corazón, e índice — por este orden —, y la más grave por tanto al pulgar, ya se trate de 4, 5, 6 ó más cuerdas.

2.2.4.7.4. El problema de la Mano Derecha

Es claro que un brazo derecho elevado sobre la caja y dispuesto a caer sobre las cuerdas *necesariamente* ha de rasguear (esto es, emitir acordes), y no pulsar cuerdas sucesivas tono tras tono, en cuyo caso la ubicación de la mano derecha ha de estar a la altura de las cuerdas y no *por encima* de ellas. La mano, además, presenta los dedos unidos y aparejados en la estatuilla de Eros (posición inequívoca para los acordes rítmicos: H4), y separados articulando con uno u otro (o con varios) en la Musa de Mantinea (H3).

La mano elevada de Eros remite sin duda a sonidos concomitantes (simultáneos), y resulta molesto en un sentido estético e incluso perceptivo, no ya el producir de un modo continuo 8^{as} ó frases en heterofonía, sino el hecho chocante de no hacer nada más con las melodías, que, según se afirma, seguirían de forma estricta a la línea vocal. Podríamos preguntar entonces: ¿y si no la hay, es decir, si el intérprete toca a solo? ¿Deberíamos encontrarlo entonces tañendo únicamente monodias o melodías duplicadas al unísono o a la 8^a, sin el concurso de ningún acorde ni bordón?.

Además de la producción de acordes rasgando con toda la mano, es pertinente recordar que la posición “opuesta” del pulgar respecto de los otros dedos hace de la pinza un recurso fácil para producir todo tipo de bi-cordes, y de la cuerda más grave (pulgar), en efecto un tipo de bordón para soportar las relaciones interválicas (modales, armónicas, o de cualquier otro tipo) producidas al pulsar a la vez el pulgar junto con otro(s) de los dedos restantes, como parece ilustrar la Musa mantinea (H3).

No se ha de olvidar el hecho de que cuando se tañe sin plectro, los dedos de la mano derecha están libres y pueden pulsar *siempre* más de uno a la vez.

2.2.4.7.5. El problema de la Mano Izquierda

La posición natural de la mano izquierda sobre un mástil con más de 3 cuerdas no puede, en ningún caso, llevar del mismo modo a producir un único sonido con todas las cuerdas, o una heterofonía a 8^{as} de forma continuada: la disposición de los dedos en la mano humana hace que cada uno de ellos quede situado un poco más atrás del que le antecede, y por tanto el sonido que se obtendría de cuerdas sucesivas ha de ser necesariamente diferente (con independencia del grosor y tensión de la cuerda).

Todo ello a menos que se afine cada cuerda de un modo deliberado para que la posición “escalonada” de los 4 dedos produzca invariablemente monodia o heterofonía de 8^{as}, cuando se pulsa más de una cuerda por vez, o bien cuando se pulsan varias o todas de forma sincrónica.

El mismo problema se presenta con la construcción de aulós dobles que tienen tubos de diferente longitud, en ejemplares conservados que tienen diferente número de agujeros en cada tubo, y en las disposiciones dispares de las manos a lo largo del tubo en las representaciones conservadas⁷⁵⁰, y ello ya desde los primeros tiempos de la cultura egipcia.

⁷⁵⁰ Véase LAFARGA (2014a).

2.2.4.8. Eurípides y “la agradable música de laúdes”⁷⁵¹

La presencia de instrumentos de cuerda pulsada con una sola mano y con mástiles está acreditada por las representaciones mesopotámicas ya en torno a comienzos del III Milenio a.C. Lo cual abre la posibilidad a la existencia de dispositivos con más de una cuerda (al menos 2 para la presente argumentación) y a su pulsación simultánea hace 5.000 años, toda vez que los dibujos de estos pueblos son iconográficos, a mitad de camino entre la apariencia y el símbolo, y por tanto no muestran el suficiente detalle.

Es más, en tales representaciones aparecen con frecuencia más de dos y hasta 4 y 5 lazos o cuerdas anudadas que penden del extremo del mástil. En el relieve del reverso de un laúd sobre un obelisco egipcio se observan 4 clavijas en el extremo superior del mástil⁷⁵². Y lo mismo ocurre en otro reverso representado en un fresco de la tumba de Sadosiris en Muzakawa, perteneciente a la XXII Dinastía (945 a 715 a.C.).

El laúd presenta muchas ventajas frente a otro tipo de instrumentos antiguos: es pequeño, fácil de manejar y de transportar, y es relativamente sencillo de construir, si se lo compara con arpas y otros dispositivos mayores y más pesados, si bien su volumen sonoro no debió de ser muy intenso — como ocurre, por lo demás, con sus descendientes modernos.

Además de ser ligero y manejable, tiene muy pocas cuerdas en comparación con arpas y barbitós, y por tanto su afinación resulta mucho más sencilla sea cual sea ésta y su propósito.

Pero su incomparable ventaja resulta de que todas y cada una de las cuerdas pueden ser presionadas sobre un mástil con los dedos de la mano izquierda, y accionadas por dedos independientes en la derecha, y por tanto la gama de sonidos obtenida supera con mucho la que puede ofrecer el resto de instrumentos (todos), y ello incluso sobre una única cuerda (en realidad sobre todas y cada una de las que tenga). Es más, puede hacerlo también de un modo simultáneo, en forma de acordes y con una variedad incluso mayor que la que ofrece un arpa con muchas cuerdas.

Además de los teclados modernos, los cordófonos con mástil son los únicos que permiten la posibilidad de una *variedad armónica* tan elevada. Los cordófonos de cuerdas fijas emiten el mismo número de sonidos que cuerdas poseen, si bien un arpa grande con un número suficiente de cuerdas puede ser pulsada *con ambas manos* de un modo similar, o quizá superior, al que se describe aquí para el tipo laúd, dado que en este caso se usan 10 dedos y la posibilidad de pulsar por tanto queda duplicada⁷⁵³.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que las representaciones más antiguas (aquellas mesopotámicas y egipcias), son imágenes icónicas, esquemáticas, a medio camino entre el símbolo y la realidad: el diseño no “retrata” un ejemplo particular de lo representado (por ejemplo, un determinado tañedor de laúd), sino la abstracción simbólica de los rasgos comunes más relevantes y comunes a todos los tañedores (o a un subconjunto) de laúd, por medio de una silueta que los sintetiza.

Consecuentemente los detalles se pierden, se “abstraen” y suprimen en orden a representar funciones y prácticas comunes a la multitud de casos particulares representados. No son retratos, ni imágenes reales, sino representaciones visuales de un concepto que engloba muchos aspectos diferentes de sí mismo en una figura “simplificada”. Se representa muchas veces una sola cuerda, o ninguna, a la vez que la misma representación puede mostrar, en cambio, tres o más clavijas (o cuerdas que penden) al extremo del mástil.

En segundo lugar, en el mundo grecorromano — más civil y diversificado que las sociedades egipcias y mesopotámicas — la práctica de la lira resultaba relativamente sencilla y al alcance de muchos ciudadanos educados, contando tan solo 4 cuerdas (y aún con 7) de afinación fija. Mientras que la ejecución en el laúd adquiere bajo el mismo prisma un carácter mucho más técnico y profesional, dadas sus posibilidades melódicas y armónicas muy superiores.

⁷⁵¹ § Nota 711.

⁷⁵² ENGEL (1879, p. 205), Figura 45.

⁷⁵³ Véanse las dos arpas dobles mesopotámicas consignadas en la Tabla 1.

El uso del plectro, evidente en muchas representaciones tanto antiguas como grecorromanas, aunque no en todas, previene del uso del pulgar como bordón sobre la cuerda prima, puesto que ha de destinarse a sujetar firmemente el mecanismo de pulsación, limitando así la mayor flexibilidad propia de la pulsación libre a cargo de los dedos.

Con todo, su uso, como acabamos de apuntar, no impide en absoluto el juego y la variación digital de la mano izquierda ni tampoco la pulsación simultánea de dos o más cuerdas con sonidos diferentes (acordes) en la derecha. También es conocida la habilidad de algunos instrumentistas actuales de sujetarlo entre índice y corazón, dejando libre el pulgar a modo de bajo fundamental. Y, del mismo modo, sujetarlo entre corazón y anular, dejando libres los demás para pulsar por encima o por debajo de la cuerda que pulse el plectro.

Por otro lado, ya se ha aludido antes en las fuentes literarias al *pandourion*, que era tocado sin plectro, es decir, *pulsado*, en cuyo caso las objeciones y ventajas del plectro a los efectos de lo que se discute aquí, no son en absoluto relevantes: representaciones sin plectro se observan ya en las primeras figuras helenísticas.

Se puede admitir que las cuerdas estén duplicadas, y aparentemente esta condición parecería apoyar la opinión que exige la monodia y la heterofonía de 8ª, pero tal consideración pierde todo su sentido cuando las cuerdas representadas sobrepasan un cierto número: ¿qué sentido tiene triplicar, cuadruplicar, o quintuplicar, un mismo sonido?.

Con el mismo razonamiento podemos suponer que la heterofonía con 4ªs y 5ªs paralelas fue una realidad estable mucho antes del *organum* paralelo de los medievales, dado que se trata de intervalos universales para todo tiempo y lugar⁷⁵⁴.

Un punto común de encuentro en todo tipo de escritos consiste en afirmar — cuando aparece evidencia como la que se está analizando aquí: varias cuerdas disponibles susceptibles de ser rasgadas o pulsadas a la vez — que sonaban siempre a unísono (octavas) o que, a lo sumo, duplicaban la línea vocal. Incluso que se afinaban todas a la misma altura. Unas afirmaciones sorprendentes, dado que no se basan tampoco en ningún registro escrito ni evidencia de que fuera este el caso.

El Mundo Clásico fue un mundo musical milenario que nos legó un arte y una ciencia que no fueron superados hasta 1.000 años después de su caída, y que aún hoy presta soporte a nuestras propias disciplinas académicas y científicas. Los griegos recibían educación musical y formación coral desde los 5 años, y cantaban en coros con frecuencia y de forma regular, tanto como parte de sus obligaciones cívicas como en banquetes y en cualquier ocasión que lo requiriese.

De aquí en adelante hubo músicos por doquier, al punto de sumir a Roma en el caos en el 311 a.C. a causa de una huelga de auletas que dejó a la ciudad sin música en los actos religiosos, en los que intervenía casi invariablemente⁷⁵⁵. En las competiciones y eventos musicales participaban coros numerosos (tanto amateurs como profesionales) ya desde el siglo VI a.C., y también intérpretes de canto acompañados por instrumentos.

Sus laúdes contaban con 3, 4 y hasta 5 cuerdas y tanto ellos como el aulós doble (siendo ambos policordes) fueron proliferos y estuvieron por doquier⁷⁵⁶ — un dispositivo con tan solo 3 cuerdas como la *balalaika* actual, afinada do-sol-do, tiene innumerables posibilidades armónicas más, e incluso melódicas, que otros instrumentos con cuerdas fijas, como pueda ser el arpa.

Si la práctica del unísono y la monodia hubiese sido un procedimiento obligado y exclusivo, es de suponer que alguna alusión a tal hecho hubiese sobrevivido, dado un fenómeno tan extendido como se afirma. Algo que, por lo demás, no ocurre, es decir: *tampoco hay fuentes en este sentido*.

Se puede entender la práctica de la duplicación de cuerdas (al modo de las bandurrias modernas) para obtener efectos de “articulación” o duplicaciones de octava (8ª)⁷⁵⁷, pero no se entiende de nuevo el hecho de repetir este procedimiento en 3 ó 4 cuerdas más que han de afinarse a unísono, o incluso afinadas a diferentes alturas, para obtener los mismos sonidos en todas ellas.

⁷⁵⁴ Véase KILMER (1976).

⁷⁵⁵ § Nota 519 [58].

⁷⁵⁶ LAFARGA (2014a). LAFARGA (2014b).

⁷⁵⁷ Incluso paralelismo de 8ª como el que se supone se llevaba a cabo (*magadis*) al barbitós o en otros instrumentos.

La respuesta de que no hay fuentes no explica nada, en especial y en mucha menor medida, tampoco las peculiares características técnicas (melódicas y armónicas) del laúd. Su reducido número de cuerdas frente a las arpas o diseños similares, se ve compensado con creces por la posibilidad de pulsar cada cuerda en muchos puntos diferentes (y próximos entre sí) sobre un mástil firme. Y por tanto también la de adaptarse a todos los entornos melódicos, modales y/o armónicos que se le presenten.

PARTE III. CAÍDA DEL MUNDO PAGANO: MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL MUNDO CLÁSICO

Todo lo que los hombres adoran es justo que sea considerado un solo y mismo ser.

Todos vemos los mismos astros, el cielo es común, nos envuelve el mismo mundo.

¿Qué importa la forma con que cada uno busca la verdad?

No puede haber un solo camino para acceder a tan gran misterio.

Quinto Aurelio Símaco

*Nada en la teoría musical [griega] desconcertó tanto a los estudiantes occidentales,
desde el siglo diez al Renacimiento, como el sistema de tonos y
especies de octava y las así llamadas armonías.*

Claude V. Palisca (1985)
Greek Tonality and Western Modality

El Serapeion fue saqueado en el 391 por orden de Teófilo, obispo de Alejandría, con apoyo militar, y defendido por paganos armados. El propio obispo, hacha en mano, abatió la estatua colosal de Serapis, obra del ateniense Briaxys, y admirada durante 7 siglos. El Templo del dios de la ciudad fue convertido en taberna. Posteriormente sería demolido hasta los cimientos.

... El Serapeion era un templo increíblemente rico, suntuoso, con cuya magnificencia solo se podía comparar el Capitolio Romano. Su biblioteca, más que notable, desapareció también sin dejar huellas. De ahí que tras aquel acto de violencia cristiana se produjeran feroces luchas callejeras en las que los mismos retores, y especialmente los filósofos, blandieron la espada, y el lexicógrafo y sacerdote de Zeus, Heladio, más tarde profesor en Constantinopla, abatió a nueve cristianos con su propia mano. Eso afirma al menos su oyente e historiador cristiano Sócrates. Como quiera que hubiera más muertos por parte cristiana y que ambas partes contaban con innumerables heridos, el emperador mandó destruir todos los templos de la ciudad. También fue ‘saneado’ un templo de Mitra. Con todo: la responsabilidad principal fue cosa de Teófilo y no del emperador.⁷⁵⁸

Todo lo que se puede decir y exponer en relación con estos temas se refiere no a la música *popular* o cotidiana de los antiguos, sino a la *culta*. Nuestro conocimiento de esta última está además limitado a una cantidad muy pequeña de literatura teórica que ha sobrevivido. La Iglesia no solo destruyó buena parte de la literatura antigua, sino que controló durante 1.000 años la producción de libros, y su actitud hostil en contra de la música y los teatros clásicos probablemente nos ha prevenido de información irremplazable acerca de la producción musical en los grandes auditorios.

En el año 384 d.C. tuvo lugar en Roma ante el emperador el debate acerca de la ubicación del Altar de la Victoria, símbolo milenario de la supremacía romana, y de la devolución de fondos a los ritos tradicionales romanos, conocido como la Relación de Símaco — tres años antes en 381, el emperador Teodosio I había convocado un Concilio en Constantinopla que adoptó el credo niceno (católico) como parte de la misa mediante un edicto: *Cunctos Populos* (“A todos los pueblos”).

Símaco, el prefecto pagano de la ciudad⁷⁵⁹, intentó, en representación de la aristocracia romana, la última defensa del paganismo antes de sucumbir, y casi logró su propósito convenciendo a su auditorio cuando las palabras de Ambrosio de Tréveris⁷⁶⁰ al oído del emperador decantaron para siempre la balanza en su contra. Ambrosio fue quien rigió realmente los destinos del Imperio durante los reinados de Teodosio y sus sucesores — los así llamados “emperadores niños católicos” — a finales del siglo IV y comienzos del V, una época de represión también para todas las corrientes cristianas que no siguieron el credo niceno (católico).

Es posible que Agustín estuviese en Roma en estas fechas, dado que había estudiado leyes en la capital y ejercido allí desde años atrás, y tenía excelentes contactos en la corte de Ambrosio en Milán, en donde el mismo Símaco le había procurado un puesto de profesor de retórica⁷⁶¹ — el propio Agustín cita varias veces los himnos de Ambrosio calificándolos de excelentes⁷⁶².

Es en cambio probable que Aurelius Prudentius Clemens⁷⁶³ escuchase de viva voz las palabras de Símaco: de hecho, en pleno auge del conflicto entre cristianismo y paganismo, había escrito una obra en dos libros titulada *Contra Symmachum*.

⁷⁵⁸ DESCHNER (1993, p. 205): “La destrucción de libros por parte de los cristianos en la Antigüedad”, Cap. 3 del Vol. 5 de *Historia criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds. En el Anexo 6.2 se han consignado varias decenas de decretos contra el paganismo desde los tiempos de Constantino en adelante hasta finales del siglo V. Estas fuentes no se detallarán en el texto, y serán retomadas en futuros trabajos sobre la persecución de instrumentos multifónicos paganos. Para las bibliotecas de la antigüedad, véase CASSON (2001). Para la censura en el mundo antiguo, véase GIL (2007). Para la persecución del mundo pagano y de otras corrientes cristianas heréticas (no católicas) durante los siglos IV-V: § Anexo 6.2.

⁷⁵⁹ Quinto Aurelio Símaco (340-402).

⁷⁶⁰ Aurelio Ambrosio (334-397). Más conocido como Ambrosio de Milán. Sobre el debate puede consultarse SHERIDAN (1966); DESCHNER (1981, pp. 60-62); COURCELLE (1989); BLOCH (1989); MORENO (2002).

⁷⁶¹ DESCHNER (1993, p. 154).

⁷⁶² § 3.1.4.

⁷⁶³ § 2.2.3.3.

En tanto que apenas existen fuentes musicales (literarias) ni referencias a estos temas, no hay acuerdo respecto del grado de intolerancia que obispos y autoridades eclesiásticas esgrimieron en contra del uso de instrumentos en el culto, ni respecto del momento en que el canto monódico quedó definitivamente implantado. En realidad no tenemos noticias directas acerca de estos fenómenos durante siglos, pero es un hecho que nadie discute (y tampoco nosotros) que la Iglesia perseveró en este tipo de canto durante siglos (repertorio gregoriano).

De otros ámbitos para el canto o la música fuera del culto en estas épocas y hasta más allá del milenio, nada sabemos. Las únicas fuentes de evidencia son eclesiásticas y referidas a sus prácticas, y no a las de los civiles: el principal punto de conflicto entre las propias autoridades cristianas parece haber sido la distinción vocal vs. instrumental, y el lugar común el canto a unísono.

Según los autores, todos los Padres tomaron partido por la voz ⁷⁶⁴, y mientras que para unos no hubo tolerancia alguna con los instrumentos ⁷⁶⁵, otros afirman que estos fueron en ocasiones consentidos ⁷⁶⁶.

Los problemas a los que se enfrentaron las autoridades cristianas para perseguir y prohibir un cierto tipo de música a la vez que ensalzaban las virtudes de otra fueron considerables. La música virtuosa consistía en la monodia del “nuevo canto” (fuente de elevación espiritual) por oposición a la de los paganos, considerada como instrumento demoníaco y como fuente de corrupción ⁷⁶⁷.

3.1. Los Padres de la Iglesia contra los placeres paganos

En la medida en que la Iglesia se asentaba y crecía durante los primeros siglos, fue tomando contacto y enfrentándose con otras culturas y valores presentes dentro del Imperio: muchos de sus nuevos miembros provenían del paganismo griego y romano, otros del judaísmo, otros de pueblos nórdicos llamados “bárbaros”, y en Oriente también de otros muchos cultos.

El conflicto con lo que era culturalmente aceptable se dio a la vez con una amplia variedad de creencias dentro del seno de los propios cristianos: gnósticos, católicos, arrianos, y otras muchas interpretaciones de los textos bíblicos hasta más allá de los tiempos de Agustín — a finales del siglo IV apenas quedaban escuelas de filosofía en Occidente ⁷⁶⁸, pero los problemas entre las diferentes corrientes ideológicas cristianas eran considerables.

En el norte de África, las revueltas, tumultos, y enfrentamientos en el seno de la Iglesia, y también con el poder imperial lejano de Roma, eran constantes ya desde finales del siglo III: una máxima conocida en el continente era que “África sobrevivía pese a los africanos”, aludiendo a su carácter acalorado y belicoso en torno a muchos de estos temas ⁷⁶⁹.

Los predicadores cristianos de los primeros siglos no tenían credibilidad ante los paganos, y mucho menos antes los intelectuales, quienes les acusaron con frecuencia de ser gente simple e ignorante, de hablar de forma vulgar y corrompida, y de que los escritos que defendían estaban plagados de barbarismos, solecismos, y errores de todo tipo ⁷⁷⁰. Les reprocharon de forma continuada rodearse asimismo de personas iletradas que no podían discutir sus ideas con argumentos y razonamientos.

⁷⁶⁴ WERNER (1959, p. 336).

⁷⁶⁵ PRICE (2005, p. 82).

⁷⁶⁶ SQUIRE (1962, p. 41-42).

⁷⁶⁷ FUBINI (1988, p. 81).

⁷⁶⁸ DESCHNER (1993, p. 58).

⁷⁶⁹ Véanse las Disputas Cristológicas acerca de la naturaleza divina, que dividieron a arrianos, católicos, gnósticos, y otros, y que dieron lugar a las persecuciones de las herejías desde los tiempos de Ambrosio y Agustín en adelante. El cristianismo se propagó primero en África, y estaba muy extendido a finales del siglo III, y para atender al contexto de este fenómeno en años previos impartimos y grabamos una serie de lecciones en Conservatorios Superiores (Oscar Eplà y Joaquín Rodrigo, de Alicante y Valencia respectivamente) dedicadas a los teatros y odeones de todas las provincias romanas africanas y también de Hispania y que se detallan en el Anexo 2.2, e igualmente otra segunda serie dedicada a las persecuciones contra los cristianos, al conflicto entre paganismo y cristianismo, y a la persecución cristiana posterior de paganos y herejes.

⁷⁷⁰ COURCELLE (1989, p. 171).

Del siglo IV en adelante, la Iglesia destruyó buena parte de todo lo escrito en tiempos de los clásicos: drama y literatura, filosofía, política, y un largo etc., incluyendo a Platón y Aristóteles. La quema de libros religiosos había sido practicada desde los tiempos helenísticos como medida represiva en el control político, pero con las nuevas autoridades cristianas esta actividad devino al alcance de una amplia variedad de gentes: oficiales del ejército, obispos y otros cargos eclesiásticos, e incluso de personas piadosas⁷⁷¹. Las escuelas de gramática, presentes en toda ciudad de mediana importancia, fueron definitivamente cerradas en tiempos de Justiniano.

Muchos Padres de la Iglesia abundaron en consignas y condenas de las prácticas musicales de los romanos, y en especial de sus instrumentos, sin hacer mención al hecho de que cantasen a unísono o no — del fenómeno de masas que se desarrollaba en teatros y odeones ya hemos dado cuenta con anterioridad, pero véase el Anexo 2. Según algunos autores, sus prédicas y proscripciones se dirigieron contra *tipos específicos* de música⁷⁷², pero más allá del unísono en el que ellos mismos insistieron a la hora de cantar, no informan de aquella que condenaron.

Según otros, la distinción que obispos y autoridades cristianas hacían entre ambas, pagana y cristiana, no es “formal” sino referida a los “contenidos de que hacen gala una u otra”⁷⁷³. Fubini dice que la nueva música cristiana — el “nuevo canto” — se propugnaba, a la inversa de la pagana, como medio de salvación: un canto coral a una sola voz incluso sin acompañamiento de instrumentos.

Tampoco él puede aportar otras voces que la del propio Clemente de Alejandría⁷⁷⁴ para acreditar la identidad formal y la distinción de contenido. Dice más adelante que en el plano formal, ambas músicas difieren en el “grado desigual de armonía que una y otra reflejan”, y de nuevo cita a Clemente comparando su propio modo de cantar con el orden del Universo: “Además, es precisamente este canto el que integra la totalidad de la creación en un *orden melodioso* y concilia los elementos en discordia, motivos de sobra por los que el universo entero debe hallarse en armonía con dicho canto”⁷⁷⁵.

No es fácil entender a qué se pueda estar refiriendo Clemente, pero a armonía simultánea parece que no, aún cuando habla de un orden melódico como síntesis resuelta para los “elementos en discordia”. No obstante, sus abstractas consideraciones (*integrar* el *kosmos* conocido y *conciliar* elementos discordantes) le bastan para afirmar que el Universo entero ha de ser coherente con su modo de cantar — o al revés.

Grout cita los “coros diabólicos” cuando se remite a San Jerónimo, San Basilio y San Juan Bautista, aunque sin precisar las citas: “¿No es absurdo que quienes han escuchado la mística voz de los querubines del Cielo hayan de entregar sus oídos a las canciones disolutas y a las ornamentadas melodías del teatro?”⁷⁷⁶.

3.1.1. Siglos I-II. Marción de Sínope y el canto de los salmos

Ignacio de Antioquía (30-107), en la segunda mitad del siglo I d.C., es el primer autor cristiano en referirse a la música, utilizando la armonía del arpa como metáfora de la unidad entre un obispo y su congregación⁷⁷⁷. Después de él, Marción de Sínope (85-150), de quien tampoco nos consta obra escrita⁷⁷⁸, elaboró el primer canon conocido del Nuevo Testamento, y viajó a Roma entre 135 y 140 intentando sin éxito ser nombrado obispo.

⁷⁷¹ Para una revisión del fenómeno véase SAREFIELD (2004).

⁷⁷² GROUT (1988, p. 24).

⁷⁷³ FUBINI (1988, p. 81).

⁷⁷⁴ Tito Flavio Clemente (165-215). Hijo de ricos paganos atenienses y educado en latín y griego clásico, sufrió persecución bajo Septimio Severo, y se enfrentó permanentemente con el poder imperial romano y también con el cristiano de otras diócesis africanas y continentales.

⁷⁷⁵ Cit. por FUBINI (1988, p. 82). La *cursiva* es nuestra.

⁷⁷⁶ Cit. por GROUT (1988, p. 41, Nota al pie).

⁷⁷⁷ *Carta a los Efesios*, 4 [76]. Cit. por HOLMES (2006, p. 117).

⁷⁷⁸ Sus noticias han llegado por Tertuliano y por Ireneo (130-202) obispo de Lyon, quienes combatieron sus enseñanzas.

Siendo un rico naviero armador, compiló en bellas melodías sus enseñanzas e interpretaciones de los textos sagrados, y gracias a los cantos sus ideas se propagaron por el Imperio con tanto éxito que llegó a rivalizar con la influencia dominante de la escuela de teología de Roma ⁷⁷⁹. Acabó declarado hereje y excomulgado en 144, y el rezo de la psalmodia continuó en parte para combatirlo ⁷⁸⁰. El mismísimo Arrio (250-336) también divulgó rápidamente sus doctrinas en versos mediante cantos que podían cantarse en las calles o en los teatros, llamados *Thalia*, según nos cuenta Eusebio ⁷⁸¹ — solo se conocen sus ideas por los escritos de quienes le persiguieron.

Durante el siglo II no hay todavía condenas explícitas de la música y/o de los instrumentos: Atenágoras ⁷⁸², Ireneo de Lyon (130-200) y otros autores aluden a ella en estos momentos en términos místicos y cosmológicos, referidos al universo y a su creador, usando metáforas instrumentales al modo de Ignacio. Con la excepción de Justino ⁷⁸³, quien afirma con desprecio que “los órganos musicales pertenecen a las ceremonias judías y no nos atañen más que la circuncisión” ⁷⁸⁴.

3.1.2. Siglo III. Eusebio de Cesarea y el canto a unísono

En fechas tempranas ya a comienzos del siglo, Clemente, una de las fuentes más informativas que nos han llegado, nos cuenta maravillas acerca de la música de los paganos: “A mi juicio, ni Orfeo de Tracia ni el aedo de Tebas y de Methymna son dignos de llamarse hombres por haberse burlado de nosotros. Utilizando como pretexto la música, han hecho un ultraje a la vida humana; arrastrados por el demonio y valiéndose hábilmente de alguna brujería, han conducido al hombre a su ruina. Al rendir tributo a leyendas dolorosas y al ensalzar la muerte violenta dentro de sus ritos religiosos, éstos, por primitivos, inducen a la idolatría [...] Con sus cantos y sus hechizos han mantenido cautivos, en la más despreciable esclavitud, a los que, como ciudadanos del cielo, habrían podido poseer la verdadera y noble libertad. ¡Cuán distinto de ellos es mi Señor, quien vino para poner fin a la penosa esclavitud que el demonio nos imponía [...]!” ⁷⁸⁵.

En otro lugar, nos dice que: “Tiene que proscribirse esa música artificial que ofende a las almas y las atrae a sentimientos lacrimosos, impuros y sensuales, e incluso a un frenesí báquico y a la locura. No debe uno exponerse a la poderosa influencia de modos excitantes y lánguidos que, por la sinuosidad de sus melodías, conducen al afeminamiento y a la invalidez de propósito. Dejemos las armonías cromáticas para los banquetes, donde nadie se sonroje siquiera ante la música coronada por flores y prostitución” ⁷⁸⁶.

Refiriéndose a la *musica mundana* para ensalzar la música vocal frente a la instrumental, dice que esta última “debe usarse por tanto en nombre del embellecimiento y la compostura de las formas (*musica humana*) ... pero debemos rechazar la música superflua que enerva las almas de los hombres, y los conduce a la variedad, ahora tristeza, y a la licenciosidad y voluptuosidad, y los torna después frenéticos y enajenados” ⁷⁸⁷. Nos dejó además una descripción bastante gráfica de la opinión que le merecían los *Galli*, sacerdotes encargados del culto a Cybeles: “... rufianes de pelo sucio, con vestidos escualidos y andrajosos, totalmente ajenos a los baños, con uñas como garras al igual que las bestias salvajes; muchos son también privados de su virilidad” ⁷⁸⁸.

⁷⁷⁹ DESCHNER (1990, p. 113).

⁷⁸⁰ MCKINNON (1998).

⁷⁸¹ Eusebio Pánfilo (269-339), obispo de Caesarea. § Nota 802. EUSEBIO (1999), *Comentarios del Editor*, p. 249. Arrio murió envenenado en Constantinopla al día siguiente de su readmisión en la Iglesia tras sucesivas condenas en Concilios precedentes, y sus ideas finalmente declaradas heréticas. El arrianismo fue la corriente predominante entre los pueblos nórdicos cristianos, incluso hasta finales del siglo VII, y arraigó fuertemente también en las zonas orientales del Imperio.

⁷⁸² Aristokles Spirou (133-190).

⁷⁸³ Justino Mártir (100-165).

⁷⁸⁴ Justino Mártir, 67 [77]. Cit. por SCHAFF (2001) y por PRICE (2005, p. 75). Adviértase del uso de la palabra *organon* aplicado a los instrumentos musicales, como se puntualizó en § 2.2.2.3.

⁷⁸⁵ *Protreptico a los griegos* [78]. Cit. por STRUNK (1965, p. 61) y por FUBINI (1988, p. 81).

⁷⁸⁶ Cit. por ROBERTSON & STEVENS (1993, p. 226).

⁷⁸⁷ *Miscellanies*, 6, 11, 89-90 [79]. Cit. por ROBERTS & DONALDSON (1989, pp. 500-501).

⁷⁸⁸ Cit. en T. & T. Clark, 1869, 12, 5, 4, 201 [80]. También DESCHNER (1990, p. 155).

Y en un ejercicio incomparable de proyección histórica a los siglos que contemplan los libros del Antiguo Testamento, y para justificar las alusiones a instrumentos musicales en el culto, dice acerca del *Salmo 150* que estos son en realidad una metáfora que habla de nuestro propio cuerpo como instrumento, y no objetos que producen sonidos ⁷⁸⁹.

Para aquellos cristianos que, después de escuchar los ritos y la palabra del oficio, cantan y bailan en su vida privada, tiene también unas palabras dedicadas: “Y afuera se entretienen alocadamente con juegos impíos, y con amores temblorosos, ocupados en tocar aulós y en bailar, y en intoxicarse, y en todo tipo de basura” ⁷⁹⁰. Y la práctica de los tubos no le parece tampoco adecuada: “Deja el aulós para los pastores, y la flauta para los supersticiosos que pasan su tiempo con la idolatría. Porque, en verdad, estos instrumentos están prohibidos en los banquetes moderados, siendo más apropiados para las bestias que para los hombres” ⁷⁹¹.

Como se ve, Clemente abunda en opiniones sobre la música y sus intérpretes, pero ofrece poca información práctica para nuestro problema. A él se atribuye uno de los himnos cristianos más conocidos: la conclusión del *Pedagogo* — probablemente la oración de alabanza de la escuela de teología de Alejandría ⁷⁹².

Pseudo-Origen ⁷⁹³, un autor oriental poco conocido que escribió contra las corrientes gnósticas cristianas, acepta la mención bíblica de los instrumentos, aunque de modo metafórico: “los instrumentos del Antiguo Testamento no son inapropiados para nosotros si son tomados en sentido espiritual”. Dice también que “las cuerdas son la armonía del sonido equilibrado de las virtudes y los instrumentos” ⁷⁹⁴.

La opinión que tiene Novaciano de Frigia (¿ - 258) ⁷⁹⁵ de auletas y flautistas es asimismo ilustrativa para nuestra argumentación: “Trabaja hablando con sus dedos, ingrato con el Artífice que le dio una lengua ... Incluso si estas cosas no fueran consagradas a los ídolos, los fieles cristianos no deben frecuentarlas ni observarlas, porque aún cuando no hubiese nada criminal en ellas, tienen en sí mismas una completa inutilidad difícilmente aceptable para los creyentes” ⁷⁹⁶.

A Cipriano de Cartago ⁷⁹⁷ tampoco le complace que se cante sin un sentido de oración o devoción: “Porque Dios le ha dado en efecto al hombre una voz, éste no ha de cantar canciones de amor ni otras ordinarias” ⁷⁹⁸. Ni tampoco a Comodiano, un poeta romano cristiano de finales del siglo, que los creyentes se diviertan en privado bailando y cantando: “Rechazáis la ley cuando deseáis el placer del mundo. Bailáis en vuestras casas; en vez de salmos, entonáis cantos de amor” ⁷⁹⁹.

Lactancio ⁸⁰⁰ predica por estos tiempos en África contra el placer que provocan los sonidos en el mismo sentido: “... Ni permitáis que alguien piense que debe abstenerse solo de este placer, sino también de los demás placeres que surgen del resto de los sentidos ... El placer de los ojos deriva de la belleza de los objetos, el de los oídos de los sonidos armoniosos y placenteros” ⁸⁰¹.

Pero la indicación más crítica para nuestras tesis proviene de Eusebio de Cesarea ⁸⁰² al referirse a la distinción que establece entre su modo de cantar (cristiano) y el de los paganos (también instrumental) basándose precisamente en la *práctica* del unísono: “Así complacemos más dulcemente a Dios de lo que podría hacerlo ningún instrumento musical ... con una sola mente y con la unidad de la fe y la piedad, elevamos melodía **a unísono** en nuestra psalmodia” ⁸⁰³.

⁷⁸⁹ *The Instructor* [81]. Cit. por ROBERTS & DONALDSON (1989, p. 248).

⁷⁹⁰ *Id. Ibid.*, p. 290 [82].

⁷⁹¹ *Id. Ibid.*, p. 248 [83].

⁷⁹² CATTIN (1979, p. 19).

⁷⁹³ Siglo IV d.C., posiblemente de Asia Menor o de Siria.

⁷⁹⁴ *Selecta in Psalmos*, 32, 2-3 [84]. Cit. por McKINNON (1987).

⁷⁹⁵ Sacerdote romano, converso en 248 y antipapa durante el papado de Cornelio desde el 251 hasta el 251.

⁷⁹⁶ *De spectaculis*, 7, 1-3 [85]. Cit. por McKINNON (1987).

⁷⁹⁷ Tascio Cecilio Cipriano (200-258).

⁷⁹⁸ *On the Dress of Virgins*, 11 [86]. Cit. por SCHAFF (1885, pp. 759-759).

⁷⁹⁹ *In Favor of Christian Discipline*, 59 [87]. Cit. por ROBERTS & DONALDSON (1985). La cita incluye la condena de los hábitos de belleza en las mujeres.

⁸⁰⁰ Lucio Cecilio Firmiano Lactancio (240-320).

⁸⁰¹ *Epitome of the Divine Institutes*, 2, 62 [88].

⁸⁰² § Nota 781.

⁸⁰³ *In psalmum 91* [89]. Cit. por McKINNON (1987, pp. 97-98). Véase igualmente la Nota 823, sobre Teodoreto de Ciro y el canto a solo.

3.1.3. Siglo IV. La acusación de Celso a los cristianos

Hilario de Potiers distingue 4 formas de música en el culto, una de las cuales incluye instrumentos y antífonas, al igual que un texto muy similar de Hipólito de Roma con una curiosa definición de los salmos⁸⁰⁴. Estas citas confirman que algunas comunidades cristianas hacían uso de ambos durante el rito, tal como reprocha Celso a Orígenes a comienzos del siglo III (sin que éste lo niegue)⁸⁰⁵, y asevera igualmente Diodoro de Tarso (¿ - 390) aún mucho después, a finales del siglo IV — también cita los instrumentos en el culto Efrén de Nisibe o el Sirio (306-373), quien fundó varios coros de vírgenes a los que acompañaba con la cítara en la iglesia, en festivales, y también los domingos⁸⁰⁶.

La prohibición de cantar en el culto a las mujeres aparece en un tratado anónimo cristiano del siglo III: “Se ha prescrito a las mujeres no hablar en la iglesia, ni siquiera en voz baja, ni cantar durante o tomar parte en las respuestas, sino que deben permanecer en silencio y orar a Dios”⁸⁰⁷. Pablo ya aludía al mismo tema dos siglos atrás, si bien en un contexto no explícitamente vocal (musical)⁸⁰⁸.

Cirilo, obispo de Jerusalén, les prohibía cantar con voz suficiente para que se las oyese⁸⁰⁹: “deben únicamente mover los labios, de modo que no se oiga nada, pues no permito a las mujeres hablar en la iglesia”⁸¹⁰. Mientras que Isidoro de Pelusium (360-449) al parecer lo toleraba afirmando que así se prevenía de que murmuraran durante el rito⁸¹¹, toda vez que justifica en sus escritos la prohibición: “Los apóstoles del Señor, que deseaban poner fin a la charla ociosa en las iglesias ... permitieron sabiamente a las mujeres cantar allí los salmos. Pero dado que todas las enseñanzas divinas se han convertido en sus opuestas, así pues, se han convertido además en una oportunidad de pecado y laxitud para la mayoría de la gente. No sienten compunción al escuchar los himnos divinos, sino que hacen un mal uso de la dulzura de la melodía para despertar la pasión ...”⁸¹².

Ambrosio en cambio, no ve objeción alguna a las voces femeninas: “El Apóstol exhorta a las mujeres a permanecer en silencio en la iglesia, pese a que se aúnan bien en un salmo; esto resulta gratificante en todas las edades y encaja en los dos sexos ... incluso las mujeres jóvenes cantan salmos sin perder su decencia de casadas, y las muchachas cantan un himno al Señor con voz suave y flexible a la vez que mantienen el decoro y sin perder la modestia”⁸¹³.

Epifanio de Salamis (315-403), obispo bizantino y perseguidor de herejes, usa las metáforas a modo de bestiario, comparando los movimientos de un flautista con la alegoría bíblica de la serpiente del Paraíso. Describe la flauta como “... una copia de la serpiente a través de la cual el diablo le habló a Eva ... Ve pues lo que el flautista representa: lleva su cabeza hacia atrás y toca y se inclina hacia delante, y se mueve a derecha e izquierda como la serpiente”⁸¹⁴. Tampoco Gregorio Nacianceno⁸¹⁵ es devoto del baile y del aulós: “Aquello que no puede mezclarse, ni se combina ni se identifica; ni los obispos con los bufones, ni los que rezan con el baile, ni la salmodia con la música de aulós”⁸¹⁶ — hemos de suponer tubos dobles, y acaso este hecho explique la imposibilidad de combinarse con el canto a una voz.

⁸⁰⁴ *Instructio psalmodum*, 19. MECL, p. 124, PLIX, 244. Hilario Pictaviense (300-368): véase ROUTLEY (1950, p. 46) y SHIRT (2015, p. 7) [90]. Para Hippolytos episcopus (130-236), el primer Antipapa en 217, véase [115], pero también la Nota 827 sobre los salmos y las Notas 870 y 871 sobre los teatros.

⁸⁰⁵ *Contra Celsum*. (Origen Adamancio: 185-254) [91]. Tenemos noticia de Celso, cuya obra está perdida, por este autor cristiano, conservándose fragmentariamente solo una pequeña parte de su obra: los libros de ambos fueron quemados, los de Orígenes por orden del Concilio de Constantinopla en 553. Véase PAGE (2010, pp. 32 y 80) y SHIRT (2015, p. 98); también Celsus: *On The True Doctrine: A Discourse Against the Christians*, y la Nota 863.

⁸⁰⁶ Diodoro: *Commentary on Psalms*, citado por McKINNON (1987); Efrén: citado por SHIRT (2015, p. 125) [92].

⁸⁰⁷ *Didascalia apostolorum of the Three Hundred and Eighteen Fathers*, c. 375. MW, p. 81 [93]. Cit. por WOOD (2014, p. 124) y por SHIRT (2015, p. 93).

⁸⁰⁸ 1 *Corintios* 14, 33b-35: “Mullier taceat in ecclesia” [94].

⁸⁰⁹ Cirilo Hierosolimitano (315-386). Cit. por ROBERTSON & STEVENS (1977), Vol. I, p. 221.

⁸¹⁰ *Procatecheses*, 14, MW, p. 81 [95]. Cit. por SHIRT (2015, p. 93).

⁸¹¹ Cit. por ROBERTSON & STEVENS (1977), Vol. I, p. 221.

⁸¹² MECL, p. 61, PGLXXVII, 244-5 [96]. Cit. por SMITH (2011, p. 210) y por SHIRT (2015, p. 93).

⁸¹³ *Explanatio psalmi*, 1, 9. MECL, p. 126, PL XIV, 924-5 [97]. En McKinnon, *Music in Early Christian Literature*, 126. Cit. por WOOD (2014, p. 124) y por SHIRT (2015, p. 93).

⁸¹⁴ *Panarion* 14, 4, 9-11 [98]. Cit. por MUSIC (1998, p. 40).

⁸¹⁵ Gregorio de Nacianzo o Gregorio el Teólogo (329-389).

⁸¹⁶ *Epístola* 232 [99]. Cit. por McKINNON (1987, p. 72).

Basilio de Caesarea (330-379) prohibía a mediados del siglo IV cuestionar a las autoridades eclesiásticas y relacionaba directamente el uso de instrumentos con la prostitución, e incluso llegó a prevenir contra la risa, alegando que era una emoción y que ni siquiera Jesús había reído nunca ⁸¹⁷. Otros Padres, p.e. Clemente, se pronunciaron en los mismos términos sobre la risa ⁸¹⁸. Y Ambrosio de Milán tampoco se anda con pequeñeces: “¿Están cantando salmos y tú tomas el psalterio o el timbal? Ciertamente es tu infortunio, porque rechazas la salvación y escoges la muerte” ⁸¹⁹.

Juan Crisóstomo (347-407) nos da también curiosas razones para justificar la presencia de instrumentos entre los hebreos — en los que los nuevos cristianos no quisieron reconocer sus antecedentes: Agustín, p.e., y otros muchos hablan de ellos en tonos ofensivos y despreciativos. Nos aclara Juan que el Creador “consintió estos instrumentos ... a causa de su debilidad [de los judíos], y porque quería templarlos en el amor y la armonía ... Sabedor de su inconsciencia, su pereza, y su descuido, Dios deseó despertarles mediante una estratagema, mezclando así la dulzura de la melodía con el esfuerzo requerido para prestarles atención” ⁸²⁰.

Teodoreto de Ciro (393-457) compartía estas opiniones, afirmando que al tolerar su uso entre los judíos, Dios estaba evitando un mal mayor ⁸²¹. Incluso mil años después, encontramos el mismo “argumento” para justificar su mención en los libros sagrados antiguos en Tomás de Aquino (1224-1274) ⁸²². Dice Teodoreto además, en otra cita curiosa e interesante para nosotros — por cuanto que intenta, como Eusebio, diferenciarse de las prácticas paganas — que el canto a solo que se practica en el culto no precisa del concurso de sonidos instrumentales: “instrumentos y otros objetos similares son apropiados a aquellos que son infantiles ... prescindibles en la iglesia y en el **canto a solo**” ⁸²³.

Niceta de Remesiana (337-414), compositor de himnos como Marción, Ambrosio, y otros muchos, promovió el uso de la música en la liturgia tomando claramente partido por el canto: “Las instituciones del cuerpo han sido rechazadas, la circuncisión, el Sabbath, los sacrificios, la discriminación en los alimentos. De igual modo las trompetas, arpas, címbalos y panderetas. Para su sonido nosotros tenemos un sustituto mejor en la música de las bocas de los hombres” ⁸²⁴.

Jerónimo de Estridón, uno de los cuatro grandes Padres Latinos, nos dice que una doncella no debe saber qué es una lira o una flauta, ni tampoco su propósito ⁸²⁵ — nos dejó también una descripción acerca de un órgano gigantesco, tal vez otra metáfora bíblica fruto de la exégesis repetida ⁸²⁶.

A finales del siglo, Cirilo, obispo y Patriarca de Alejandría, dice en una frase curiosa que *salmo* “significa una repetición musical en la que el instrumento se toca rítmicamente ajustándose a las *notas armónicas*” ⁸²⁷. Hemos citado al comienzo del Apartado 5 autores que hacen mención a instrumentos y coros en antifona durante los servicios religiosos de algunas comunidades cristianas. La definición de Cirilo [108] es consistente con la de Hilario de Poitiers [89], con el texto de Hipólito [114], con la acusación de Celso — citada por el propio Orígenes pero no desmentida [90] —, y con los escritos de Diodoro de Tarso [91] y de Efrén el Sirio [91].

Ya en el 112, Plinio el Joven ⁸²⁸ había pedido consejo a Trajano en una carta enviada desde Bitinia (Asia Menor) acerca de qué actitud debía tomar con algunos de los cristianos a los que detiene, informando de que algunos grupos cantaban entre sí *secum invicem* (¿a coros alternos?), aunque no ha sido posible identificar de qué canto se trataba ⁸²⁹.

⁸¹⁷ *The Long Rules*, p. 271 [100]. Cit. por MUSIC (1998, p. 39).

⁸¹⁸ Hay una referencia a Jesús cantando en *Mateo*, 26, 30 [101].

⁸¹⁹ *De Helia et ieiunio*, XV, 55 [102]. Cit. por McKINNON (1987).

⁸²⁰ *In psalmum 150* [103]. *Ibid.*

⁸²¹ *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos*, CVII [104]. McKINNON (1968). QUASTEN (1983, p. 64).

⁸²² *Summa theologica*, p. 2124 [105].

⁸²³ *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos*, CVII [106]. Véase MUSIC (1998, p. 34), e igualmente la Nota 803 sobre Eusebio de Cesarea y el canto a unísono.

⁸²⁴ DEFERRARI (1949, p. 71) [107].

⁸²⁵ DICKINSON (1923, p. 55) [108].

⁸²⁶ *Epístola a Dardanus*, atribuida: véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

⁸²⁷ Cirillus Alexandrinus (376-444) [109]. WERNER (1959, p. 318). La *cursiva* es nuestra.

⁸²⁸ Cayo Plinio Cecilio Segundo (61-112), sobrino de Plinio el Viejo.

⁸²⁹ *Cartas*, 10, 96 [110]. Cit. por CATTIN (1979, p. 13-14).

3.1.4. Ambrosio de Tréveris. Embrujar al pueblo con los himnos

Al hilo de lo que ya hemos contado, parece que Ambrosio persiguió los conciertos y espectáculos con instrumentos de viento (tubos), pero alabó en cambio la participación de las voces femeninas en el culto. Se cree que una parte de sus innovaciones en Milán consistió en instaurar el canto a dos coros en antifona, al modo de un *ritornello* tras cada versículo⁸³⁰.

Famoso por sus fortuitos y convenientes hallazgos de restos de mártires⁸³¹, el obispo se jactaba de haber compuesto bellas melodías que se habían hecho famosas y de haber conseguido con ellas muchas conversiones, como el propio Agustín atestigua y dice también de sí⁸³² un año después del debate de Símaco ante el emperador — nos ha llegado un carmen de Agustín en los tiempos en los que fue una figura destacada contra la herejía donatista: *Psalmus contra partem Donati*⁸³³.

La famosa frase de Ambrosio fue pronunciada en un sermón contra el obispo arriano Ausencio⁸³⁴: “Algunos pretenden que he captado al pueblo mediante las melodías de mis himnos. No lo niego”⁸³⁵. — “Se dice que yo he embrujado al pueblo con los hechizos de mis himnos: sinceramente, no lo niego ...”⁸³⁶.

Agustín nos dejó el título de 4 de sus himnos — *Deus creator omnium, Aeterne rerum conditor, Iam surgit hora tertia, Intende qui regis Israel* —, pero de otros 14 atribuidos no existe acuerdo en cuanto a la autoría, dada la rápida difusión que tuvieron estos, y también otros compuestos a imitación suya bajo el epíteto de “ambrosianos”⁸³⁷.

Agustín justifica este éxito en parte diciendo que las innovaciones de Ambrosio se produjeron “al modo de la parte oriental”⁸³⁸, quizá en referencia al estilo eclesiástico bizantino melismático para los cantos litúrgicos. De los cantos compuestos por el obispo de Milán, su preferido era el himno *Deus creator omnium*, al que cita 5 veces⁸³⁹.

Los primeros códices ambrosianos con notación musical son, sin embargo, obras tardías de los siglos XI-XII, casi 700 años después.

⁸³⁰ CATTIN (1979, p. 36).

⁸³¹ Gervasio y Protasio. § DESCHNER (1991, p. 66).

⁸³² CATTIN (1979, pp. 20-21). MORENO (2002, p. 23). CALDWELL (1984, p. 14).

⁸³³ CATTIN (1979, p. 20).

⁸³⁴ *Sermon Against Auxentius on the Giving Up of the Basilicas*, §34; traducción inglesa en: NPNF/2, vol. 10, p. 50. Ausencio de Mopsuestia (? - 390 d.C.). Cit. por CATTIN (1979, p. 21) y por SMITH (2011, p. 199).

⁸³⁵ Cit. por GROUT (1988, p. 41). La cita procede de MIGNE (1844), XIV, 1007.

⁸³⁶ Cit. por CATTIN (1979, p. 21). *Ibid.*

⁸³⁷ *Id.*

⁸³⁸ “... institutum est hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium”. Cit. por CATTIN (1979, p. 21) y por SMITH (2011, p. 199).

⁸³⁹ CATTIN (1979, p. 21).

3.1.5. Agustín de Tagaste y las consonancias perfectas

Existen dos obras de la antigüedad cristiana dedicadas por completo a la música: un sermón sobre la himnodia y el acto de cantar de Niceto de Remesiana, y *De musica* de Agustín, pero ninguna de ellas habla sobre prácticas musicales o sobre instrumentos (todas las demás referencias cristianas aparecen insertas en otras obras). No obstante, Agustín dejó incompleto su tratado — solo lo es de ritmo y de métrica — probablemente debido a que el estudio académico de música en sus tiempos era considerado frívolo⁸⁴⁰.

Agustín se conmueve ante la belleza que perciben sus oídos cuando, según dice, no se ajusta al juicio sino a la impresión sensorial, “y lo sufre, como verdadero drama existencial ... se debate entre el peligro de hallarse preso en el torbellino del placer que conlleva la melodía, aun cuando se trate de una melodía sacra, y la consideración de que dicha melodía simboliza, aunque sea de forma sensible, el ardor de la fe y, en consecuencia, la verdad racional”⁸⁴¹. Dice incluso que “los placeres auditivos me han enredado y subyugado de modo más persistente que ningún otro”⁸⁴².

El obispo se embarca en una complicada argumentación acerca de los grados de la “belleza” de los intervalos para intentar demostrar que la verdadera belleza está contenida en el unísono (símbolo de la unidad divina) y en los 3 primeros intervalos de la serie armónica (8ª, 5ª, 4ª), fruto de las operaciones del alma. El resto de intervalos constituyen grados “inferiores” y son reprochables⁸⁴³.

Esta es la herencia de Agustín, retomada por el *De musica* de Boecio y el *Institutiones musicae* de Casiodoro⁸⁴⁴, autores romanos cristianos. Casiodoro no acude tampoco a las fuentes griegas originales para hablar de música sino a Agustín y a Boecio, además de a Albino⁸⁴⁵, cuyas obras se han perdido — su conocimiento de la que practicaron los antiguos era el único existente en ese momento y el que transmitió a sus monjes y a la Edad Media posterior⁸⁴⁶.

Y esta es también la evolución del primer *organum* a partir de algún momento incierto entre los siglos VII-VIII: el discurrir de las melodías en paralelo y por este orden (8ª, 5ª, 4ª), habría sido practicado y autorizado de forma progresiva en el seno de la iglesia, hasta que en torno al siglo IX tenemos noticias de que aquellas comienzan a diverger.

Estos son los tres autores principales que conectan la Antigüedad con el Medioevo (3 cristianos, 2 de ellos tardíos), en quienes se basará toda la tratadística posterior incluso hasta los tiempos del Gótico. No en vano, uno de los principales temas de la polémica entre partidarios del *Ars Nova* y el *Ars Antiqua* fue precisamente la consideración de los dos siguientes armónicos de la serie (3ªs y 6ªs) como *consonancias* (músicos y compositores) o como *disonancias* (teóricos), al punto que el conflicto duró casi 200 años y solo quedó zanjado tras la publicación del tratado de Tinctoris a las puertas del Renacimiento.

El tratado incluía sus famosas *8 reglas de la composición*, que siguen vigentes hoy día en nuestros centros de enseñanza para el ejercicio en la conducción de las voces⁸⁴⁷.

Isidoro de Sevilla habla de la música un poco después de Casiodoro, pero de nuevo sin relevancia técnica alguna: de hecho cita la pandoura pero la confunde con el syrinx o flauta de Pan⁸⁴⁸. Isidoro nos dejó también un libro acerca de sus contemporáneos — *Historia de los Godos* — pero, como fuente histórica, las palabras del mayor experto en estos pueblos (y en general también en la Hispania postromana), nos previenen ya desde el comienzo: “como historia, es indigna de haber sido escrita por el famoso sabio. Apenas hubiera podido decir menos si no hubiera escrito nada”⁸⁴⁹.

⁸⁴⁰ CALDWELL (1984, p. 14).

⁸⁴¹ FUBINI (1976, p. 89).

⁸⁴² *Las Confesiones*, 4, 33 [111]. *Ibid.*, p. 90.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁴⁴ Magno Aurelio Casiodoro Senador (485-580). Tenemos alusiones de ambos autores a órganos (hydraulis), que serán revisadas en un trabajo posterior: LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a), en prensa.

⁸⁴⁵ Albinovano Pedo (siglo I d.C.)

⁸⁴⁶ *Enciclopedia Católica Online* [www.ec.aciprensa.com/wiki/Casiodoro] Consulta: 8/VI/2016.

⁸⁴⁷ *Liber de arte contrapuncti*, 1477. Johannes Tinctoris (1435-1511). § Nota 893. Véase la Bibliografía.

⁸⁴⁸ § 2.2.4.3. Véase, no obstante, la cita que da comienzo a la IIª Sección de la IIª Parte: Apartado 2.2, y la Nota 731.

⁸⁴⁹ THOMPSON (1990, p. 19).

3.2. La Iglesia Antigua contra la música y la polifonía

Desde el siglo V d.C. — en donde se pierde todo rastro de la actividad musical fuera del ámbito litúrgico ⁸⁵⁰ — hasta el siglo XIV, los músicos no recuperaron nunca el estatus que acaso tuvieron durante la época clásica, al menos en un sentido profesional: junto con las prostitutas, los bufones, y los criminales, no pudieron apelar a ningún tribunal legal para reclamar ninguno de sus derechos, ni como demandantes ni como testigos ⁸⁵¹.

El ejemplo del laúd constituye un caso paralelo — más complejo y flagrante en razón del número de cuerdas involucradas — respecto de la presente argumentación, un ejemplo más del fenómeno multifónico o policorde de la antigüedad clásica: tanto respecto de su larga existencia, como de su amplia difusión, así como de su posterior desaparición de los registros occidentales entre los siglos IV y XI, aproximadamente ⁸⁵².

La persecución del mundo pagano y de sus prácticas religiosas y civiles, a las que estaban vinculados coros e instrumentos, comenzó ya en tiempos de los hijos de Constantino y se recrudeció con Teodosio I el Grande bajo la influencia de Ambrosio, obispo de Milán. Durante las últimas décadas del siglo IV y durante todo el siglo V, las corrientes llamadas heréticas (entre las que se incluyó a cualquier culto aun cristiano que no siguiese la fe católica de Nicea) fueron también perseguidas del mismo modo con leyes continuadas ⁸⁵³.

Los decretos de expropiación, multas, y quemas de documentos y de libros sagrados (también cristianos), e incluso de la literatura, fueron continuos: en poco más de medio siglo la nueva confesión había ocupado la administración del Imperio y el poder pagano había desaparecido de la esfera política. Las causas de este fenómeno siguen siendo aún hoy uno de los mayores problemas sin resolver en relación con la caída del Mundo Clásico, y uno de los que más páginas ocupan desde la primera publicación de las tesis de Gibbon ⁸⁵⁴.

De aquí en adelante y durante siglos, edificios públicos emblemáticos (en especial teatros y anfiteatros) fueron convertidos en canteras y sus piedras reutilizadas en la construcción de murallas y otras estructuras. Estatuas y templos habían sido reiteradamente derruidos, y en ocasiones reutilizados para otras funciones, incluso como burdeles, e igualmente como establos ⁸⁵⁵.

Esta primera ola de iconoclastia duró mucho tiempo — unos dos siglos — hasta más allá de Justiniano y el cierre de la escuela milenaria de Atenas en el 529, e incluyó sin duda joyas y objetos de valor, libros sagrados y de todo tipo, y en general todo lo relacionado con cualquier actividad vinculada a las antiguas costumbres que procurase placer a los sentidos ⁸⁵⁶.

Pero no fue en modo alguno la única. Sin esperar mucho, la historia se repitió en Oriente: León III el Isaurio (680-741) decretaba en el 730 la destrucción total de imágenes destinadas al culto, y las persecuciones prosiguieron hasta el 789; y apenas dos décadas después, una nueva oleada entre el 815 y el 842, ahora durante el reinado de tres emperadores consecutivos: León V el Armenio (775-820), Miguel II el Balbuciente (770-829), y Teófilo (813-842) ⁸⁵⁷.

⁸⁵⁰ GROUT (1988, p. 25).

⁸⁵¹ LOFT (1950, p. 38). Cit. por KATZ (1994, pp. 66-67).

⁸⁵² LLIMERÁ (2000). Todo el Apartado, salvo el primer párrafo, procede de Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, 8-38. Reproducido con permiso.

⁸⁵³ § Anexo 6.2.

⁸⁵⁴ GIBBON (1776-88). Véase igualmente JONES (1989), COURCELLE (1989), y BLOCH (1989). Las consideraciones de este capítulo se aducen sin juicios de valor y sin perjuicio de las persecuciones que a su vez habían sufrido los cristianos en los siglos precedentes: se exponen aquí tan solo como argumento relativo a la desaparición de instrumentos musicales paganos con diseños multifónicos, una práctica ausente y proscrita, hasta donde sabemos, en las tradiciones litúrgicas cristianas.

⁸⁵⁵ P.e., DESCHNER: (1990, p. 18; 1993, pp. 199 y 214). § Anexo 6.2.

⁸⁵⁶ Este es un hecho conocido y aceptado sin discusión, por ejemplo, y entre otros casos, respecto de los espectáculos y la música del teatro.

⁸⁵⁷ Estas dos persecuciones casi sucesivas, sin embargo, reciben los nombres de Primer y Segundo Período Iconoclasta, ignorando lo expuesto en los párrafos precedentes. En Occidente, fragmentado desde la caída definitiva de Roma en 496, es patente la escasez de fuentes hasta épocas carolingias tardías.

Después del milenio, la persecución de movimientos heréticos y consecuente destrucción de iconos, objetos, libros y documentos, prosiguió, incluso hasta la publicación del infame *Index Librorum Prohibitorum* (1564). Las polémicas que enfrentaron a católicos, protestantes, luteranos, calvinistas, y otros poderes de la época en estos tiempos, probablemente dieron también buena cuenta de muchos otros vestigios de las edades antiguas.

En el siglo I d.C. los músicos tenían que abandonar su profesión para poder convertirse en cristianos, mientras que a partir del siglo IV eran directamente excomulgados⁸⁵⁸: todo el personal relacionado con la vida del teatro y de los espectáculos sufrió en adelante el mismo tipo de persecución a través no solo de las costumbres, sino sobre todo a través de las leyes, las multas, y las penas. A Ambrosio, por ejemplo, le molestaban bastante los conciertos, sobre todo los de instrumentos de viento⁸⁵⁹.

El aulós doble, los laúdes y las gaitas, estuvieron presentes por doquier en el Mundo Clásico, y su ausencia de los registros posteriores no puede convertirse en un argumento para ignorar la multiplicidad de sonidos que emitían: estuvieron asociados al culto durante siglos, a los ritos fúnebres, y a los acontecimientos civiles de la vida pública y privada, incluyendo innumerables banquetes, fiestas licenciosas, y burdeles, eventos todos ellos objeto de los ataques de las nuevas autoridades cristianas.

A diferencia de laúdes y gaitas, en las tradiciones europeas modernas no existe en cambio un equivalente al aulós doble (dos tubos *cilíndricos* con lengüetas dobles), ni tampoco un equivalente con tubos cónicos (una octava más agudos) como el que se observa sorprendentemente en una de las miniaturas de las *Cantigas* (L17). Se trata pues de un instrumento bifónico que a diferencia de otros no sobrevivió⁸⁶⁰: el más frecuente en los ritos paganos hasta su supresión en tiempos de Ambrosio.

No se puede entrar aquí en el detalle de la persecución general que acabó con muchas de las prácticas y costumbres rituales y sociales romanas, pero es conocido que el fenómeno afectó enormemente a la música en general, a la del teatro en especial, y de un modo mucho más específico a la mayoría de instrumentos de los paganos⁸⁶¹.

De hecho pareciera que el mundo antiguo hubiese enmudecido *de repente* durante casi 7 siglos hasta más allá de los tiempos del fin del milenio, con la única excepción de la monofonía vocal que perduró en el culto cristiano durante la Edad Media.



Figura 121. Lutero como las gaitas del diablo (1535).

⁸⁵⁸ BUSH & KASSEL (2006, p. 114).

⁸⁵⁹ WILLIAMS (1903, p. 25).

⁸⁶⁰ A excepción de la *sopila* en Istria: § 1.5.1.4 y 2.2.3.2.

⁸⁶¹ En el Anexo 6.2 se han incluido tablas cronológicas por años (elaboración propia) que detallan las leyes y decretos contra el paganismo durante los siglos IV-V.

3.2.1. Los cristianos contra el teatro y los espectáculos ⁸⁶²

Bastantes de las alusiones de los primeros Padres contra la música estaban motivadas por las fiestas paganas y por las prácticas en el teatro. Tertuliano ⁸⁶³ es el primero que habla abiertamente contra los espectáculos. Ataca la celebración de la tradicional procesión de actores desde el teatro a los templos y otros lugares, al son de aulós y trompetas y bajo la dirección de dos de los más “despreciables” maestros de ceremonias: el director de pompas fúnebres y el adivino ⁸⁶⁴ — ya hemos citado a Isidoro de Sevilla tres siglos después mencionando el amplio uso de *tibiae* en los funerales ⁸⁶⁵.

La amplia difusión de estos espectáculos y el papel central que tuvieron en la vida cívica romana está ilustrada por un amplio rango de evidencia ⁸⁶⁶, y después de la transformación del aparato estatal en cristiano, su actividad obviamente prosiguió en todo el Imperio. Eusebio, p.e., hablando de las disputas cristológicas que enfrentaron a los cristianos, nos informa: “se puede ver no solo a los líderes de las iglesias sino también a las congregaciones divididas con la gente inclinada a uno u otro bando. El espectáculo alcanza tal nivel de absurdo que las solemnes ‘verdades’ de las divinas enseñanzas estaban ahora prologando las burlas más repugnantes en los numerosos teatros de los paganos” ⁸⁶⁷. Eusebio simplemente acepta sin discutir la naturaleza “mixta” y el uso que se da a los teatros. Estos edificios fueron, por supuesto, tanto lugares de asamblea pública como de representaciones dramáticas ya desde sus orígenes helénicos.

Poco después de Eusebio, en tiempos de Juliano el Apóstata, los espectáculos teatrales seguían vigentes en todas partes, y motivaban repetidas quejas de las autoridades eclesiásticas, como prueba una de las cartas del propio emperador: “Ningún obispo debe estar presente en ninguna parte en los espectáculos teatrales licenciosos de nuestros días, ni presentar uno en su propia casa; esto es algo completamente impropio. De hecho si fuera posible prohibir totalmente estos espectáculos de los teatros y restaurar a Dionisos en aquellos teatros puros de la antigüedad, yo mismo me habría esforzado con todo mi corazón para llevarlo a cabo; pero tal como es, dado que pienso que esto es imposible, y que incluso si se demostrase posible, y no siendo conveniente según otros informes, he desistido por completo de esta intención. En cambio exijo que los obispos deberán apartarse por ellos mismos de las licenciosidades de los teatros y alejarse del público. Por tanto no permitáis que un obispo entre en un teatro o tenga a un actor o un conductor de carros como amigo; y no permitáis que un bailarín o un mimo se aproxime incluso a su puerta. Y en lo referido a los juegos sacros, permitiré que cualquiera pueda asistir solo a aquellos en los que las mujeres estén prohibidas no solo participando sino incluso como espectadoras. Respecto de los espectáculos de caza con perros que se celebran en las ciudades dentro de los teatros, es preciso que aclare que no solo los obispos sino incluso los hijos de los obispos deben permanecer alejados de ellos!” ⁸⁶⁸.

La actividad de los teatros y espectáculos fue una constante cotidiana en todas las ciudades del Imperio, a los que no dejaban de asistir también los cristianos, y especialmente los clérigos. Y ello todavía a finales del siglo V d.C. y en plena Siria, un enclave tradicional por su rigor ascético que había sido escenario en los dos siglos anteriores de constantes revueltas y luchas por el poder eclesiástico. Un cristiano reprocha a su obispo que no le tolere asistir a los espectáculos: “Es una diversión y no paganismo [...]. La representación resulta de mi agrado; con ello no causo daño a la verdad. Yo también estoy bautizado como tú” ⁸⁶⁹.

⁸⁶² Sobre el papel y la relevancia que tuvieron los espectáculos en la sociedad romana, véase JIMÉNEZ (2000) y PECHE & VENDRIES (2001).

⁸⁶³ Uno de los primeros Padres de la Iglesia aunque, junto con Orígenes (§ Nota 805), son los dos únicos autores cristianos de estos tiempos que no fueron canonizados. Orígenes afirmó entre los siglos II-III que conocía más de 20 versiones de los Evangelios. Tertuliano también usó los instrumentos para sus metáforas teológicas, hablando del *hydraulis* como ejemplo de un ser compuesto de muchas partes que están unificadas: McKINNON (1987, p. 45). Véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

⁸⁶⁴ *De spectaculis*, 10, 2 [23]. § Nota 358.

⁸⁶⁵ § 2.1.2.3. § Nota 359.

⁸⁶⁶ Para una revisión: véase BARNES (2010).

⁸⁶⁷ *Life of Constantine*, 2, 61, 5 [112].

⁸⁶⁸ *Letter to a Priest, Op. cit.*, Vol. II, pp. 297-341 (p. 335) [113]. Cit. por SYMES (2010, p. 341).

⁸⁶⁹ Just. Apol. 1, 11 s; 1, 17. BKV 1913, Vol. 12; 5. Cit. por DESCHNER (1993, p. 35).

Los Cánones de Hipólito, una obra basada en la tradición apostólica, redactada probablemente a finales del siglo V también en Siria⁸⁷⁰, son asimismo ilustrativos respecto de la actitud de los nuevos cristianos hacia los músicos y las gentes vinculadas a los espectáculos: “Cualquiera que sea director de un teatro, o luchador, o corredor, o enseñe música, o actúe antes de las procesiones, o enseñe el arte de los gladiadores, o cazador, o peluquero, o pelee con animales salvajes, o sacerdote de ídolos, a ninguno de ellos debe permitírsele escuchar un sermón hasta que hayan sido purificados de estos sucios trabajos. Después de 40 días podrán escucharlo”⁸⁷¹.

3.2.2. Agustín de Tagaste y el teatro de los paganos

Agustín, como el resto de autores cristianos, reprueba y condena el teatro, a cuyo alrededor conviven músicos, bailarines, actores, y público, probablemente de un modo muy similar al ambiente de los espectáculos musicales y/o dramáticos actuales. Él mismo utilizó estos edificios para predicar en contra de propios (por las corrientes heréticas que persiguió, donatistas y otros) y extraños (por los usos y costumbres de los romanos). Durante su juventud, antes de convertirse, había visitado las representaciones, los anfiteatros y las carreras en Cartago, e incluso llegó a escribir una obra dramática⁸⁷². Alrededor del año 400, en cambio, siendo obispo de Hippo Regio, se detuvo en Bulla Regia, camino de la misma ciudad, para exhortar a sus ciudadanos al cierre del teatro y del anfiteatro.

Salviano de Massalia califica de crimen la asistencia de los cristianos a los espectáculos en el siglo V, e informa asimismo de que si una fiesta eclesiástica coincidía con las representaciones, la mayor parte de espectadores estaban en el teatro⁸⁷³. Cerca de la basílica en la que predicaba Agustín en Hippo Regio, a unos 400 metros, había un teatro con un aforo de 6.000 espectadores, y el obispo se queja de que cuando coincidían ambos eventos, el templo quedaba vacío pese a que, mientras que el afán de los actores era el aplauso y el dinero, él no cobraba en cambio por sus sermones⁸⁷⁴.

Los fieles cambiaban un espectáculo por otro, al parecer sin más preocupación, y acudían a divertirse después de haber escuchado solo en parte sus enseñanzas. Según Agustín: “A causa de esa morbosa apetencia, en el teatro se representan piezas efectistas. Partiendo de ahí, uno va más allá con el afán de desentrañar los misterios de la naturaleza exterior a nosotros, el conocimiento de las cuales de nada sirve y no es otra cosa que curiosidad humana”⁸⁷⁵.

Para Agustín, la degradación de costumbres del teatro es atribuible a los dioses paganos caídos: “Las obras escénicas, aquellas exhibiciones de depravación y licencia desenfrenada, no fueron introducidas en Roma por los vicios humanos, sino por orden de sus dioses ... Si tu mente aún tiene suficiente sentido común para estimar el alma más que el cuerpo, escoge entonces a quién debes alabar”⁸⁷⁶. *Contra Hilario*, un libro perdido de Agustín, hubiese podido resultar en un documento musical auténtico, puesto que fue escrito contra un abogado de Cartago que había atacado a los Padres de la Iglesia por introducir la costumbre de cantar himnos ante el altar⁸⁷⁷.

Incluso en tiempos de Justiniano, Procopio, la fuente histórica más importante del siglo VI⁸⁷⁸ nos habla de estos edificios, ahora ya en franca decadencia: “Teatros, hipódromos, y circos fueron casi todos cerrados ... había pena y abatimiento, como si otra visita de los cielos les hubiese golpeado, y toda la risa hubiese desaparecido del mundo”⁸⁷⁹.

⁸⁷⁰ VIDAL (1992).

⁸⁷¹ *Canones, Arabice e codicibus Romanis cum versione Latina*, 12. Cit. por QUASTEN (1983, p. 127). También en: Hippolytus (Antipope), *The Canons* [114]. Véase la Bibliografía. La *cursiva* es nuestra. Hemos incluido una exégesis suya en el Anexo 6.6 [115] que confirma el uso de voces e instrumentos en el culto entre los primeros cristianos: § Nota 804.

⁸⁷² DESCHNER (1993, p. 39).

⁸⁷³ Salviano Masiliense (400-490). *Ibid.*, p. 35.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁷⁶ *La Ciudad de Dios*, I, 32 [116]. Buena parte de esta obra está destinada a denigrar el teatro de los paganos en todas sus manifestaciones.

⁸⁷⁷ *The retractions*, p. 140.

⁸⁷⁸ Procopio acompañó al general Flavio Belisario (505-565) en las campañas militares de Justiniano por todo el Imperio, incluyendo el sur de la costa española: § 2.1.2.2.

⁸⁷⁹ *The Secret History*, 26, 8 [117].

Entre el 507 y el 511, Casiodoro había remitido una carta a Teodorico el Grande ⁸⁸⁰ para que le enviase a alguien capaz de reparar estos edificios ⁸⁸¹. Hablaba ya con cierta nostalgia del drama de los antiguos, de la comedia y de los teatros, y aún de los pantomimos que ocuparon las escenas romanas paganas ⁸⁸²: “hay un actor pantomimo, cuyo nombre deriva de sus múltiples imitaciones. Cuando entra en la escena, tentado por el aplauso, bandas de músicos diestros en diversos instrumentos le apoyan. Entonces la mano del significado expone el canto a los ojos de la melodía, y mediante un código de gestos, como si fuesen letras, instruye a la vista del espectador; ahí se leen resúmenes, y, sin estar escrito, se interpreta lo que la escritura ha establecido” ⁸⁸³.

3.2.3. La interpretación del mundo: exégesis hasta el Concilio de Trento

Los Padres de la Iglesia recurrieron constantemente a la exégesis para reinterpretar las alusiones a la danza y a los instrumentos en el Antiguo Testamento ⁸⁸⁴, así como a multitud de otros hechos en contradicción con sus prédicas y que también aparecían en los escritos. Un procedimiento habitual incluso hasta los tiempos del Concilio de Trento.

Ejemplos curiosos son los que aparecen en el Anexo 6.6 con la numeración [80], [99], [102], [103], y [114], siendo especialmente notable, además de útil como síntesis de estas prácticas que han nutrido el recuerdo de aquellos siglos, el [99].

El Anexo 6.3.3 presenta un extracto de 1324 — bula papal *Docta sanctorum patrum* de Juan XXII — que ilustra la actitud de las autoridades eclesiásticas del momento contra la polifonía, no solo respecto del concurso de las voces e instrumentos, sino también acerca de determinados intervalos, en línea con las prácticas medievales y con las ideas estéticas musicales de Agustín.

Las preguntas incómodas o quejas respecto de las prohibiciones a los fieles que aparecían en cambio en los textos sagrados anteriores a Cristo, y de las que hemos ofrecido algunos ejemplos, causaron no pocos quebraderos de cabeza a obispos y autoridades, especialmente en cuanto a los instrumentos, los cantos, y otros placeres inofensivos mediante los que la gente se divierte y celebra sus costumbres desde tiempos ancestrales.

Aún en 1563, dice uno de los cánones del Concilio de Trento sobre la música que se usará en la misa:

“Todas las cosas deben de estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquéllos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ellas nada profano se entremezcle, sino solo himnos y preces divinas. Debe constituirse todo el plan del canto según los modos musicales no para que proporcionen un placer vacío a los oídos, sino de tal forma que las palabras las entiendan claramente todos y así el corazón de los oyentes se vea arrastrado a desear las armonías celestiales en la contemplación del júbilo de los benditos ... También se desterrará de la iglesia toda música que contenga, bien en el canto o en la ejecución del órgano, cosas que sean lascivas o impuras” ⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ Flavio Teodorico (454-528).

⁸⁸¹ *Carta al Patricio Simaco*, 4, 51 [118]. Cit. por BARNES (2010, p. 324).

⁸⁸² § 2.1.4.3.

⁸⁸³ *Carta al Patricio Simaco*, 4, 51 [119].

⁸⁸⁴ Se cree que algunas de las alusiones cristianas a órganos enormes podrían corresponder igualmente a este tipo de interpretaciones Véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

⁸⁸⁵ THEINER (1874, p. 122) [120].

3.3. En busca de la polifonía perdida. Nada que objetar a cuanto es obvio

La polifonía se encuentra en todos los rincones del mundo. En la gran mayoría de casos, su parecido con los diversos estilos europeos occidentales no puede ser adscrito a la influencia europea, ni tampoco postularse remotas conexiones históricas con Europa. El origen de la polifonía ha sido el tema de muchos debates y discusiones literarias. Entre las primeras explicaciones está la teoría de la fusibilidad, resultado de un experimento de H.L.F. Helmholtz, acústico eminente, en el campo de la psicología de la música. Lo esencial de la teoría de Helmholtz es que cuanto más simple es la razón de un intervalo, más difícil es para el oído humano distinguir los tonos que lo conforman. Una gran cantidad de personas no pueden distinguir los tonos distantes una 8ª; la razón de una 8ª es la más simple, 2:1. El número de personas que no puede diferenciar los tonos de una 5ª perfecta, cuya razón es 2:3, es bastante menor; aún menos pueden distinguir la 4ª perfecta, cuya razón es 3:4; y así para las 3ªs y 2ªs. Consecuentemente Helmholtz creyó que la polifonía surgió probablemente cuando algunos individuos incapaces de discriminar comenzaron a cantar en 5ªs perfectas, y otros, reconociendo y apreciando el sonido por sí mismo, les imitaron e iniciaron una tradición.

Aunque la teoría de la fusibilidad como tal ha sido validada por experimentos, las conclusiones referidas a la polifonía que se basan en esta teoría no están probablemente justificadas. En algunas partes del mundo, la polifonía puede haberse desarrollado de acuerdo con la descripción de Helmholtz; tal desarrollo ha sido postulado para aquellas culturas que usan 5ªs paralelas y otros tipos de intervalos en paralelo. Pero no explica el origen de otros tipos de polifonía ⁸⁸⁶.

3.3.1. Progresión de la armonía en el Occidente medieval y cristiano

Según la opinión más extendida (la más aceptada, por cuanto que en los modernos manuales de historia de la música se puede encontrar todavía hoy *ya al comienzo* de su lectura), en el Mundo Clásico no existió la polifonía, siendo así que se puede apreciar, según el mismo punto de vista, una especie de progresión histórica en la incorporación de la serie armónica al *oído musical* de Occidente ⁸⁸⁷ tan solo desde el siglo IX d.C.

Es decir, los humanos habrían usado repetida y largamente durante milenios la monodia, y después la Iglesia cristiana, tras la caída del Imperio, instauraría el canto monódico, más tarde en 8ªs paralelas, y también en 5ªs y en 4ªs paralelas. Al cabo, 2 melodías (y después 3) discurrieron divergentes, entrelazándose unas con otras, aún dentro de un ámbito más modal que tonal, en el sentido moderno ⁸⁸⁸.

Con posterioridad, la herencia de las numerosas reglas de formulación de los cantos gregorianos, junto con la polifonía gótica incipiente de cortes y catedrales — p.e. Notre-Dame de París, con Leonin, Perotin y la larga tradición de maestros que les precedieron —, abocaron en adelante cada vez más a los compositores a la conducción compleja de las voces e instrumentos.

Los músicos del Renacimiento — Glareanus, y después Zarlino, Galilei, Bardi y otros — adoptan e instauran por fin unos sistemas tonales más racionales, más *naturales* que los modos eclesiásticos, dicen ellos, porque están basados en las leyes naturales que resultan de la división de las cuerdas y porque parecen ser más propias o más acordes con la percepción. Zarlino afirmó por fin que los modos que usaba la Iglesia no se correspondían con los modos clásicos de los antiguos, una cuestión que había desconcertado a los teóricos medievales de los últimos cinco siglos, haciéndoles basar su sistema modal sobre una mala comprensión de los modos griegos ⁸⁸⁹.

⁸⁸⁶ NETTL (1969, p. 78).

⁸⁸⁷ CHAILLEY (1991). Véase Bibliografía. En la *progresión* formulada por Chailley habría que añadir, al menos como acotación, la especulación melódica microtonal que se desprende de los tres géneros clásicos griegos. Es muy probable que el diatónico fuera el único popular entre el público y los otros dos usados tan solo para formas cultas: MICHAELIDES (1978, p. 100).

⁸⁸⁸ § 1.1.

⁸⁸⁹ PALISCA (1985, p. 280). § Notas 924, 965 y 966, y la segunda Cita de la Tercera Parte, en la p. 178. La nueva armonía *natural* y la simplificación del discurso armónico según las nuevas reglas, prestaron mucha más claridad y relevancia al texto

La insistencia de los renacentistas en la claridad de la exposición texto-melodía se ve reforzada por el establecimiento de la tríada mayor (Zarlino) y su uso repetido en adelante, como vértebra del incipiente discurso armónico/melódico que desembocará en los modos mayor y menor y el sistema de tonalidades del barroco.

El relleno armónico que llevan a cabo en este momento laudistas y teclistas, se organiza en progresiones de acordes de tríada con sus respectivas inversiones, discurso que conlleva el trabado de abundantes 3^{as} mayores y menores con las respectivas 6^{as} que les son complementarias ⁸⁹⁰. Esta práctica es la que da origen y difusión en adelante al uso del llamado *bajo cifrado* ⁸⁹¹.

Se trata de un intervalo sin duda presente ya en la Antigüedad ⁸⁹², dado que al menos en los grandes imperios, y en especial en Grecia y Roma, se contaba con instrumentos suficientemente elaborados, sin contar con la facilidad de la voz humana para adaptarse a cualquier formulación melódica o interválica.

Su fundamentación como razones simples esperará hasta el Renacimiento, pero su presencia en el canto humano es más que evidente a partir de los datos actuales. En Occidente, tal justificación teórica aparece con Walter Odington (1300 - ?), recomendándose ya las 3^{as} y 6^{as} paralelas un poco más adelante en el tratado de Tinctoris ⁸⁹³.

La dilatada polémica que proviene del *Ars Antiqua* enfrentaba a la Teoría (tratadistas) con la Práctica (compositores y músicos): estos reconocían las 3^{as} y 6^{as} mayores y menores como consonancias, mientras que los primeros no. La antinomia quedó zanjada finalmente a favor de los segundos (a fin de cuentas quienes elaboraban la música que se interpretaba *de facto*) gracias a los trabajos de Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1522), en los que proponía el uso de una escala temperada ⁸⁹⁴.

Es Gioseffo Zarlino (1517-1590) quien reconoce, afirma y justifica la importancia de la 3^a mayor como fundamento de la armonía, proponiendo igualmente el uso de un temperamento que él llama *justo*. La importancia de esta línea argumental para la implantación de la diatonía tal como la entendemos hoy ⁸⁹⁵ resulta, también en este caso, más que evidente.

A partir de aquí, durante el Renacimiento, a poco con el nacimiento de la ópera y las formas instrumentales para dispositivos basados en sistemas de afinación más coherentes, el uso del contrapunto, el establecimiento de los nuevos modos — mayor y menor — y la actividad incesante de los compositores, los sucesivos estilos europeos van obligando al oído occidental a aceptar cada vez un armónico más (el siguiente nuevo que aparece en la serie) como parte del espectro tonal a disposición del compositor. Vale decir: el “catálogo” de sonidos socialmente aceptados de que dispone ante sus contemporáneos.

El tratamiento de la disonancia que hace Vincenzo Galilei no objeta nada a lo expuesto hasta aquí: distingue este autor entre aquellas que llama *pasajeras* — “si las voces fluyen con suavidad” — y las que califica como *puntuales* — suspensiones o disonancias esenciales — y que resuelve por salto preliminar seguido por el regreso a la nota esperada. La preparación y resolución de disonancias durante el tránsito al período barroco se amplía y diversifica, potenciados ambos procesos en gran medida por el nuevo *recitativo*, y cada vez se aceptan más intervalos en el discurso tonal.

Los cambios en la concepción moderna del mundo que imponen los renacentistas profundizaron todos en la misma dirección durante los siglos XVII y XVIII.

de cualquier obra vocal. Ya hemos aclarado que no hacemos alusiones a cuestiones estéticas de una u otra época, salvo que resulten críticas para el tema que nos ocupa: la existencia o no de polifonía en el mundo antiguo.

⁸⁹⁰ CROCKER (1986, pp. 223-225).

⁸⁹¹ *Ibid.* El uso de la tríada que contiene la 3^a mayor mayor — armónicos 4-5-6 de cualquier sonido periódico — es casi un prerrequisito para la diatonía *natural* implícita en la serie armónica, la más próxima a la división de 8^a que llamamos *temperada*.

⁸⁹² Al margen de que pueblos y/o épocas diferentes lo consideren más o menos consonante. Los griegos reconocían al menos cuatro tipos de 3^a: bitono, ditono, 3^a mayor, y 3^a menor.

⁸⁹³ *Liber de arte contrapuncti*, III. § Nota 847.

⁸⁹⁴ § 1.3 y la Nota 54.

⁸⁹⁵ *Temperada*. Dicho en términos estéticos y parafraseando a Aristoxeno y a Agustín: *justificada* por la sensibilidad experimental que concede el oído. En realidad, hemos corregido ligeramente la serie armónica para obtener 12 semitonos iguales.

Por citar algunos de los más relevantes al presente hilo argumental: la antigua compensación de las líneas vocales se polariza hacia las voces extremas⁸⁹⁶; la melodía evoluciona desde un rango diatónico reducido hacia uno cromático más amplio; el contrapunto se convierte en claramente modal; los acordes se convierten en entidades autocontenidas y autosuficientes, y no accidentales y fruto del discurrir de las melodías; la armonía y el tratamiento de las disonancias dejan de basarse en los intervalos y se asientan en las progresiones armónicas, cuyo principio rector es ya la tonalidad y no la modalidad; etc⁸⁹⁷.

Desde Beethoven, y a lo largo del siglo XIX, los compositores románticos exploran todas las posibilidades armónicas del espectro tonal hasta los límites de la tonalidad, bordeándola algunos al cabo como Strauss, para dejar paso por fin a otro tipo de espectros musicales, como son: el impresionismo francés de Debussy, Ravel o Satie, que descompone, difumina y diluye la tonalidad, tal como los pintores impresionistas hacen con el color y la luz; el neoclasicismo de Stravinsky, Bartok, Respighi y otros, que la oculta, la fragmenta, la mezcla o la confunde; o el propio dodecafonismo de Schoenberg, que la descompone ya definitivamente en sus formulaciones seriales y orquestales, y al que siguen raudas todas las posteriores vanguardias de Bussoni, o Haba, a Messiaen, Boulez, Xenakis, Stockhausen y otros muchos hasta nuestros días.

Se trata de una progresión obvia que se puede observar en la música europea hasta la culminación del Romanticismo, e incluso durante todo el siglo XX, con la exploración del espectro microtonal y del sonido sintetizado y artificial por parte de los compositores modernos, más allá de los límites de la tonalidad y de su naturaleza física en todos sus aspectos⁸⁹⁸. La evolución del discurso tonal en Occidente — como ya se precisó en la Introducción — se puede seguir con detalle desde poco después del segundo milenio y *no hay nada que objetar a todo cuanto es obvio*.

3.3.2. Los tiempos intermedios. Antes y después de Hucbaldo

El vocablo *armonía* puede ser entendido en muchos sentidos similares; y también en el más simple de todos: cada vez que concurre más de un sonido a la vez durante el curso de una interpretación musical — sigue abierto el problema acerca del ámbito al que se aplicó el vocablo griego *harmoniai*, y si abarcó entornos “tonales” más allá del concepto teórico aceptado de “escalas”. Del vocablo *polifonía* puede predicarse lo mismo aplicado a líneas melódicas, o rítmicas, tanto da, si el discurrir de más de una voz (humana o instrumental, tanto da de nuevo) diverge, o procede a través de tonos distintos del unísono.

Así, se puede distinguir *monodia* — acompañada o no —, *monofonía* — canto coral a unísono —, *heterofonía* — paralelismo a distancia de 8ª, a dos o más voces y en otros intervalos —, *homofonía* — progresión vertical en acordes o melodía acompañada por los mismos —, y en adelante otras múltiples combinaciones, desde *dronas* — melódicas o rítmicas — contra una o más voces solistas, hasta *dúos*, *tríos*, y *otras formas complejas* propias de la moderna tradición occidental — polifonía tonal y/o contrapuntística —, además de formas corales tradicionales complejas como las que se han descrito en Georgia, en los Balcanes, y en otros lugares.

⁸⁹⁶ El bajo continuo es de hecho una melodía *per se* en cualquier pieza barroca que se considere.

⁸⁹⁷ Véase BUKOFZER (1991, p. 16). Véase RAMEAU (1722/1984).

⁸⁹⁸ Estas son las formulaciones y propuestas de CHAILLEY (1991), SCHÖNBERG (1979) y otros durante el siglo XX, para explicar la evolución del discurso musical en Occidente. Es interesante observar que *también los griegos exploraron la microtonalidad*, además de la diatonía: § Notas 910 y 956. La tonalidad, por el contrario, no ha muerto actualmente, sino que es la única formulación musical que las sociedades occidentales, en su mayor parte, reconocen y aceptan. Sabido es, y señalado por numerosos autores y críticos de renombre, que hoy y ya desde los albores de 1900, la actividad experimental de la música culta contemporánea (fértil, compleja y elaborada, no cabe negarlo) es un producto sofisticado y limitado al consumo de una parte muy reducida de músicos y público. No constituye un producto cultural que se difunda al orbe, sino más bien un sofisticado refinamiento técnico y estético de *eruditos* para *eruditos* y para aficionados a la música contemporánea. Es una música que resulta demasiado “extraña” a los oídos del humano de a pie. Para una revisión estética de las vanguardias musicales desde finales del siglo XIX: véase ROSS (2009).

Al margen de complejidades y refinamientos del contrapunto, se considera una definición aceptable la práctica de “tono-contra-tono”, “punto-contra-punto”, o incluso “nota sostenida” contra voz con melismas de diferente duración ⁸⁹⁹.

En todos estos casos, lo que subyace es lo que se dado en llamar “contrapunto diádico” ⁹⁰⁰, en el que habitualmente una parte se *genera* “contra” la otra parte, siendo ambas — el número ahora es irrelevante — modificadas o moduladas al concluir si ello resulta necesario. Esta práctica tono-contra-tono se opone en su concepción a la conocida como “composición sucesiva”, en la que cada nueva voz es producida para encajar en un todo preestablecido, y en un orden determinado, como ocurre en algunas tradiciones polifónicas complejas — p.e., la georgiana *a trio* de Guria — en donde la improvisación experta juega un papel determinante en la consecución de una nueva composición.

Se asume contra toda lógica que los pueblos antiguos — incluyendo aquí las grandes civilizaciones que nos han precedido — no alcanzaron a considerar la sutileza estética de la combinación simultánea de sonidos organizados en formas y estructuras en un sentido polimelódico y/o modal y/o tonal. La afirmación de que la música griega y romana, presente en cualquier momento y rincón de una ciudad típica del momento, fue exclusivamente monofónica, roza casi el absurdo.

A saber, siglos después que los Padres de la Iglesia declaren de forma insistente y reiterada que solo *el canto a unísono* es un medio lícito de dirigirse a Dios, y que la práctica musical que difiere de él es reprobable, la idea de combinar varias voces distintas simultáneas habría alumbrado en un monje medieval inspirado ... Y ello de forma tímida, en contra de las prescripciones, y solo al cabo de la superación de la costumbre — prolongada hasta los tiempos de las cortes de Avignon — de duplicar la melodía a la 8ª, para progresar después en 5ªs y más adelante en 4ªs paralelas, a la manera descrita para el *organum* medieval.

Se acepta, y nosotros no lo discutimos, que la polifonía occidental deriva de la ornamentación de las progresiones heterofónicas aludidas — primera armonización del canto —, en lo que se ha llamado “*organum* melismático”. De aquí en adelante nuestras conjeturas no cuestionan nada salvo las opiniones vertidas acerca de la música perdida, como ya aclaramos al comienzo de la exposición ⁹⁰¹. Durante el siglo XII, autores o escuelas de compositores alrededor de la Catedral de Notre-Dame en París, comienzan a firmar sus obras, indicando inequívocamente la originalidad de sus aportaciones, y a añadir una tercera y una cuarta voz al canto homofónico establecido desde siglos atrás.

El desarrollo de la Poética en ambientes no eclesiásticos empuja a refinamientos musicales similares durante el siglo XIII, y el canto llamado *de tenor* comienza a ser alterado, transformado y fragmentado, mezclado con melodías y textos profanos que ocultan los textos sagrados: los compositores practican cada vez más con sus nuevas invenciones polifónicas. Melodías, canciones, letras sacras y letras profanas, se mezclan y se confunden en aras del placer estético señalando el camino del Renacimiento y del *renacer* de Grecia.

Se pueden observar aquí paralelismos entre la música práctica, popular, o de consumo, que se desarrolla en ambientes seculares más o menos privados (como enteramente distinta a la sacra), y el fenómeno de la Nueva Música en el siglo IV a.C., y acaso también de las prácticas romanas, privadas y multitudinarias, hasta el fin del Imperio, en tanto diferentes de los oficios religiosos y las prescripciones sociales, como ya ha sido especificado. Ambos fenómenos de fuerte innovación ocurren en sendos momentos históricos florecientes con cambios profundos en el contexto de sus respectivas sociedades.

Después de casi 1.000 años de férreo control sobre lo escrito y divulgado, los monjes europeos comienzan a traducir obras supervivientes de los clásicos, siguiendo en muchas ocasiones los textos y la estela de los traductores árabes. Recuérdese que durante los últimos 500 años hasta el Gótico, la superioridad cultural, científica y militar del Islam representó una serie amenaza para el fragmentado territorio europeo después de la caída de Roma ⁹⁰².

Los autores medievales sabían de la existencia de personajes como Sócrates, Aristóteles, o Hipócrates de Cos (480-370 a.C.), pero no tenían acceso a lo que éstos decían en sus textos.

⁸⁹⁹ Van der WERF (1997).

⁹⁰⁰ BENT (1999).

⁹⁰¹ Véase el Dodecálogo del Prefacio: Punto 1.

⁹⁰² CROSBY (1998).

Durante el Gótico y el Renacimiento se tradujeron obras del árabe, del griego y del latín, y con la invención de la imprenta las ideas de los clásicos sobre el mundo volvieron a aflorar enfrentando a la sociedad con cuestiones y soluciones diferentes y *en competencia* con las propugnadas por la Iglesia durante muchos siglos.

El fenómeno acabó afectando a todas las ciencias (medicina, cartografía, astronomía) y a todas las artes tanto estética como técnicamente, con el diseño y refinamiento de aparatos prácticos y de medición (máquinas), y con innumerables inventos e innovaciones — también con los instrumentos y formas musicales, que mejoraron del mismo modo en complejidad y posibilidades armónicas. Sería la imprenta quien privaría para siempre a la autoridad eclesiástica de la capacidad de frenar el impulso de la razón: Grecia volvía por sus fueros ... y se llamó a sí misma Renacimiento ⁹⁰³.

Durante los siglos en los que la polifonía se había desarrollado (diferenciado), entre el comienzo del milenio y el final del siglo XIII, no fue Roma la sede papal, constantemente agitada por revueltas y pestes y lugar poco seguro: la Corte se desplazó por Europa antes de establecerse durante casi un siglo en Avignon, desde Clemente V en 1305, hasta Gregorio XI en 1378, y el Papado fue perdiendo, durante todo este lapso de tiempo, buena parte de su autoridad.

La mezcla de lo sagrado y lo profano en la mismísima ciudad imperial, sede tradicional de la corte papal, ofendía los oídos medievales, y la actitud hacia la polifonía durante el siglo XIV en las cortes de Avignon varió ampliamente desde sus comienzos. En un primer momento la armonía no solo fue considerada frívola, impía y lasciva, sino un impedimento para percibir el sentido de las palabras (un argumento que retomaría Mei y la Camerata).

Los instrumentos y determinados modos o escalas seguían prohibidos en el seno de la Iglesia *por su asociación con la música popular y los ritos profanos* ⁹⁰⁴. Los acordes disonantes generan sentimientos volubles calificados de repulsivos o escalofriantes, que se exageran añadiéndoles la cualidad de diabólicos. Juan XXII destierra a la polifonía de la liturgia en 1322. Tan solo dos años después previene de nuevo contra el retorno de elementos propios de esta innovación musical. En 1344, en cambio, Clemente V la consiente. Y en 1364, siendo papa Urbano V, Guillermo de Machaut (1300-1377) escribe la primera misa polifónica siendo él mismo obispo ⁹⁰⁵.

3.4. Música vocal vs. música instrumental

Si para considerar además la remota independencia de ambos códigos (música y lenguaje) es preciso considerar igualmente la independencia de la música instrumental de la compuesta para voz (que es, por lo demás, el instrumento más ancestral), cabe señalar en interés de nuestras tesis la existencia de una flauta neandertal hace 60.000 años ⁹⁰⁶.

Es decir: aún considerando que la producción *melódica* instrumental siempre acompañara y reforzara, *pero nunca sustituyera*, a la producción vocal y articuladora, hay que recordar el hecho documentado, mucho más reciente, de que durante el siglo V a.C. en Grecia, este fenómeno ya fue habitual de un modo estruendoso, como prueba el enfado de los mismísimos Platón y Aristóteles con las prácticas de su tiempo.

Quienes insistan en este punto no han de dejar de observar que pese a todo, la polifonía instrumental occidental como la entendemos actualmente derivó de un modo directo de la práctica *vocal* (y no de la instrumental) que se llevaba a cabo en las cortes medievales y góticas. Es de sobra conocida la afición, ya de los primeros renacentistas, a *trasladar* a los instrumentos numerosas piezas vocales de todo tipo, introducen cada vez de modo más evidente su propio discurso sonoro.

⁹⁰³ VASARI (1550). § Nota 919.

⁹⁰⁴ § 4.2. Muchas de las tradiciones actuales occidentales del Mediterráneo proceden de fiestas y eventos que datan de los tiempos del Mundo Clásico, habiendo sobrevivido junto a, o confundidas con, otras tradiciones cristianas posteriores: véase, p.e., SÁNCHEZ-DRAGÓ (2001).

⁹⁰⁵ *Misa de Notre Dame*. La pieza más antigua conservada a 6 voces es el precepto *Sumer is icumen*, fechado en torno al año 1.240: ROSCOW (1999); ALBRIGHT (2004), como hemos apuntado al comienzo.

⁹⁰⁶ § Prefacio y la Nota 11.

En torno a 1500, en Europa encontramos ya formas polifónicas complejas puramente instrumentales y claramente establecidas, como son la *toccatà*, los tientos, fantasías y *ricercare*. Se trata de *especulaciones sonoras* por completo independientes del lenguaje discursivo y articulado propio del habla (texto), vale decir con más propiedad, del canto.

En lo tocante a la ciencia teórica, los renacentistas, infatigables en su empeño de resucitar los valores de la antigüedad clásica y la medida del mundo, frente a las imposiciones de corte teológico del poder eclesiástico, vuelven a dividir todas las cuerdas posibles de todos los modos imaginables: por medios físicos, mediante razones, por divisiones microtonales que permitiesen un mejor reordenamiento o distribución de los intervalos⁹⁰⁷, mediante cálculos, o según el criterio perceptivo *en crudo*. Dicho de otro modo: en escalas ordenadas mediante cálculos o mediante impresiones estético-auditivas.

No faltaron quienes creyeron, respecto a su propia época, que con la nueva ciencia experimental, y con las formas nacientes del melodrama, la nueva canción y el tratamiento combinado (compositivo) de cuanto hace a sonidos musicales y articulados (p.e., el *recitativo*), se estaba recuperando el espíritu y la música perdida de la antigüedad clásica *tal y como lo estaban haciendo igualmente* en el caso de la medicina y de la anatomía, la ingeniería, la física, la astronomía, y en general con la visión completa del mundo que les rodeaba.

La especulación sonora no fue ajena para los antiguos — todo lo contrario — y los renacentistas resiguieron sus caminos al buscar exhaustivamente una división de la octava que satisficiera sus exigencias estéticas y científicas⁹⁰⁸, y una formulación racional de los problemas que planteaban la herencia polifónica del Gótico y los distintos sistemas de afinación sobre las escalas de siete sonidos⁹⁰⁹.

Existen varios paralelismos que hemos intentado ir observando entre las formas dramático-musicales renacentistas y las del Mundo Clásico: p.e., el virtuosismo instrumental y vocal a partir del siglo IV a.C., la creación del recitativo y de estructuras dramáticas similares a la ópera moderna (desde 1600 en adelante), la utilización de terceras y sextas (el objeto de la disputa entre teóricos y prácticos desde los tiempos de Agustín hasta la consecución del *Ars Nova*), o incluso el hecho de que los griegos, al igual que nosotros después de 1900, traspasaron igualmente los límites de la modalidad y de la tonalidad más allá del semitono⁹¹⁰.

Nosotros queremos dirigir la atención al hecho de que fenómenos sociales, artísticos y culturales similares a la emancipación melódica de la *Segunda prattica* — en el sentido de dar cabida por igual a la música instrumental “pura” (sin voz) — parecen tener un paralelo directo en la Grecia Clásica con el surgimiento de la *Nueva Música* y la especialización profesional.

Del mismo modo, hacemos observar que los espectáculos dramático-musicales que hoy llamamos *ópera*, junto con todo el entramado social (audiencias, circuitos, voces famosas) y laboral (empresarios, músicos, personal de los teatros) que acarrear, tuvieron un precedente sorprendentemente similar en la antigüedad grecorromana, incluso en la propia estructura formal intrínseca del género: diálogos, arias, recitativos, y coros.

⁹⁰⁷ P.e., al modo de los seguidores de Aristoxeno, quienes dividen la 4ª en 60 fracciones para posteriormente formular las diferentes especies de unos u otros intervalos mediante agrupamientos de tales microtonos. Para una excelente exposición de las complejidades de la teoría musical griega, véase el cap. 2 de REESE (1989).

⁹⁰⁸ P.e., en 1551 Nicola Vicentino (1511-1575) participó en Roma en un debate ante el coro papal y dos compositores que actuaron como jueces, en torno a la relación de los antiguos modos griegos con la práctica musical de su tiempo. Su oponente, Vicente Lusitano (1520-1561), defendía que la música contemporánea podía ser explicada en términos exclusivos del género diatónico. Vicentino afirmaba que lo era mejor como combinación de los tres géneros. En 1555 construyó un archicémbalo con el que podía interpretar según la división de la 4ª griega en los tres géneros clásicos, con 36 teclas por octava. Véase GOLDARAZ de GAÍNZA (1992, pp. 90-94). Más adelante, a mitad del XVII, Pietro della VALLE construye también un clavicémbalo *triarmónico* afinado a la *antigua*, con el que intenta imitar los modos griegos perdidos. § Nota 956. Véase la Bibliografía.

⁹⁰⁹ La correlación del 7 con otros fenómenos perceptivos, como los que dan lugar a los círculos de 5ªs (7 saltos sucesivos) es mayor de lo que parece a simple vista, y acaso tenga una base fisiológica, como en el caso de la percepción de los colores, confirmada por el hecho de que la escala heptáfona es, con mucho, la más frecuente entre los pueblos y culturas actuales.

⁹¹⁰ Véase, p.e., VICENTINO (1555), o DONI (1635).

3.4.1. La polémica renacentista. Monodia vocal y monodia instrumental

Los *conceptos* de escalas griegas (incluyendo sus nombres) se abren camino en Occidente desde los últimos tiempos de la Roma cristiana y de ahí a la Edad Media, pero su naturaleza y denominación son simplemente una referencia histórica sin relación directa comprobada con el sonido original que se postula, llamado por los antiguos *ethos*. En palabras del propio Grout: "... similitudes y diferencias aparte, no hay pruebas de ninguna continuidad en la práctica musical desde los griegos a los primitivos cristianos"⁹¹¹.

Lo mismo se puede decir, en el mismo sentido, respecto de las afirmaciones de Platón, Aristóteles y otros, por cuanto se refiere a los modos perdidos, puesto que media casi medio milenio entre la Época Clásica (siglos VI a IV a.C.) y aquella a la que aluden en ocasiones, los tiempos míticos de Homero, más allá del siglo X a.C.

Tras el largo período de oscurantismo medieval, algunos teóricos⁹¹² comenzaron a afirmar que en el mundo antiguo solo existía la monodia. Giovanni Battista Doni, un poco más adelante, constituye una honrosa excepción, que expresa claramente sus dudas y su creencia de que esta opinión estaba equivocada⁹¹³.

¿Cómo podían tener recuerdo los hombres de 1500 de lo ocurrido más de mil años antes, salvo por los vestigios arquitectónicos, las estatuas y las pocas crónicas que sobrevivieron a la caída de Roma?. Las opiniones entre músicos, que eran muchos de los nobles y eclesiásticos eruditos, se basaban en la tradición de los siglos precedentes y en la existencia de 3 fragmentos melódicos que habían llegado a manos de Vincenzo Galilei (dos de los cuales resultaron ser muy tardíos)⁹¹⁴.

De hecho, el conocimiento que tenían de la música del Mundo Clásico era prácticamente nulo, y el resto de fragmentos que poseemos en la actualidad, hasta un número de unos 60, se descubrieron a partir de finales del siglo XIX hasta nuestros días⁹¹⁵. Lo mismo se puede afirmar respecto del mundo medieval durante casi un milenio, durante el cual la producción de fuentes escritas de cualquier tipo fue una labor rara, por fatigosa y escasa⁹¹⁶.

Desde 1500 en adelante, muchos tratados dedican su primer apartado a la estructura y derivación de los antiguos modos perdidos a partir de los modos medievales heredados, para proseguir después con la argumentación pertinente a su propia época y práctica consecuente. Las opiniones de Doni, en cambio, no calaron entre sus contemporáneos.

Se postuló la posibilidad de resucitar las tragedias perdidas y de que el recitativo reflejara en algún modo la lengua clásica al ser musicada, pero los autores y teóricos barrocos obviaron el problema de la polifonía antigua afanándose durante décadas en polémicas estilísticas, filosóficas, e incluso lingüísticas en torno a la ópera — *querelle des buffons* — o a la cuestión de si el recitado podía remedar el lenguaje del primer hombre, sin duda más melódico y menos articulado⁹¹⁷.

A la hora de especular sobre la música griega y romana, humanistas e ilustrados fueron "clásicos" en un sentido estético, pero no en un sentido histórico⁹¹⁸.

⁹¹¹ GROUT (1988, p. 21).

⁹¹² El principal de ellos, inspirador de los principios de la *Camerata de los Bardi*, y uno de los más influyentes, fue Girolamo MEI. Véase PALISCA (1989) o LIPPMAN (1992).

⁹¹³ *Compendia del trattato de' generi et de' modi della musica*. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS D.143, 1, 223. 1635.

⁹¹⁴ Los himnos al sol en género diatónico y *A Nemesis*, atribuidos a Mesomedes de Creta, pertenecen al siglo II d.C., y son los fragmentos que tenía Vincenzo Galilei y que publicó en 1581, y que sirvieron de ejemplo a los músicos de la Camerata en su reconstrucción de la música de la antigua tragedia griega. § 1.2.

⁹¹⁵ MEDINA (1998, p. 208). Véase PALISCA (1989).

⁹¹⁶ Además, no es opinable la afirmación de que indudablemente sabemos mucho más hoy acerca de los griegos y de su cultura que en cualquier momento precedente de la historia.

⁹¹⁷ P.e. ROUSSEAU (1761). Se trata, una vez más, de la relación que se debe observar entre música y texto y las opiniones acerca de cuál de las dos debe prevalecer cuando se compone. Véase *parakatalogé* en § 2.1.3.3 y las Notas 407-409.

⁹¹⁸ PIRROTTA (1968, pp. 86-89). Cit. por KATZ (1994, p. 61).

Muchos intelectuales en esta época y en adelante, persiguieron el sueño inaprehensible de estar resucitando los modos antiguos y la lengua “musical” perdidos de los griegos, dado que no había apenas ninguna fuente (las 3 que Girolamo envió a Vincenzo) y que entre ellos y la caída del Mundo Clásico mediaban más de mil años ⁹¹⁹.

Los modelos y obras de la antigüedad clásica que han sobrevivido son arquitectónicos, escultóricos, y algunos literarios ⁹²⁰, pero no musicales ⁹²¹. Por fortuna, a nosotros nos ocurre un poco *menos de lo mismo*. Los registros en efecto son muy pocos — en el caso de Roma prácticamente inexistentes — y por ello ha sido pertinente observar de cerca otros hechos y procesos curiosos evidentes, vinculados a estas prácticas, además de recopilar todas las fuentes instrumentales existentes.

Considerando el proceder en el modo de transmisión de conocimientos durante la Edad Media hasta Descartes ⁹²² (la autoridad académica la daban los años en función del “criterio de venerabilidad”), añadido a la criba de autores y libros que llevó a cabo la Iglesia, parece acertado suponer que las opiniones sobre la ausencia de polifonía entre griegos y romanos se basaron unas en otras durante siglos, desde los primeros autores cristianos que intentaron acallar el clamor del mundo pagano — § 3.1 y 3.2.

Si durante mil años no se discutió la palabra de los textos canónicos (los sancionados por la Iglesia) y si ello afectó a ciencias como la anatomía, en donde los médicos de guerra y quienes les seguían vieron durante siglos los errores evidentes de Galeno sin cuestionarlos ⁹²³, qué no cabe esperar de otras disciplinas más abstractas (p.e. música) pero no más estrictas o invariables que otras (p.e., matemáticas).

Los textos teóricos en efecto se atienen a un recuento escueto e *invariable* de relaciones tonales, pero lo ignoramos todo de la práctica real y cotidiana de la música antes de la caída de Roma al igual que de la que pudo haber en los 7 siglos siguientes hasta después del milenio.

Resulta pertinente recordar aquí la afirmación de Zarlino de que la música eclesiástica de su tiempo había pervertido la verdadera esencia de los modos clásicos, y no se correspondía en absoluto con ellos, lo cual le sitúa indudablemente en una posición mucho más cercana a Doni en lo que se refiere al tema que nos ocupa. Este hecho fue otro de los argumentos que usaron los nuevos compositores para liberar al canto y a la polifonía de las estrictas reglas heredadas ⁹²⁴.

La gran demanda de música de las sociedades europeas durante los siglos siguientes y la proliferación de ediciones de obras, manuales de enseñanza (teorías, de mucha mayor difusión), y tratados, no hicieron sino reproducir, es decir, copiar muchas veces, la dudosa afirmación con que cada teórico iba zanjando el problema ante la inexistencia de pruebas y referencias en los escasos tratados que sobrevivieron al hundimiento del Mundo Clásico.

⁹¹⁹ El vocablo *Rinascita* fue acuñado por profesores (VASARI, 1550) y estudiantes universitarios para referirse a ellos mismos, puesto que hacían *renacer* el espíritu y los valores humanistas y científicos del mundo grecorromano. Y asimismo el vocablo *Edad Media* para referirse a los siglos mediantes entre la caída del Imperio Romano y su propio tiempo. Las creencias y opiniones renacentistas acerca de sus prácticas en tanto *recreación* de las de los griegos antiguos, están, por lo demás, en perfecta consonancia con la tesis sostenida en este trabajo, y le prestan soporte adicional en tanto representan igualmente creencias sobre la fiabilidad de las afirmaciones del milenio que les precedió.

⁹²⁰ SAGAN (1992, p. 333). Se estima que la totalidad de los textos clásicos de todo tipo que poseemos apenas representan un 12 por cien de lo que circulaba entre eruditos y gentes de la antigüedad. Se estima igualmente que la antigua Biblioteca de Alejandría contaba en su haber más de 600.000 rollos, papiros, y textos procedentes de todo el mundo antiguo civilizado. Véase CASSON (2001).

⁹²¹ Y escasamente pictóricos, porque se han deteriorado al tratarse siempre de una pintura mural. El arte del mosaico, en cambio, llegó a alcanzar un realismo (*mimesis* de la naturaleza) sorprendente en el mundo romano, como han mostrado con claridad las excavaciones de Pompeya y Herculano.

⁹²² DESCARTES (2010). El primer libro que escribió es, sin embargo, un compendio de música: DESCARTES (1992).

⁹²³ P.e., la inexistencia del polígono de Willis en humanos. Esta extensa red de vasos sanguíneos en la base del encéfalo de los mamíferos, sirvió de soporte durante casi 2000 años a la teoría de la *rete mirabile* para explicar la interacción de un mundo *inmaterial* (el de la mente, el alma y el pensamiento) con el mundo físico a través del cuerpo. Galeno, que nunca realizó una autopsia, atribuyó erróneamente su existencia en el hombre y, pese a los trabajos de Andrea Vesalio en 1551, la teoría no cayó prácticamente hasta la demostración de Santiago Ramón y Cajal de la propagación del impulso nervioso y de las neuronas como unidad funcional del cerebro a finales del siglo XIX.

⁹²⁴ FUBINI (1988, p. 130). PALISCA (1985, p. 301).

Las controversias de filósofos e historiadores románticos acabaron asimismo dando por hecho que la cuestión era inabordable e indemostrable: en la Antigüedad solo habría existido la monodia, y la polifonía habría comenzado a tantear y a dar tímidamente sus primeros pasos, por primera vez en la historia humana, solo después del siglo X, con Hucbaldo y cuantos le siguieron.

Durante el prolífico (y sin duda mejor informado) siglo XX, la formulación del problema tampoco ha avanzado de un modo apreciable. En la última década, sin embargo, y como ya se ha indicado, diferentes autores han aportado evidencia y hecho hincapié en tesis similares a las sostenidas aquí ...

⁹²⁵

⁹²⁵ Cf. p.e., KILMER (1974); AROM (1985a); MANNICHE (1991); WEST (1994); FINK (1998); PÉREZ ARROYO (2001a); MURRAY & WILSON (2004); BARKER (2007); LEVIN (2009); AROM & VALLEJO (2010); CROCKER (2011); TARUSKIN (2011); JORDANIA (2006; 2011; 2015) entre otros.

PARTE IV. A MODO DE CONCLUSIONES. LA “CUESTIÓN PENDIENTE” REVISITADA. GRECIA Y ROMA COMO EL AVE FÉNIX

Considerando que la poesía dramática estuvo implicada y que por tanto era necesario imitar el habla en el canto (y seguramente nadie ha hablado nunca cantando), creo que los antiguos griegos y romanos (quienes, en opinión de muchos, cantaban sus tragedias representándolas sobre la escena) usaron una armonía que sobrepasaba la del habla ordinaria pero que estaba por debajo de la melodía de la canción al asumir una forma intermedia.

Jacopo Peri (1601). *Euridice* (prólogo)

No podemos entrar aquí en la discusión del problema de la existencia de un arte polifónico en la Antigüedad. Pasajes de interpretación más o menos segura figuran en Capella, Boecio, Casiodoro y San Isidoro, destacando alguna definición de este último. Posteriormente, leemos alusiones de diversa índole y valor histórico en Adhelmo, Beda, Amalario, Escoto Eriúgena, el monje de Angulema, Aureliano, Regino, Giraldo y otros autores de cuyas obras hablaremos en el capítulo correspondiente. Se citan también algunas fuentes árabes como el testimonio de cierto Vergilius cordubensis. La autenticidad de algunos de estos textos ha sido puesta en duda.

F. J. León Tello (1991). *Estudios de Historia de la teoría musical*, pp. 9-10.

El primer paso para resolver un problema es formularlo correctamente

4.1. Una revisión general. 500 fuentes frente a 500 opiniones

Hemos consignado 5 autores cristianos — Notas 804-806 — que mencionan el uso de coros e instrumentos en diferentes combinaciones durante el rito: Hipólito de Roma, el primer antipapa, el obispo Hilario de Poitiers, el pagano Celso en palabras de Orígenes, Diodoro de Tarso y Efrén el Sirio.

Asimismo, hemos reseñado dos alusiones — Notas 803 y 823 — también de autores cristianos al canto de los paganos, en las que intentan diferenciar el suyo propio mediante la insistencia en el unísono: Eusebio de Cesarea y Teodoreto de Ciro.

E igualmente hemos aludido a la enorme popularidad que alcanzaron algunos cantos (salmos) de la mano de autores cristianos — Marción, Arrio, Ambrosio y otros muchos a los que alude Agustín. Y a la curiosa mención de Cirilo de Alejandría acerca de “notas armónicas” entre voces e instrumentos — Nota 827.

También hemos intentado documentar la actitud hostil de las autoridades cristianas hacia los coros y teatros de los espectáculos paganos, sus instrumentos, y en general hacia la música perdida, y su persecución reiterada a partir del siglo IV.

Por último, además de cuanto se ha expuesto en este trabajo y de las revisiones de la evidencia disponible, resumiremos nuestras principales aportaciones para reconsiderar lo que hemos llamado “ecos de Grecia” y la polémica sobre la presunta monofonía de culturas anteriores a la cristiana medieval — en el caso de Grecia y Roma muy superiores en todos los órdenes artísticos y científicos.

Para ello, contaremos muy especialmente: con el dibujo de Ficoroni y la eventual presencia del instrumento en la Roma antigua; con la polémica que suscitó en su época en relación con nuestro problema; y asimismo con otras reprobaciones similares de la polifonía y del uso de intervalos más allá de la 4ª en tiempos históricos, y que ya han sido mencionadas y debidamente documentadas — Platón, Padres de la Iglesia, Juan XXII, Concilio de Trento.

4.1.1. Sobre los auditorios

Hemos revisado la presencia de auditorios cubiertos ya desde el siglo VII en Esparta (Skias) y después sin interrupción hasta más allá del siglo II d.C. En los festivales reseñados, y en las dos capitales emblemáticas de la Antigüedad Clásica, se ha documentado básicamente la presencia de 3 odeones en Atenas y los tres mayores teatros de la Roma imperial.

Por el camino se ha ido indicando del mismo modo la relevancia que tuvieron estos locales, integrados en complejos culturales dotados por el Imperio en toda ciudad o *municipium*, ornamentados con mármoles preciosos, con columnatas artísticas, y con escenas decoradas por los mejores pintores — § 2.1.2.2.

Cada uno de estos grandes bloques no debe contemplarse como aislado, sino en un vasto y dilatado conjunto que integra conciertos, intérpretes famosos, edificios, festivales, y coros numerosos y profesionales: se trata de la evidencia que hemos considerado *indirecta* pero altamente indicativa de que nuestras tesis apuntan en la dirección adecuada.

La segunda parte del Capítulo 2, dedicada al análisis exhaustivo de las fuentes documentales (240) sobre instrumentos polifónicos, se considera en cambio evidencia *directa* de la presencia de estos dispositivos por todo el Mediterráneo durante siglos. En especial el dibujo de Ficoroni, que permitiría comprobar algunas de nuestras conjeturas: de demostrarse veraz, habría que conceder a los romanos, además de sus gaitas y tubos dobles, diseños similares a los existentes aún hoy en el folklore de Cerdeña ⁹²⁶.

⁹²⁶ La polifonía tradicional corsa, asociada a este instrumento triple ha sido descrita ya al comienzo, en § 1.5.1.9.

4.1.2. Sobre los coros

Asumimos ya de entrada, como se apunta en el Resumen del comienzo, que la presencia reiterada de formaciones corales como el centro de la vida cultural griega — y por extensión romana, dado que Grecia fue también un modelo para Roma, casi del mismo modo que lo sigue siendo para nosotros — implica probablemente la multiplicidad de voces y de sonidos, y constituye evidencia indirecta para las tesis que sostenemos aquí.

Hemos consignado más de 200 referencias a formaciones corales, bien individuales, bien como parte de festivales y competiciones, así como la presencia de odeones (destinados a conciertos), durante siglos, por todo el Mediterráneo — véase el Anexo 2.2. Ya aludimos, al comenzar nuestro recorrido por las formaciones y los concursos para coros, a la educación musical precoz típica de los helenos documentada desde los tiempos de Esparta, y a los usos y costumbres que les obligaban a cantar como parte de sus obligaciones cívicas, en deferencia ante otros ciudadanos o en ocasiones festivas, políticas, o culturales.

En cambio, ningún autor antiguo menciona nada acerca de que los paganos cantaran en efecto a una voz, como tampoco acerca de que lo hicieran a varias. Por lo tanto, nosotros hemos asumido que la “ausencia de mención” ni confirma ni desmiente, mientras que la evidencia aportada sí resulta en cambio útil para considerar este fenómeno (coral) en una perspectiva más adecuada.

Ya aclaramos cómo, a diferencia de las fuentes instrumentales, que han sido consignadas además en Tablas en los Anexos, no se ha hecho lo mismo con los coros porque forman parte del discurso argumental, aunque sí se ha incluido (además del propio texto) un Anexo (1.1) que presenta una serie de datos acerca de festivales, conciertos, intérpretes, concursos, y todo tipo de eventos relacionados con la actividad coral, listándolos por ciudades. El Anexo no contiene una búsqueda *exhaustiva* de tales actividades, sino tan solo las que hemos encontrado en el camino al revisar los materiales utilizados para confeccionar esta Tesis. Esta búsqueda se ha dejado interrumpida en este punto para ser retomada en futuros trabajos.

4.1.3. Sobre los circuitos culturales

Las ciudades del Egipto Ptolemaico, junto con la Magna Grecia y Sicilia, fueron los destinos favoritos de los grandes cantantes de la Antigüedad. Hemos mostrado cómo la vasta red de festivales, sínodos y teatros, que ya funcionaba en tierras helenas en el siglo IV a.C. seguía vigente en tiempos del emperador Juliano, a mediados del siglo IV d.C.

Puede ser considerada por tanto — al igual que lo hemos hecho con los teatros y al citar la Escuela de Atenas — como una actividad casi milenaria que englobó organizaciones profesionales, actuaciones, conciertos, representaciones, viajes, grupos estables e itinerantes, y una miríada de eventos musicales⁹²⁷.

4.1.4. Sobre los conciertos

Hemos presentado algunas actuaciones curiosas, como los conciertos privados, los coros y orquestas numerosos de esclavos propiedad de las élites romanas en la capital o los conciertos privados en Pompeya y en Herculano — subapartado 2.1.4.1 —, los conciertos multitudinarios como el que describe Séneca, o los espectáculos masivos que organizaron los emperadores — subapartado 2.1.4.2 —, así como también la actividad de los pantomimos (extractos de tragedias con pequeños coros) y de las *chorosaltrias* (arpistas con pequeños coros) — subapartado 2.1.4.3.

⁹²⁷ Una revisión somera pero muy instructiva de la actividad de algunos de estos músicos famosos se puede ver en CHANIOTIS (2009).

4.1.5. Sobre los aulós dobles ⁹²⁸

El *arghoul* egipcio es el representante más simple de esta familia instrumental: dos tubos anudados con una sola embocadura (flautada o de caña), uno de ellos con agujeros, permiten tocar melodías sobre un bordón fijo que suena todo el tiempo. Sin duda se producen todo tipo de intervalos con el pedal monotónico, pero el ámbito armónico no varía mucho, y depende siempre del pedal fijo constante.

El caso del aulós doble es ligeramente diferente: dado que ambas manos están implicadas en tubos diferentes, no se pueden tapar más de cuatro agujeros en cada uno. Las posibilidades aquí, cuando se trata de tubos disímiles, suponen ámbitos de 5ª o de 4ª iguales, o bien complementarios — un ámbito de 8ª o superior ⁹²⁹. Los tubos pueden tener el mismo tamaño pero diferir en digitación, siendo entonces igualmente posibles los dos supuestos anteriores.

Que muchos de ellos poseían tubos con disposiciones de agujeros diferentes resulta evidente si se considera que digitar en agujeros próximos a la salida del tubo dejando abiertos los más próximos a la embocadura, no produce notas distintas, sino solo matices tímbricos y ligeras desviaciones tonales respecto de la nota que resulta de la longitud “cerrada” del tubo — la que va desde la boca del intérprete hasta el primer agujero “abierto”. Mientras que digitar en la disposición *inversa* — abrir-cerrar agujeros en la parte superior sin ninguno más cerrado por debajo de la longitud “cerrada” del tubo — sí que produce en cambio notas diferentes.

Los tubos habían de tener por tanto una disposición de agujeros dispar (incluyendo al menos una parte de los que presentan longitudes iguales), sin perjuicio de que los efectos tímbricos y de entonación apuntados sigan siendo indudablemente un recurso a disposición del intérprete. Lo contrario supondría que entre ambos producirían no más de 5 notas, porque la posición “al aire” deja los tubos inestables — sobre el pulgar o sin él. [Recuérdese que las *launeddas* también cumplen estos criterios, dado que el bordón es fijo, y los tubos a disposición del músico para digitar son ahora dos].

Restringir a una 4ª el ámbito modal posible, supone complicaciones a la hora de acompañar coros (como era típico en las tragedias), dado que la voz no tiene ninguna dificultad en ajustarse a cualquier distribución interválica de escala. En el capítulo dedicado al aulós indicamos los 5 tamaños apuntados por Aristoxeno ⁹³⁰, definiéndolos por el ámbito o registro (tesitura) que abarcaban; y la existencia de coros de varones, de mujeres, de niños, e incluso mixtos, también ha sido ya observada.

En cualquier caso, la existencia de dos sonidos concomitantes, diferentes y susceptibles de combinación, sigue siendo el objeto fundamental del diseño en cualquier variante: tubos iguales pero disímiles en digitación, o disímiles en ambos parámetros.

Mencionamos también el único taller de luthier identificado, en la Acrópolis de Atenas ⁹³¹, y a un luthier famoso de Corinto que cobró una fortuna por un modelo lujoso y refinado encargado por un auleta famoso ⁹³². Es redundante observar que, pese a haber localizado tan solo *uno*, talleres tuvo que haberlos por todo el orbe civilizado.

Citamos además en su momento tres libros perdidos de Aristoxeno dedicados a la construcción de aulós para profesionales — *Sobre los tañedores de aulós*, *Sobre el aulós y los instrumentos musicales*, y *Sobre el perforado del aulós* — y otro más de Eufranor — *Sobre el aulós* ⁹³³.

⁹²⁸ El texto de este subapartado procede de la publicación: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, 8-38. Reproducido con permiso.

⁹²⁹ Esto es sin embargo más fácil de conseguir perforando más agujeros en un solo tubo. El objeto de dividir el dispositivo en 2 tubos es mucho más probable que fuera el de obtener multifonía, aún restringida a ámbitos de 5ª o 4ª. Tubos iguales con digitaciones iguales para crear unísonos estarían así limitados a estos mismos rangos, a escalas pentatónicas, o a escalas tetratónicas de 8ª.

⁹³⁰ § 2.2.2.1.

⁹³¹ § 2.2.1.2.2.

⁹³² § 2.2.1.2.1.

⁹³³ *Ibid.*

4.1.6. Sobre los órganos de boca

Respecto de los tubos orientales, la armonía que producen no incluye una melodía más menos libre (lo hace con dificultad el *khaen*), y el resultado es un tipo de homofonía múltiple más o menos fija al modo de una envolvente armónica. Ya se aludió a la tradición cortesana milenaria de Japón: un lenguaje armónico codificado en los repertorios rituales y de corte, basado en la producción y combinación de acordes al margen del concepto de progresión armónica occidental. Con todo, lo que más resalta aquí sigue siendo la concomitancia de sonidos más o menos consonantes (tanto a solo como en acompañamiento), y la complejidad armónica que se puede obtener, que es en cualquier caso considerable.

4.1.7. Sobre las gaitas ⁹³⁴

La gaita ilustra el mismo fenómeno con sus propios matices: existen bastantes instrumentos de viento conocidos ya en el arte del Mediterráneo antiguo y en el arte asiático, y algunos han sobrevivido virtualmente idénticos hasta nuestros días, pero este resulta *invisible* hasta que surge de repente en todas las artes durante la última Edad Media ⁹³⁵.

Si nos atenemos a la escasa evidencia podría pensarse que no fuera muy popular (sin menoscabo del uso en las calles y burdeles), y que se viera sobrepasada por el *hydraulis* y el aulós, con sonidos similares pero más potentes, y haber permanecido en cambio como curiosidad en algunas zonas especializadas.

En tanto que en Oriente han sobrevivido algunas fuentes posteriores a la caída del mundo pagano, en Occidente las primeras representaciones no reaparecerán hasta el *Psalterio de Hunter*, a finales del siglo XII; un poco después también en las *Cantigas de Santa María* del siglo XIII (R29, R30, R31) y en otros códices europeos. Dado que su diseño, forma y aspecto, son similares, si no idénticos, a los de dispositivos conocidos de la Antigüedad, es probable que continuaran usándose y desarrollándose localmente en ciertos lugares, sin quedar registradas.

De hecho, la primera descripción fiable y detallada del instrumento no ha de llegar aún hasta casi cuatro siglos más tarde (R32) de la mano de Michael Praetorius ⁹³⁶.

Cabe preguntarse con toda propiedad el tipo de música resultante de un cuarteto que incluye un gaitero (G20) en el siglo VI d.C.

La gaita puede considerarse un diseño similar al del *arghoul* en las más simples (un solo cantor y una sola drona), y uno más complejo en el caso de dos dronas o dos cantores, al igual que ocurre en las *launeddas*. En gaitas con dos cantores el ámbito de escala abarcable queda más reducido, mientras que la combinación de ambas manos sobre un solo tubo aumenta notablemente las posibilidades melódicas y por tanto también armónicas.

Resulta cuanto menos notable, a efectos de cuanto se argumenta aquí, que en las *Cantigas* aparezcan aún y todos — salvo el aulós — con tubos disímiles y manos dispares: flautas dobles (L15: Cantiga 220), aulós dobles (L16 y L17: Cantigas 250 y 360), dos parejas de gaiteros (cantores decorados: Cantigas 260 y 280), gaitas con 6 tubos (dos dronas dobles, R31: Cantiga 240), e incluso *launeddas* (L14: Cantiga 60) en este y en otros códices de la misma época.

⁹³⁴ El texto de este subapartado procede de la publicación: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, 8-38. Reproducido con permiso.

⁹³⁵ SEELER (2004).

⁹³⁶ *Syntagma Musicum, Vol. II: de Organografía*, Kessel, Bärenreitel, 1619.

4.1.8. Sobre las *launeddas* ⁹³⁷

El caso de las *launeddas* no requiere ya de más comentarios, pues, como se puede apreciar con facilidad, los tubos tienen longitudes distintas en casi todos los ejemplares existentes, salvo tal vez en L2, en la *Psychomaquia* (L7), y en el dibujo de Ficoroni (L18). Es por tanto muy improbable que las piezas resultasen tan solo en diseños monofónicos o heterofónicos.

Su rastro se pierde de nuevo en Britania e Irlanda en algún momento posterior al año 1.000, aunque la tradición musical debió ser tan rica como la actual de Cerdeña, dada su presencia en el arte románico y el alto aprecio de la música instrumental en estos tiempos, según atestiguan las fuentes contemporáneas — p.e., Giraldus Cambrensis ⁹³⁸.

Entre los siglos VIII y XII gozó de prestigio incluso entre los monjes celtas cristianos, y fue conocido como *cuisle* en Irlanda y en Escocia, y era conocido de los copistas de códices y manuscritos que trabajaron en Canterbury, York, París, Madrid, y otros muchos centros, y también de los maestros canteros de Londres y Devon ⁹³⁹. Sin embargo, aparte de las quince representaciones consignadas aquí, carecemos de referencias literarias a este dispositivo milenario.

Resumimos aquí nuestras aportaciones en el subapartado 2.2.3, por orden de importancia de menor a mayor:

[1] Los tubos triples o cuádruples (?) del *Psalterio de Hunter*, y su mención confusa como *ganistrum* por la Enciclopedia Británica de 1911.

[2] La mención de “organistrum” referido a la zamfoña (*symphonia*) en el *Hortus Deliciarum*, acaso por su cualidad multifónica.

[3] La relación de referencias romanas al vocablo *symphonia* de Rich en 1813, que aluden sin duda a instrumentos de viento, sin poderse precisar siempre el tipo.

[4] La confusión generada por Montfaucon con el contorniato de Nerón y con los dibujos de Bianchini.

[5] La sugerencia (también de otros autores ya citados) de una solución gráfica de Bianchini al epigrama enigmático de Juliano o bien una alusión a las aficiones de Nerón.

[6] La alusión a fuentes antiguas ignoradas o desconocidas en otras revisiones, como las dos estatuillas de Susa, el pastor y la bacante citados por Maccari, las que cita Bianchini, la moneda romana, el gaitero del Obelisco de Teodosio, el mosaico de Gafsa, o el dibujo y las referencias de Ficoroni, estas últimas utilizadas repetidamente por autores posteriores sin citarlo.

[7] La presencia en las *Cantigas de Santa María*, y en otros códices de la época, de gaitas y de tubos dobles y triples (aulós, flautas, *launeddas*) ausentes de los registros históricos *tanto antes como después* de su elaboración en torno a los siglos XII-XIII.

[8] La sugerencia (también de otros autores ya citados), de un origen romano para los relieves románicos de *launeddas* del norte de Europa.

[9] La alusión a la fuerte polémica de Ficoroni con las autoridades eclesiásticas y la confusión generada por Montfaucon al incluir en su obra — además de figurar como conclusión — una figura problemática, figura que su amigo della Torre dibujó quizá incorrectamente, pero omitiendo en cambio mencionarla de forma expresa.

[10] Esta (L18) es una fuente ignorada, nosotros proponemos que sea considerada, a la luz de la evidencia presentada, como *la única prueba documental fiable que haya sobrevivido de la existencia de tubos triples en la Roma pagana*.

⁹³⁷ Esta síntesis procede de la publicación: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, pp. 8-38. Reproducido con permiso.

⁹³⁸ BROWN (2007). Se trata de la misma fuente citada en la Nota 102, acerca del uso de maestros de canto en tierras georgianas para adoptar una solución de compromiso para la liturgia entre el canto monódico cristiano y sus propias tradiciones.

⁹³⁹ *Id.*

4.1.9. Sobre los laúdes

Para el caso de los laúdes, quizá el más obvio de los considerados a oídos profanos, ya mostramos la existencia de trastes que definen intervalos, tonos y semitonos — A6 y A9 — en Mesopotamia a comienzos del III Milenio a.C. Igualmente consideramos la naturaleza icónica, a mitad de camino entre la realidad y el símbolo, señalando no obstante la presencia en algunas fuentes iconográficas persas de instrumentos con 4 cuerdas — A5, A24, A25, A26, A29 — y también en dos egipcias: el reverso de un laúd sobre un obelisco egipcio que muestra cuatro clavijas⁹⁴⁰ y un fresco de la tumba de Sadosiris en Muzakawa, perteneciente a la XXII Dinastía (945 a 715 a.C.)⁹⁴¹.

Apuntábamos allí a la facilidad de manejo y transporte, y la sencillez de diseño de los laúdes en comparación con otros cordófonos mayores como arpas u órganos, e intentamos mostrar que el problema técnico de la potencia del sonido (intensidad) en relación con otros dispositivos tampoco es aducible en contra de nuestra argumentación, dado que se puede predicar lo mismo de esta familia instrumental incluso en la actualidad (a excepción de las guitarras eléctricas).

Mostramos su sencillez a la hora de afinar: es más sencillo afinar correctamente 4 cuerdas que después permiten emitir muchos sonidos diferentes, que dejar relativamente afinadas 20 fijas, como ocurre en las arpas y barbitós. La cualidad que le confiere la presencia del mástil permitiendo segmentar con rapidez y facilidad cada una de las cuerdas multiplica sus posibilidades melódicas y armónicas, compitiendo incluso con los teclados modernos — de hecho la familia de los laúdes es la que ofrece a los músicos las mayores prestaciones en este sentido.

Aludimos después a su carácter profesional (4 cuerdas pulsadas que emiten una variedad enorme de sonidos), frente a otros sin mástil como la lira (4 cuerdas que emiten tan solo 4 sonidos). Y consecuentemente al discurso mucho más elaborado que puede llevar a cabo un especialista frente al de un aficionado, con 4 notas a su disposición para acompañar un canto, un recitado, o una declamación consagrada, o no, por la tradición.

En el mismo sentido se previno de considerar el uso del plectro que se observa en algunas de las representaciones conservadas en contra de lo que argumentamos, haciendo ver cómo las posibilidades armónicas del instrumento no se veían mermadas en manos de un profesional. Y señalamos una representación tardía que precisa que el *pandourion* era pulsado “sin plectro”⁹⁴², un hecho observable ya en algunas de las primeras representaciones helenísticas.

A continuación intentamos evidenciar la inconsistencia de repetir el argumento apriorístico de la duplicación de cuerdas y de la interpretación repetida a la octava (como suponemos en la *magadís*)⁹⁴³, y sugerimos que por el mismo procedimiento inductivo se puede conceder a griegos y romanos la posibilidad de haber practicado igualmente el *organum* paralelo en quintas y cuartas mil años antes que los medievales⁹⁴⁴. Este tipo de afirmaciones por parte de quienes niegan la concomitancia de las voces a los antiguos no se basa tampoco en ninguna registro documental contemporáneo.

Laúdes y aulós dobles fueron tuvieron una amplia difusión y estuvieron presentes en ámbitos festivos y rituales paganos por doquier durante siglos, y la costumbre (o la incapacidad) de perseverar en unísonos y heterofonía hubiese debido quedar consignada en alguna regla, en algún tratado, en algún fragmento de evidencia, cosa que no ocurre. La ausencia de fuentes clásicas (ya hemos mostrado la mayoría de las existentes) no es una respuesta a las preguntas que estamos planteando, sino tan solo una circunstancia más, añadida al problema de fondo.

El reducido número de cuerdas de un laúd frente a un arpa, p.e., se ve claramente compensado por su posibilidad de adaptarse a cualquier entorno melódico, modal, o armónico, gracias a que el intérprete puede segmentar varias cuerdas de modo simultáneo *pero diferente* en cualquier momento y para cualquier posición.

⁹⁴⁰ ENGEL (1879, p. 205), Figura 45.

⁹⁴¹ No obstante, y como ya se apuntó, un instrumento más sencillo con tan solo 3 cuerdas como la balalaika actual, afinada do-sol-do, sigue presentando una evidente mayor variedad armónica frente a otros diseños instrumentales.

⁹⁴² Hesychius: *Photius*, 427, 26. Cit. por MICHAELIDES (1978, p. 235). § Nota 733. § Referencia AR13.

⁹⁴³ WEST (1994, p. 73).

⁹⁴⁴ Véase KILMER (1976).

Por último, apuntábamos, a la mera existencia de una estatuilla helénica de los siglos IV-III a.C. (H4) para prestar veracidad absoluta a uno de aquellos autores románticos que tomaron partido explícito por la polifonía instrumental de los griegos⁹⁴⁵.

4.2. En contra de Girolamo Mei

“Platón no oculta sus gustos en música. Si hay algún rasgo común a todos ellos, es una violenta antipatía hacia todas y cada una de las características del estilo de la Nueva Música. De su estado ideal proscibiría: la música para tubos (Rep. 933d cf. Gorg. 501e), la innovación musical (Leg. 816c), la música y la danza dionisiacas (Leg. 815c-d), la música sin palabras (Leg. 669d-70a), los modos y ritmos que no sigan la línea verbal (Rep. 400d, Leg. 699e), el uso de más de una nota por sílaba (Leg. 812d), el habla coloquial y la mimesis vocal (Rep. 392c-96e), las modulaciones en música y los cambios violentos en los movimientos de danza (Leg. 814e-16c), la polifonía (*eterofonia*) y cualquier tipo de ornamentación (*poikilia*) en la melodía y el ritmo (Leg. 812d-e), y especialmente la policordia (Rep. 399c), la poliarmonía (Rep. 397c, 399c), la polimetría (Rep. 397c, 399e), y los ‘colores’ (Leg. 655a).

La Nueva Música se convirtió en un símbolo de todo cuanto estaba enfermo en democracia. Es fácil ver por qué. En unos tiempos en los que el liderazgo y la riqueza de las élites estaban sujetas *in crescendo* al control democrático, mantener la distinción de clase dependía cada vez más de la reivindicación de una superioridad ética y cultural. Pero, al menos la superioridad cultural de la élite, se vio amenazada por el auge del profesionalismo en muchas ramas del arte, y especialmente en la música del teatro”⁹⁴⁶.

Respecto de la eventual existencia de algún tipo de arte polifónico en la Antigüedad Clásica, cabe recordar las palabras de Platón al comienzo y al final del capítulo dedicado al aulós a fin de precisar el sentido del vocablo *policordia* aplicado a diferentes líneas melódicas (vocales o instrumentales), tal y como seguimos haciendo hoy día para referirnos a familias de instrumentos o a registros de voces humanas (p.e., la cuerda de tenores).

Hemos intentado revisar la afirmación de Girolamo Mei acerca de la ausencia de alusiones a registros de voz contrastándola con varios cientos de fuentes literarias o directamente iconográficas que ilustran dispositivos multifónicos durante más de 8 siglos, y oponiéndola siempre que ha sido posible a la presencia reiterada de formaciones corales profesionales en todo el Mediterráneo durante un período similar — con una cantidad similar o acaso mayor de referencias literarias.

La relación entre teóricos, de los que sabemos algunas cosas con certeza (por lo que dicen en sus libros), y músicos prácticos, de los que no, puede haber sido más distante o remota de lo que se da por sentado atendiendo a las escasas referencias preservadas, puesto que no sabemos nada sobre las licencias permitidas o no en los espectáculos públicos y en otras manifestaciones musicales: unos dedicados a la especulación pura y otros complacientes con un público numeroso y exigente.

Aún cuando para Girolamo el hecho de no hallar referencia al fenómeno en los escritos de los que disponía, fuera suficiente para demostrar su inexistencia, en nuestra opinión esta circunstancia histórica no es en absoluto prueba de nada, dado que el caso contrario también es cierto: no existe ninguna alusión explícita de tiempos antiguos al hecho de que sus prácticas fueren ni multifónicas (polifónicas) ni monódicas, más allá de intérpretes que cantan solos o acompañados — dos fenómenos ancestrales y comunes a todos los pueblos conocidos.

La argumentación de Mei hay que considerarla en el contexto de la polémica que enfrentó a los defensores de la así llamada *seconda prattica*, con quienes afirmaban la primacía de la armonía a la hora de componer o desarrollar un motivo (*primera prattica*): el problema de fondo que enfrentó a los humanistas con la jerarquía católica era la libertad del compositor para dejar fluir las melodías y supeditar a su belleza o intención el entramado armónico de las piezas, un procedimiento casi exactamente inverso al de la llamada “polifonía vertical”.

En última instancia se estaba reclamando también el derecho de la música instrumental a existir *per se* con independencia del discurso de las voces, al que hasta ese momento habían estado, en general, supeditados los instrumentos.

⁹⁴⁵ SEIDENABEL (1898, p. 545).

⁹⁴⁶ MURRAY & WILSON (2004, p. 236).

Muchos fantásticos profesionales (por primera vez teóricos, compositores, e intérpretes) precisaban de argumentos suficientes para liberarse de un edificio armónico pre-impuesto por la tradición y por consideraciones ajenas al tipo de “objetos musicales” que querían representar.

Afirmar que la música de los antiguos era más poderosa y eficaz por ser mucho más simple que la compleja y artificiosa polifonía vertical de sus contemporáneos eclesiásticos — los motetes politextuales o los coros *spezzati* en Venecia y Roma son dos magníficos ejemplos — fue un buen recurso para apoyar las tesis Mei y de la Camerata, que consiguieron instaurar un estilo nuevo: la monodía acompañada. Pero esto no significó el retorno a la presunta monofonía de los antiguos, sino tan solo que la línea melódica — el contexto global determinante de la composición — se independizó por completo de un entramado prediseñado, para destacar y convertirse en el argumento central.

De hecho, eruditos relevantes implicados en el seguimiento de la actividad de la Camerata, expresan sus dudas acerca del argumento referido a los “poderes” de la música antigua, un tema envuelto en el misterio desde siempre⁹⁴⁷. En opinión de la voz más reputada en el tema, estos personajes eran gentes demasiado educadas para tomar en serio cualquier nueva creencia de este tipo, y más bien andaban buscando en efecto argumentos para legitimar su nuevo paradigma y la libertad de composición frente a la *primera prattica*⁹⁴⁸.

Mei argumentaba que solo *la melodía* tenía el poder de excitar los afectos — afirmación que hoy día no le toleraríamos, pero que resultó convincente por las enormes posibilidades nuevas que ofrecía — e insistía en la necesidad de distinguir el hecho científico del artístico, en el sentido de que el arte puede “como se puede observar, explotar la capacidad de ajustarse sin limitación alguna a aquellos sonidos acerca de los cuales la ciencia ha aprehendido las verdades”⁹⁴⁹.

En realidad, Girolamo, en su misiva a Vincenzo, tan solo está reproduciendo las opiniones expresadas un par de décadas atrás por el mismísimo Concilio de Trento — y casi por motivos opuestos —, y 25 años antes por el obispo Bernardino Cirilo en una de sus cartas de 1549, un dato que nos es conocido gracias al famoso impresor y editor veneciano Aldo Manuzio (1449-1515):

“La música entre los antiguos fue la más espléndida de todas las artes. Con ella éstos crearon efectos cargados de fuerza que nosotros, en la actualidad, no somos capaces de producir bien ni con la retórica ni con la oratoria a la hora de conmover las pasiones y los afectos del alma ... Veo y escucho la música de nuestro tiempo, que algunos dicen ha llegado a un grado de refinamiento y perfección que nunca antes existió o pudo conocerse ... Esto está claro: la música de hoy día no es el producto de la teoría, sino solo una aplicación de la práctica. *Kyrie eleison* quiere decir: “Señor, ten piedad de nosotros”. El músico antiguo habría expresado esta propensión a pedirle al Señor su perdón usando el modo mixolidio, el que evocaba un sentimiento de contricción en el corazón y el alma. Y si no hubiese logrado hacer que su oyente llorase, por lo menos habría ablandado a toda mente endurecida a sentir piedad. De esta forma, habría usado modos similares de acuerdo con las palabras y creado contraste entre el *kyrie* y el *agnus dei*, entre el *gloria* y el *credo*, entre el *sanctus* y el *pleni*, entre *salmo* y *motete*. En la actualidad, estas cosas se cantan de cualquier forma y se las mezcla según una manera dudosa e indiferente ... En resumen, me gustaría que cuando una misa se cantase en la iglesia, la música se viese reducida al significado fundamental de las letras, gracias a ciertos intervalos y números, que fuera apta para conmover nuestros sentimientos por la religión y la piedad y, de igual manera, que ello se diese en los salmos, himnos y otras alabanzas que se ofrecen al Señor ... En nuestro tiempo, los músicos han dedicado todo su arte y esfuerzo a escribir pasajes imitativos, con los cuales mientras una voz dice: “Sanctus”, la otra entona “Sabaoth”, mientras otra más hace lo mismo con “Gloria tua”, mediante aullidos, rugidos y tartamudeos, con lo cual recuerdan más a los gatos en enero que a las flores en mayo”⁹⁵⁰.

⁹⁴⁷ KATZ (1984, p. 371; 1994, p. 61). El renovado interés en las míticas cualidades éticas de la música antigua se suscitó junto al problema de ajustar la música no solo al placer sensorial, sino también al significado y las emociones del texto.

⁹⁴⁸ PALISCA (1989). Cit. por KATZ (1994, p. 61). Muchos humanistas, entre los más destacados Marsilio Ficino (1433-1499) y Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) dieron por supuesto que los antiguos habían aprehendido el “poder expresivo” perdido a través de la expresión melódica, aunque no precisaron en qué podría consistir. La Camerata y sus seguidores aceptaron también esta suposición sin intentar profundizar en el problema, convencidos de que en cualquier caso una de las claves principales del mismo residía en la melodía, y especialmente en alguna forma de monodía, es decir, formulaciones tonales en las que la música resaltase el significado y el efecto de la palabra hablada (KATZ (2010, p. 120).

⁹⁴⁹ PALISCA (1961, p. 125). También KATZ (1984, p. 370).

⁹⁵⁰ MANUZIO (1564, pp. 11-14), cit. por LOCKWOOD (1975).

4.2.1. ¿Tubos triples en el Imperio Romano? ⁹⁵¹

No sorprendería, *a priori*, encontrar *launeddas*, de cuya cualidad multifónica no cabe dudar, después del siglo X, pero sí sobremanera antes incluso de los tiempos de Hucbaldo (L2). En este mismo sentido, la estatuilla del siglo VIII a.C. (L1), junto con la consideración de que el dibujo aludido de Ficoroni sea veraz (L18) en detrimento del de Montfaucon, obliga a replantearse su presencia en el milenio que iluminaron griegos y romanos. En tal caso, sería esta la única evidencia existente en un intervalo de más de mil años entre la estatuilla sarda y los relieves escoceses e irlandeses de los siglos VIII al X.

Es altamente improbable que la música folklórica sarda del siglo VIII a.C. (L1) y la que mil años después reflejaron los monjes pictos en sus cruces eludiese la concurrencia de sonidos diferentes: ya se hizo ver cómo la mayoría de representaciones conservadas muestran tubos disímiles — salvo L2, L7, y L18. Sin contar con el concurso de varios instrumentos como ocurre hoy en el folclore de la isla: *cunsertus* y *cuncordia*, formaciones de hasta 8 ó más músicos que tocan en grupo.

Este es quizá el ejemplo más curioso de ausencia de fuentes entre los considerados, por cuanto que el diseño está presente en los tiempos de la fundación de Roma (L2), y en adelante no se encuentra rastro de él hasta poco antes de los tiempos de Hucbaldo (L2) y tampoco constan registros literarios posteriores — salvo el dibujo ignorado o devaluado de Ficoroni que proponemos aquí como veraz (L18), y que cubriría este enorme vacío histórico, confirmando, como hemos hecho con gaitas y laúdes, que también estuvo presente en la Roma pagana anterior a Constantino.

Nosotros creemos haber mostrado que esta fuente es la única evidencia existente. En ausencia de más datos, podría conjeturarse que tuvieron su origen en Cerdeña (un entorno que podríamos llamar con toda propiedad *prerromano*), y que su presencia durante la Edad Media en el norte de Europa muchos siglos después estuviese relacionada con las vías comerciales romanas o con los legionarios sardos establecidos en Britania en tiempos del Imperio ⁹⁵², lo cual aportaría evidencia circunstancial añadida al problema de su eventual existencia en el Mundo Clásico.

Después del año 1.000, cuando aparece en seis códices europeos durante un par de siglos — L7, L8, L11, L12, L13, y L14 — se vuelve a perder su rastro más allá de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. Es más, aparte de las 15 representaciones consignadas aquí, carecemos de referencias literarias a este dispositivo milenario.

En cuanto a los dos dibujos dispares de los ilustradores de 1.700, es cierto que no existe precedente conocido de *launeddas* entre los romanos, salvo que consideremos la estatuilla sarda fechada entre los siglos IX-VII a.C. No lo es menos el hecho de que, en ausencia de la pieza original, no tenemos modo de saber cuál de ambos dibujos corresponde a la tapa del sepulcro — aparte del procedimiento de inferencia que proponemos aquí: uno dibuja lo que describe; el otro omite describir lo que dibuja *solo en el caso* de esta figura, y en las dos reediciones inglesas posteriores *omite un músico más y funde dos instrumentos en uno nuevo (diferente) de características similares*.

En primer lugar recordar que Ficoroni fue un experto en arte clásico durante toda su vida — tanto *prattico* como *dotto* —, además de dedicarse al dibujo en virtud de su profesión y vocación, mientras que della Torre se dedicó también a su vocación, pero no al dibujo ni a la arqueología, sin contar con las prisas que manifiesta al final de su escueta carta, precisando que “no tenía tiempo para ser más preciso”.

En segundo lugar, mientras que Ficoroni dibuja y describe de forma explícita lo que dibuja, della Torre describe lo que ha dibujado pero omite *únicamente* el objeto de nuestra tesis — nuestra conjetura es: *además de haberlo alterado* —, y aún otro más en ediciones sucesivas de la obra de Montfaucon (revisadas igualmente por el propio monje francés tras años de polémica y descrédito público del anticuario romano).

⁹⁵¹ Párrafos de este subapartado proceden de: la publicación: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, 8-38. Reproducido con permiso.

⁹⁵² BROWN (2007).

No obstante, dado que dibujar fue para Ficoroni una actividad habitual durante toda su vida, que evidentemente parece haber puesto más cuidado en la reproducción del modelo original, y que describe los tubos *en lugar de omitir su mención*, es lógico pensar que su representación es la acertada (L18) y elaborada de primera mano según su palabra; y considerando además que el relato y el dibujo de la obra de Montfaucon no son suyos sino del obispo y que divergen en el punto central de este apartado.

La otra confusión ya aludida del mismo autor con la obra de otro ilustrador contemporáneo, Bianchini (G12), nos da un motivo añadido para no considerarla en plano de igualdad con la de Ficoroni.

4.3. En defensa de Giovanni Battista Doni: los antiguos eran polifónicos ⁹⁵³

Los movimientos intelectuales atribuidos a la Camerata no se limitan a sus reuniones en Florencia, sino que representan una vasta red epistolar entre eruditos y academias por toda Italia, y la influencia de las ideas de Mei fue también decisiva en otros entornos académicos como los Alterati, de los que fue nombrado miembro honorario al final de su vida. Incluso el mismo Doni (con posterioridad también miembro de la misma academia) reconoce su mérito y su guía en sus propias investigaciones sobre la música de los griegos ⁹⁵⁴.

Doni fue un reconocido abogado (experto en el antiguo Derecho Romano), académico, y teórico y crítico musical en sus tiempos: había estudiado griego, retórica, poética y filosofía en Bolonia, y en Roma en la Universidad de la Sapienza, y se doctoró en la Universidad de Pisa. Designado como acompañante del cardenal Nero Corsini, viajó con él a París en 1621, en donde mantuvo contactos con eruditos de su tiempo, entre ellos Marin Mersenne (1588-1648), considerado el padre de la acústica moderna ⁹⁵⁵.

En 1622 se puso al servicio del cardenal Francesco Barberini, al que acompañó en sus frecuentes viajes — una de las familias más influyentes de Roma: su sobrino Maffeo Barberini fue elegido papa, con el nombre de Urbano VIII, al año siguiente. Diseñó una lira triple y laúdes con 3 mástiles para apoyar sus ideas sobre los géneros griegos — diatónico, cromático, enarmónico — al igual que hicieran su contemporáneo Pietro della Valle, y poco antes Nicola Vicentino con nuevos clavicémbalos de su invención ⁹⁵⁶.

En 1640 volvió a Florencia y ejerció como profesor en la Cátedra de Elocuencia de la Universidad hasta 1647, en donde prosiguió sus estudios sobre la música griega en un entorno académico similar al que décadas antes había acogido a la Camerata. Sostuvo que las tragedias antiguas no eran siempre cantadas, y que los recitativos se cantaban como en su tiempo y en el nuestro, sin un patrón métrico claro ni estricto — § 2.1.3.3.

Su opinión fue la única que se opuso a la pretensión de que griegos y romanos eran monofónicos ⁹⁵⁷.

A diferencia de Mei y otros muchos eruditos de la época, las opiniones de Doni se basaban en lecturas directas de los tratados originales en griego, de los cuales cita literalmente en el borrador ⁹⁵⁸ de su propio libro, y analizó pasajes que han resultado claves en nuestra comprensión actual del problema *tonal* de los antiguos ⁹⁵⁹. Las afirmaciones de Mei sobre la tragedia en cambio se basaban en “hechos poco documentados en tanto conclusiones basadas en una lectura amplia de muchas fuentes dispares” ⁹⁶⁰, que tampoco mencionaba si no contradecían a las de algún otro autor ⁹⁶¹.

⁹⁵³ La segunda parte de este Apartado, a partir del párrafo 12, procede de la publicación: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, n° 62, 8-38. Reproducido con permiso.

⁹⁵⁴ PALISCA (1989). Cit. por KATZ (1994, p. 61).

⁹⁵⁵ *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636, 1957).

⁹⁵⁶ Archicémbalo. § Nota 908.

⁹⁵⁷ BIANCONI (1986, p. 54).

⁹⁵⁸ *Trattato de' generi et de' modi della musica*. Bologna, Civico Museo Bibliografico, MS D.143. Cit. por PALISCA (1997, p. 3).

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁶⁰ PALISCA (1985, p. 425).

El tratado de Doni no fue un auténtico compendio, sino una depuración del libro previo que dejó inacabado a comienzos de la década de los 30 con el mismo título que dice compendiar la publicación que llevó a imprenta, y en el texto inédito original es en donde se pueden apreciar las ideas y fuentes que le sirvieron en sus interpretaciones ⁹⁶². Tenía un gran interés en los problemas terminológicos, llegando a coleccionar 6000 inscripciones.

En otro tratado que tampoco fue publicado, dedicado a los términos musicales de los antiguos ⁹⁶³, dejó cuidadosos y detallados análisis de los términos *tonos*, *tropos*, *modus*, *species*, y *systema*, que sustentan sus ideas sobre los escritos originales. Había definido el *tonos* como “un sistema o un canto que es más agudo o más grave en afinación, como cuando hablamos de cantar más arriba o más abajo dentro de la misma especie o mutación” ⁹⁶⁴.

Doni apuntó certeramente al sistema de Ptolomeo como modelo común de muchos autores posteriores pese a las diferencias observadas, y fue el primero en comprender la correcta distribución de los modos, escalas y especies de los clásicos ⁹⁶⁵, y en resolver el “imbroglio” de los modos ⁹⁶⁶. Mostró, además, en un breve capítulo dedicado a los aristoxénicos, que sus 13 *tonoi* (escalas o especies) estaban también separados por semitonos, y que todos tenían la misma estructura, algo que otros contemporáneos (p.e. Zarlino) no podían creer ⁹⁶⁷.

Doni pudo ser consciente de que los músicos de su propio tiempo estaban desarrollando un nuevo sistema musical, basado en escalas equivalentes o transportables dentro de un esquema tonal mayor, que no parecía diferir en gran medida del de los antiguos ⁹⁶⁸. Hoy sabemos que la escala heptáfona es la más frecuente entre las poblaciones humanas, y que con independencia de los géneros cultos practicados en cortes, templos, y otros entornos lúdicos o profesionales — p.e. teatros o piezas interpretadas en géneros microtonales (cromático y enarmónico) —, la música popular conocida por la gente fue mayormente diatónica (tonos y semitonos), tanto en Babilonia como en el Mundo Clásico.

De hecho, aunque muchos, como el mismo Zarlino, adoptaron el nuevo sistema de Glareanus basado en doce modos ⁹⁶⁹, la tendencia general no fue pasar de los 8 utilizados a 12, sino la de reducirlos todos a 2 — mayor y menor ⁹⁷⁰ — basados en la pronunciada diferencia cualitativa del armónico que sigue a la 4ª en la serie: la 3ª mayor y su correspondiente la 3ª menor, una síntesis crucial en el desarrollo de la música occidental desde los tiempos de la Camerata.

Todos los instrumentos grecorromanos aludidos aquí desaparecen de los registros en algún momento posterior a la segunda mitad del siglo IV [aulós doble, gaita, *launeddas* — § Ficoroni —, laúd, órgano], como por otro lado ocurrió en los siglos siguientes con la mayoría, si no todas, de sus manifestaciones y producciones artísticas. Si así se prefiere, con la excepción obvia de la arquitectura: es sabido que la condenación del arte fue el fenómeno estético predominante durante los siglos que sucedieron a la desaparición del poder pagano y de la caída de Roma ⁹⁷¹.

Su reaparición súbita más de 7 siglos después, con el mismo diseño y la misma forma, es probable que no responda a una reinención, sino al uso y reproducción de modelos anteriores a través de su práctica interpretativa ininterrumpida, como ha sido el caso en la mayoría de ellos. Gaitas y otros dispositivos similares quedaron probablemente asociados a músicos ambulantes que conocemos más tarde de un modo genérico como “juglares” ⁹⁷².

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 424. Reproducimos 3 fragmentos de Mei sobre los coros clásicos en el Anexo 6.6 [121].

⁹⁶² PALISCA (1997, p. 3).

⁹⁶³ *Onomasticon. Ibid.*, p. 5.

⁹⁶⁴ *Trattato*, f. 132r (II, 4): “... as a system or a singing that is higher or lower in pitch, as when we speak of singing higher or lower while proceeding by the same species or mutation”. Con el término “mutación” indica una *especie de 8ª* o modo, es decir, una escala. Cit. por PALISCA (2006, pp. 93-94).

⁹⁶⁵ PALISCA (1997, p. 16). § Nota 54.

⁹⁶⁶ CHAILLEY (1960). Cit. por PALISCA (1997, p. 5).

⁹⁶⁷ PALISCA (1997, p. 16).

⁹⁶⁸ PALISCA (2006, p. 95).

⁹⁶⁹ § Apartado 1.3. *Ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.* Para la presencia del intervalo de 3ª en entornos diatónicos al margen de Occidente, véase Oceanía y la Nota 146. Para el papel crítico de este intervalo en la percepción, véase la Nota 892. Para la distinción *mayor-menor* también en tiempos clásicos, véase el comentario de Aristóteles en la Nota 989.

⁹⁷¹ HENCKMANN (1998, p. 129).

⁹⁷² LLIMERÀ (2000).

Todos ellos debieron seguir la misma suerte dada su fuerte vinculación con la vida social y religiosa de los paganos, y compartiendo como rasgo común sus propiedades acústicas *multifónicas*.

Un instrumento tolerado en cambio por la Iglesia, en especial desde Ambrosio en adelante — y en esto coincide con Platón —, fue la lira (cuya pulsación difícilmente puede producir una variedad de notas y/o acordes suficiente como para no cansar al oyente), mientras que los tubos y otros (todos los considerados aquí) parecen haber sido sistemáticamente perseguidos ⁹⁷³, quizá porque producían varios sonidos a la vez ⁹⁷⁴.

En cuanto a la voz (voces) — cuya *facilidad ancestral* para hacer todo cuanto se ha discutido hasta ahora no resiste la comparación con ningún instrumento, ni individual ni colectivamente (coros) — la práctica del canto litúrgico a *unísono* durante los siglos siguientes pareciere casi el único recurso suficiente para distinguirse de la actividad coral milenaria de los antiguos, sometiendo asimismo al sentido del oído a un régimen ascético, tanto en lo espiritual como en lo intelectual (estético).

De hecho, esta puede considerarse casi la *única* indicación técnico-musical importante que nos han dejado estos tiempos oscuros. De la música que pudo interpretarse en cortes y ambientes civiles no eclesiásticos, en cambio, no tenemos noticia alguna.

Del siglo V en adelante la prohibición de la polifonía hubo de proseguir sin duda durante los períodos iconoclastas anteriores al año 1.000 y también en los posteriores ⁹⁷⁵, y de nuevo en tiempos de la Reforma y la Contrarreforma volvió a ocupar un papel especialmente relevante en el conflicto que dividió a Europa enfrentando a protestantes y católicos. E incluso ha proseguido después en ámbitos eclesiásticos hasta fechas muy recientes ⁹⁷⁶.

Muchas de las tradiciones actuales occidentales del Mediterráneo proceden de fiestas y eventos que datan de tiempos clásicos, habiendo sobrevivido junto a, o confundidas con, otras tradiciones cristianas posteriores. Todavía en el siglo XIV, en tiempos de las cortes papales de Avignón, ciertos instrumentos y modos o escalas seguían prohibidos por las autoridades eclesiásticas *por su asociación con la música popular y los ritos profanos*, mil años después de la desaparición de la Roma pagana. Clemente V califica la polifonía de “música de inspiración diabólica” ⁹⁷⁷.

Dado que en su tiempo seguía vivo el debate erudito acerca de la presunta monofonía de los clásicos — y reciente desde los tiempos de la Camerata Bardi y después de Doni —, la polémica de Ficoroni décadas más tarde podría enmarcarse del mismo modo en un contexto similar, amén de otros motivos sugeridos previamente. La opinión dominante desde Girolamo Mei (e incluso desde mucho antes y hasta nuestros días), es una presunción que está en claro conflicto con la evidencia presentada, y también con la que dibujó Ficoroni en el siglo XVIII.

El rechazo de la polifonía vocal aún en siglos muy posteriores al mundo grecorromano ilustra en el mismo sentido cómo la controversia “iconoclasta” puede aplicarse de un modo genérico a las *imágenes* de la belleza en las artes, y especialmente en el arte musical, y cómo ha estado presente *durante los últimos 2.000 años* en contextos similares al que enfrentó a la Iglesia primitiva con el paganismo romano — esto es, la injerencia de la jerarquía eclesiástica en la vida civil y en las costumbres, como aún se puede apreciar en otras culturas en nuestros días.

Esta actitud tiene ilustres precedentes ya desde los tiempos de Platón, cuando la *Nueva Música* — un fenómeno de masas basado en la innovación, el virtuosismo, el profesionalismo, y el culto al aplauso — se extendió con rapidez en Grecia durante el siglo IV a.C., transformando los gustos musicales y dramáticos del público de la época, y provocando el rechazo y las críticas de las élites más conservadoras.

⁹⁷³ Una posible excepción fue el órgano, tolerado ya en el siglo IV y aún presente en el siglo VI en las mismas iglesias cristianas, sin que conozcamos la razón de tal hecho, salvo que quizás no produjese multifonía o polifonía. Este tema será igualmente tratado en trabajos posteriores. Véase el final del Capítulo “Metodología”: LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a-b), *Quodlibet*, en prensa y en preparación, respectivamente.

⁹⁷⁴ Ya se argumentó que la insistencia de la Iglesia en el canto a unísono podría estar apuntando a la práctica *contraria* por parte de aquellos de quienes se quería diferenciar, la sociedad pagana grecorromana. Considérese aquí también en un sentido “instrumental”.

⁹⁷⁵ Puede hablarse también de biblioclastia, e incluso en el caso que nos ocupa, de musicoclastia.

⁹⁷⁶ THOMSETT (2010, pp. 233-262).

⁹⁷⁷ De hecho, tras sucesivos rechazos y aprobaciones durante varios papados (Clemente V, Juan XXII, Clemente VI, Urbano V), la primera misa polifónica fue la *Misa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut, escrita en 1364.

De entre todos los instrumentos, a Platón le molestaba en especial el aulós, y en su ciudad ideal tan solo permitía la lira, la cítara, y la flauta de pan de los pastores (*syrinx*), todos ellos evidentemente monofónicos. Un breve fragmento de *La República* nos ilustra al respecto:

— “Bien, por tanto”, dije yo [Sócrates] “no desearemos *polychordia* ni *panharmonia* en nuestras melodías y canciones”.

— “No, no lo creo”.

— “Entonces no financiaremos a los constructores de trígonos y pektides y de todos los demás instrumentos con muchas cuerdas (*polychordia*) y que son capaces de muchas *harmoniai* (*polyharmonia*)”.

— “Eso parece”.

— “¿Y con esto? ¿Recibiréis a constructores y a tañedores de aulós en la ciudad? ¿O acaso no es este el instrumento más policorde de todos, y no son los demás instrumentos ‘panarmónicos’ una imitación del aulós?”.

— “Sí, por supuesto”.⁹⁷⁸

Todos los datos y referencias expuestos aquí se hallan fragmentados y dispersos en libros y publicaciones de los últimos tres siglos, y nuestro empeño ha sido el de recogerlos, reconstruirlos y ensamblarlos en un cuadro más coherente que el que nos presenta la visión simplista predominante acerca de un mundo griego y romano sin polifonía. Sin perjuicio de otras fuentes documentales eventualmente no consideradas, se han documentado tanto la existencia como la permanencia de dispositivos multifónicos (aulós, gaitas) o polifónicos (laúdes) en el Mundo Clásico, al igual que la de diseños múltiples similares (*launeddas*) hasta más allá del fin del primer milenio de la era cristiana.

Ya se ha apuntado, en el mismo sentido, al vacío histórico posterior a la Roma pagana, que prosigue hasta bien entrado el segundo milenio: con la transformación del culto oficial del Imperio muchos elementos de la vida musical de los antiguos fueron denostados y perseguidos, y al cabo probablemente erradicados.

Es posible que el arte vocal y/o instrumental hubiese alcanzado un grado suficiente de complejidad — rítmica, modal, tonal, armónica, multifónica, o polifónica — como para resultar *sensorial e invariablemente* bello, atrayente y cautivante, y que hiciese realmente difícil renunciar a su disfrute y consumo del modo habitual en un mundo que se extinguía, tal y como lo hacemos hoy también con muchas otras de sus manifestaciones artísticas recuperadas desde el Renacimiento.

Todo lo cual pudo hacer de su música una oportunidad de pecado (placer auditivo) constante y poderosa, que justificase las opiniones y el empeño puesto por las nuevas autoridades eclesiásticas en hacerla desaparecer.



Figura 122. Giovanni Bta. Doni

⁹⁷⁸ “Well then”, said I [Socrates]. “We will not want *polychordia* or *panharmonia* in our songs and melodies”. / “No, I don’t think so”, he say. / “Then we will not support makers of trigona and pektides and all the other instruments that are many-stringed (*polychordia*) and capable of many *harmoniai* (*polyharmoniai*)”. / “So it appears”. / “What about this? Will you receive makers or players of auloi into the city? Or isn’t this the most (many-stringed) instrument of all, and aren’t the [other] ‘panharmonic’ instruments an imitation of the aulos?”. / “Yes, clearly”, he say. Cit. por MAAS & SNYDER (1989, p. 186). El vocablo *pan-harmonikos solo* aparece 2 veces en la obra conservada de Platón. El vocablo *policordia* ha de entenderse aquí aplicado a la presencia de varias “voces” o “registros” o “cuerdas” en el sentido instrumental moderno — la ‘voz’ de tenores o la ‘cuerda’ de violines — con independencia de que el instrumento en cuestión pueda tocar en varios modos o escalas (p.e., un laúd) tenga cuerdas o no: en este caso, se trata de dos tubos. Véase MICHAELIDES (1978, p. 264). § Notas 487, 547, 551 y 735.

4.3.1. Algunas fuentes intrigantes añadidas sobre voces e intervalos

Se ha aludido ya a la existencia de un himno completo en acadio antiguo de 3.400 años de antigüedad, hallado en la ciudad mesopotámica de Ugarit ⁹⁷⁹, y ya aclaramos que ha sido posible descifrar por entero el texto y la música. Se puede ajustar perfectamente el número de sílabas con el de notas indicadas, y el resultado son melodías que discurren en una suerte de heterofonía paralela a 6 voces ⁹⁸⁰.

West nos informa de un tratamiento especial de la heterofonía en las antiguas melodías procedentes de las gentes del Olimpo, como propio de la tradición antigua y no como aportación del intérprete: en el estilo de libación el acompañamiento utilizaba dos notas para producir concordancias y discordancias con las propias de la escala. La misma fuente prosigue añadiendo una tercera nota para aparejarse con determinadas otras, aunque no queda claro si se refiere aún a la misma pieza ⁹⁸¹.

Cassandra, un personaje de Esquilo, proclama que de los hechos trágicos a los que asiste no puede surgir ningún coro que cante a unísono, sino con sonidos discordantes (ὄκ εὐφῶνος) ⁹⁸². Hemos aludido en varias ocasiones, por tratarse de una referencia directa en la línea argumental de este trabajo, a la distinción explícita entre *monodia* y *chorodia* a cargo del mismo Platón y a su exigencia de jurados diferentes en los concursos para ambas modalidades ⁹⁸³.

West informa además acerca de tres interesantes ejemplos de notación musical. El primero, el famoso fragmento del *Orestes* de Eurípides: en puntos significativos del texto aparecen repetidas veces notas instrumentales, una o dos a la vez. Según West, el hecho de que se hallen, con una sola excepción, entre palabras, significa que debían sonar justo al empezar aquéllas, creando una suerte de monotónica durante la frase que le conferiría un cierto ambiente *tonal*, y no la opinión comúnmente aceptada de que debían sonar entre aquéllas ⁹⁸⁴. Aduce que no hay otra forma de indicarlo en el manuscrito sino justo antes de la palabra con la que deben sonar: tres notas instrumentales no se corresponden con la escala vocal y mientras que una suena de forma reiterada en determinados compases, las otras dos aparecen en tándem en 2 ocasiones, indicando una divergencia de 4ª en las líneas melódicas de los aulós. En la primera aparición se ha perdido la nota vocal concurrente; en la segunda, se produce el tritono citado siglos después por Gaudencio (véase más abajo). En otros dos fragmentos de papiro descubiertos junto con el anterior ⁹⁸⁵, aparece también indicación escrita de notas instrumentales contra vocales, produciéndose en uno de ellos claramente el acorde de 7ª menor.

La heterofonía que sugieren estas tres últimas fuentes es diferente a la producida según aquéllas quejas aludidas de Platón respecto de las prácticas de su tiempo y el abuso de ornamentos melódicos y rítmicos — véase, en el mismo sentido, el párrafo siguiente. Aquí, determinados sonidos repetidos crean series cambiantes y sostenidas de acordes que en ocasiones chocan con la línea melódica generando intervalos y acordes diferentes, p.e., 3ªs, tritonos, 6ªs ó 7ªs, discordantes según la teoría griega, pero sin duda útiles para conducir y modular los efectos estéticos, p.e., mediante las funciones parafónicas reseñadas.

En *Las Leyes* de Platón se dan indicaciones a un alumno para el acompañamiento con lira que previenen de determinadas prácticas en la ejecución, diferentes de lo que el autor considera una correcta educación: el autor alude a melodías divergentes de las establecidas por el compositor para las voces, a notas de relleno cuando ambas líneas melódicas están alejadas, a variaciones rítmicas por el mismo motivo en cuanto al tempo, y a ornamentaciones variadas, elaboradas y recargadas al parecer del autor, que contempla tan solo el proceso de instrucción aislado, y que se está refiriendo a prácticas que son evidentemente habituales — y según su opinión reprobables — en la música *real* de su tiempo ⁹⁸⁶.

⁹⁷⁹ § 2.2.4.1.

⁹⁸⁰ FINK (1998); KILMER *et al.* (1976); KILMER & CIVIL (1986).

⁹⁸¹ Pseudo-Plutarco, *De musica*, 1137b-d [122]. Cit. por WEST (1994, p. 206).

⁹⁸² *Agamenon*, 1178-1200 [123].

⁹⁸³ § 2.1.2.1.

⁹⁸⁴ P. Vindob. G.2315; E. Pöhlmann. *Denkmäler altgriechischer Musik*, No. 21; Eurípides: *Orestes*, 338-344 [124]. WEST (1992).

⁹⁸⁵ 8 *PVindob.* 29825 frs. c y f. Citados por WEST (1994, p. 207).

⁹⁸⁶ *Leg.* 812d-e [125].

Otra cita intrigante del auténtico Aristóteles indica con claridad que en la cítara se pulsaban en ocasiones dos cuerdas a la vez, y, al margen de que esté expresada como uno de sus “problemas”, no vemos razón para pensar que no se esté refiriendo también a una práctica real, además de la puramente experimental: “¿Porqué ocurre que la más grave de dos cuerdas siempre retiene el tono? Si se omite el parame se cuando debería sonar junto con el mese, el tono está ahí y no se pierde; pero si se omite el mese cuando deberían sonar juntos el tono se pierde ...”⁹⁸⁷.

Sobre el uso de la diatonía, cita Aristoxeno a un experto anterior de su tiempo, Eratocles, y a su grupo de seguidores, de quienes hereda su división del espacio tonal. Iniciaron éstos un proceso de regulación y sistematización de los antiguos modos y escalas y se nos informa de su intento de crear un cuerpo de teoría armónica: él y sus seguidores son llamados *harmonikoi*.

Su división de los géneros y las *harmoniai* (escalas), circulaba en las escuelas en forma de tablas o “cartillas” para estudiantes. Según Aristoxeno, el vocablo *harmonia* antes de su tiempo significaba la *octava* y las diferentes disposiciones de las notas en su interior o en el interior de un sistema, con sus partes ajustadas para conformar un conjunto perfecto. Dice que los *harmonikoi* “concentraron su atención solo en los 7 octacordos que llamaron *Harmonias*”⁹⁸⁸.

Aristóteles dice al respecto: “sucede lo mismo en el caso de las *armonías* como algunos las llaman; y existen dos especies, la Doria y la Frigia; todos los otros sistemas encajan bien en la Doria, bien en la Frigia”⁹⁸⁹. La alusión a cualidades que hoy llamamos *mayor* y *menor*, resulta aquí casi evidente — después de Aristoxeno, el vocablo *diapason* sustituye en muchos textos al de *harmonia*. Y los nombres de los modos desde este momento difieren además de un autor a otro y de una época a otra.

Algo más adelante refiere Claudio Tolomeo acerca de Arquitas de Tarento (pitagórico del siglo IV a.C.) que “se dedicó al estudio de la música más que lo hiciera cualquier pitagórico. Se esforzó por conservar las proporciones que existían, no solo en las relaciones habidas *entre los acordes*, sino también entre una y otra división interna de los tetracordos, y opinaba que la simetría que presentaban los intervalos se hallaba en la esencia de la armonía”⁹⁹⁰.

Una cita muy curiosa del famoso libro *Sobre la música* de Pseudoplutarco dice sobre Filoxeno de Citera que introdujo “monodías” en los cantos corales del ditirambo⁹⁹¹.

En el *Problema* 19.39 del falso Aristóteles — después del siglo II d.C. —, se habla de acompañamientos divergentes de aulós con disonancias, en términos de que “aportaban más placer al concluir” que displacer por las discordancias precedentes, acabando por fin al unísono con la línea vocal⁹⁹², sugiriendo que las dos melodías parten a distancia de 8ª para encontrarse resolviendo en la misma nota al final de su decurso.

El texto completo reza: “Como acaban al mismo tiempo, aunque su efecto no sea el mismo, la función que realizan es única y común a los dos, como en el caso de las personas que tocan un acompañamiento subordinado a la canción. Aunque en algunas partes esta gente no toca las mismas notas que la melodía, sin embargo, si terminan en la misma nota, el placer que producen con el final es mayor que el dolor que causan con las diferencias antes del final, porque la nota común es más agradable después de las diferencias. *Magadizar* surge de los sonidos opuestos, y por eso se *magadiza* en la octava” (*Problemata*, XIX, 39).⁹⁹³

⁹⁸⁷ *Problemas*, 19, 12 [126]. No está de más aclarar que de nuevo se trata de una cuestión en este caso teórica, que no afirma ni niega que ésta fuese una práctica habitual.

⁹⁸⁸ *Harm. Elem.*, 2, 36, 30 [127]. Cit. por MICHAELIDES (1978, p. 127).

⁹⁸⁹ *Politics*, 4, 3, 20-25 [128]. Cit. por MICHAELIDES (1978, pp. 127-128).

⁹⁹⁰ FUBINI (1988, p. 49). La *cursiva* es nuestra. Obsérvese la clara distinción disyuntiva entre ‘acordes’ e ‘intervalos’, dado que la última frase no es una aclaración sobre las relaciones habidas entre los primeros, sino un añadido sobre sus opiniones acerca de la armonía. A no ser que Fubini entienda por *acordes*, en este contexto, progresiones melódicas con tan solo los intervalos pitagóricos consonantes que al parecer consideraron algunos teóricos antiguos (8ª, 5ª, 4ª). No sabemos tampoco de ninguna referencia clásica al hecho de usar unos u otros intervalos en ningún contexto, ni festivo, ni de ningún otro tipo, más allá de las indicaciones que consigna Platón para que el alumno no se desvíe de la línea vocal. La observación de Ptolomeo sobre el monocordio se encuentra en SEIDENABEL (1898, p. 545).

⁹⁹¹ *De musica*, 1, 30; también Aristófanes fr. 641 K [129]. Cit. por SEGAL (2008, p. 242).

⁹⁹² *Problemas*, 19, 39 [130]. WEST (1994, p. 207).

⁹⁹³ BARKER (1990, p. 95). Cit. por GARCÍA PÉREZ (2006, p. 90).

En relación con este pasaje, y como resultado de una Tesis Doctoral reciente de la Universidad Pontificia de Salamanca, García Pérez es suficientemente explícita en cuanto a su interpretación ⁹⁹⁴: “Este texto da una idea de cómo podría ser un acompañamiento instrumental a la melodía vocal: el instrumento no hacía siempre la misma melodía que la voz, pero como terminaban en el mismo sonido esa igualdad final resolvía la tensión creada con las diferencias intermedias. *Nos encontramos ante un fragmento escrito en el siglo IV a.C. en el que se afirma que la música griega no era estrictamente monofónica*. Es posible, según lo que narra el texto, que el acompañamiento instrumental consistiera en algún tipo de heterofonía. Pero si tenemos en cuenta el gran hincapié que hace toda la teoría harmónica griega sobre la idea de mezcla de dos sonidos simultáneos en la consonancia, lo lógico es pensar que esos intervalos llamados consonantes se utilizasen no solo monódicamente sino también harmónicamente (...) teorías sobre la percepción de sonidos simultáneos solo podrían aparecer en culturas musicales que utilizasen esas consonancias de manera armónica. No tendría sentido que una cultura musical estrictamente monofónica desarrollase todas esas disquisiciones sobre el fenómeno de consonancia, un fenómeno que se produce precisamente por la simultaneidad en el tiempo de sonidos diferentes”.

Varro nos cuenta que la mano derecha del auleta toca la melodía, mientras que la izquierda se encarga del acompañamiento ⁹⁹⁵. Y sabemos por el tratado de Alipio a mitad del siglo IV d.C. — el tratado más importante que nos ha llegado acerca del sistema musical griego — y por el Segundo Anónimo que se utilizaban dos formas de notación diferentes para la melodía y para el acompañamiento, un tema al que parece referirse también Ovidio ⁹⁹⁶. Ya nos hemos referido previamente a Virgilio, Servio, y Pseudo Plutarco en el mismo sentido en el caso del aulós ⁹⁹⁷.

Gaudencio de Brescia, un seguidor tardío de Aristoxeno del siglo IV d.C., y fuente para Casiodoro y Boecio tras la caída del mundo romano, recuerda del mismo modo esta función tonal intrigante de las notas heterofónicas. Distingue entre notas concordantes (*symphonia*) y discordantes (*diaphonia*) e intervalos homofónicos (*isotonos*, dentro de los concordantes) por un lado, y otros a los que llama parafónicos (*paraphonoi*), a mitad de camino entre los dos primeros, y cita como ejemplos el tritono y el ditono. Según dice, pueden parecer concordantes cuando son pulsados en las cuerdas, es decir, en el acompañamiento ⁹⁹⁸.

Tal práctica parece haber sido de uso común, puesto que la citan durante siglos Teón de Esmirna (70-135 d.C.) ⁹⁹⁹, Bacchius ¹⁰⁰⁰, y Longinus ¹⁰⁰¹, quien aclara que el parafono se usa para hacer “la nota siguiente” más agradable.

Incluso Isidoro de Sevilla habla de fenómenos similares cuando alude a armonías, consonancias (sinfonía) y disonancias: “Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos. Sinfonía es la combinación proporcionada de la modulación, mediante la consonancia de los sonidos graves y agudos que se producen por la voz, el aire o la pulsación. Gracias a ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia que se produzca molesta al oído. Lo contrario a ella es la diafonía, es decir, las voces en disonancia o discordantes” ¹⁰⁰².

⁹⁹⁴ GARCÍA PÉREZ (2006, pp. 90-91). La *cursiva* es nuestra.

⁹⁹⁵ *De re Rustica*, 1, 2, 15-17 [131]. Cit. por PERROT (1971), p. 130. Véanse en Youtube, las grabaciones que ha llevado a cabo, p.e., Stephen Hagel, una de las mayores autoridades en este instrumento.

⁹⁹⁶ Alipio: *Musici Scriptores Graeci*, Karl von Jan, Lipsiae, in aedibus BG Teubneri, 1895. Ovidio: *Metamorphoses*, 10, 145: “Ut satis impulsas tentavit pollice chordas, / Et sensit varios quamvis diversa sonarent, / Concordare modos ...”. *Ibid.*

⁹⁹⁷ § Notas 511, 512, y 551, respectivamente.

⁹⁹⁸ *Isagoge*, 8, C.v.J. p. 338.3-7, Mb pp. 12-13 [132]. Véase MICHAELIDES (1978, p. 238); WEST (1994, pp. 206-207). Véase también LEVIN (2009, p. 54). Gaudencio fue consagrado obispo por el mismísimo Ambrosio de Milán en 387. Han sobrevivido 21 tratados atribuidos y 10 sermones.

⁹⁹⁹ MATHIESEN (2002, p. 123).

¹⁰⁰⁰ Baquio Gerón (siglo IV d.C.): *Introduction to the Art of Music*, 305, 13. Cit. por WEST (1994, p. 206). Véase LEVIN (2009, p. 20); BISPHAM *et al.* (2010, p. 420).

¹⁰⁰¹ *On the Sublime*, 28, 1-4 [133]. Dionisio Longino o Pseudo-Longino (siglos I-III d.C.). Cit. por WEST (1994, p. 206).

¹⁰⁰² *Etimologías*, 20, 1-14 [134].

Un pasaje de las *Saturnalia* de Macrobio a finales del siglo IV d.C. recuerda muy de cerca las palabras de Séneca ¹⁰⁰³ sobre cómo se mezclan voces y melodías en los conciertos: “Considera cuántas voces componen un coro: y aún así todas ellas no forman sino una única voz. Algunas son agudas, otras graves, y otras quedan entre estas dos, las mujeres cantando con los hombres. La flauta añade su voz, y todos estos elementos diferentes conforman un conjunto armonioso” ¹⁰⁰⁴.

Para terminar, y sirviéndonos del mismo símil, citaremos al poeta cómico Damoxenos, cuando uno de sus personajes — un cocinero — dice refiriéndose a la 4ª, la 5ª y la 8ª: “Mezclo la comida de forma armoniosa, como con el *diatessaron*, el *diapente*, y el *diapason*” ¹⁰⁰⁵.

La armonía de las voces fue un valor muy apreciado en la lírica coral. Un fragmento de Alcman pretende que las de su coro son una sola voz, la de una Musa o una Sirena: las Musas, dice, cantan “con voces coincidentes” ¹⁰⁰⁶ — la alusión de nuevo no permite precisar que se refiera a un canto a unísono o no, pero hay que insistir en el hecho de que en el contexto de una interpretación profesional, la “armonización de las voces” consiste en la habilidad de cantar sin que ninguna voz sobresalga sobre las demás, *tanto si se canta a unísono como si no*.

4.3.2. Sobre la música perdida

El tema de fondo que nos ocupa consiste en un problema sencillo: decidir *desde cuándo* pueden los humanos cantar a la vez con sonidos diferentes. Para muchos desde hace 500 años la respuesta es simple: desde mitad de la Edad Media. Nosotros, en cambio, disentimos de esta opinión, y por eso hemos intentado preservar del olvido a una parte importante del Mundo Clásico — que nos legó su arte, su ciencia, y su filosofía —, la música.

Negar la capacidad de cantar a varias voces a griegos y romanos (y en este caso incluso la capacidad estética), en razón de una presunta evolución “natural” o “histórica” en el pensamiento humano, supone postular implícitamente restricciones cognitivas a las que nadie alude y de las que la neurociencia no tiene ninguna noticia, y que habrían perdurado en la mente humana hasta hace poco más de mil años, es decir, hasta los tiempos posteriores a Hucbaldo.

Este ha sido un lugar común de la musicología desde los tiempos de la Camerata, cuando para justificar sus nuevos paradigmas compositivos ante la jerarquía eclesiástica, estos intelectuales utilizaron como uno de sus principales argumentos la presunta “simplicidad melódica” de estos pueblos cultivados y también los presuntos “poderes de la música” de los que hablaron algunos autores antiguos.

Respecto del primer argumento, no podemos suponer que los escasos fragmentos, alusiones literarias, y fuentes iconográficas conservadas, constituyan en absoluto una síntesis suficiente de cuanto pudo escucharse en un mundo claramente musical, a diferencia de lo que dejan entrever las piedras desnudas de sus teatros y auditorios, junto con las innumerables crónicas militares y guerras de las que sí nos ha llegado noticia.

La “simplicidad melódica” en la que Mei y otros basaron sus argumentos no se desprende más que de unas pocas y vagas referencias (quejas) de algunos autores antiguos que clamaban contra las modas y el abandono de la tradición en aras del placer estético y los gustos de la audiencia. Pero lo cierto es que los escasos tratados que nos han llegado de la Antigüedad no mencionan ni una cosa ni la contraria.

Por otro lado, sostener que la mente humana es más simple en cualquier momento del pasado que en los que le siguieron, es una afirmación incoherente, como muestran la ciencia, el arte y la filosofía grecorromanos, que prestan aún hoy soporte a nuestro mundo actual, y que no fueron superados hasta mil años después de su desaparición.

¹⁰⁰³ § Nota 432.

¹⁰⁰⁴ *Saturnalia*, 1, 9 [135]. Macrobio Ambrosio Teodosio (¿ - 430). Cit. por PERROT (1971), p. 130. Uno de los tres protagonistas de la obra, una de las últimas apologías del paganismo, es Quinto Aurelio Símaco: § 3.

¹⁰⁰⁵ *Deipnosophista*, 3, 60. Cit. por PERROT (1971), p. 130. § 2.1.5.3.

¹⁰⁰⁶ *Hes. Th.* 39; *Alcm. PMG* 30. Cit. por WEST (1994, p. 45).

Es decir, que el hecho de que en Occidente se observe un incremento progresivo en la complejidad armónica desde el fin del milenio hasta finales del Romanticismo no supone en absoluto que antes de la Edad Media hubiere cantos aún más simples que los que practicaron los monjes cristianos desde sus comienzos. De hecho, no hay ninguna relación entre estas fuentes del canto cristiano antiguo (monódico), y las prácticas musicales paganas perdidas, como sabemos hoy y los propios Padres de la Iglesia se molestaron en aclarar.

De modo que la progresión observada en Occidente (que no cuestionamos en ninguna medida) no puede ser aplicada desde la Roma cristiana hacia atrás en el tiempo. Las tradiciones corales que hemos expuesto ya al comienzo incluyen, p.e., pueblos alejados del contacto con la cultura occidental, y que no obstante practicaban polifonía diatónica, como es el caso de las poblaciones autóctonas del Pacífico.

Respecto del segundo argumento, el gran “poder expresivo” — un tema que derivó directamente del problema al que se enfrentaron los nuevos humanistas para ajustar la música al significado del texto —, cabe apuntar que el misterio que rodea a las presuntas cualidades éticas de ciertas escalas o melodías perdidas ha sido siempre eso, un misterio, algo sobre lo que no tenemos siquiera ideas o analogías con las que abordar la cuestión.

Esta era ya la situación en tiempos de las mismas autoridades que se citan al respecto — Platón y Aristóteles — en los libros de Historia y de Estética, como prueban un fragmento anónimo del siglo IV y también las palabras de Filodemo de Gadara casi cinco siglos después: dos críticas feroces a los músicos (“malos músicos”, *sic.*) y eruditos que defendían estas teorías en aquellos tiempos ¹⁰⁰⁷.

Dicho de otro modo: el tema del *ethos* entre los antiguos era uno de opiniones y no de hechos, y los hubo convencidos y escépticos, e incluso indiferentes, tal y como sigue ocurriendo hoy en día. No estamos negando la influencia de la música en la función cerebral, sino los términos en los que estos argumentos fueron utilizados en cualquier tiempo y lugar.

Por lo demás, las voces más autorizadas en el estudio de la Camerata Bardi, y de la revolución cultural que supuso para la música occidental la implantación de sus ideas — Claude V. Palisca y Ruth Katz —, dudan de que estos personajes cultos y refinados tomasen en serio ideas semejantes, pese a que el hermetismo y el esoterismo fueron corrientes igualmente vivas dentro de la sociedad intelectual del Cinquecento ¹⁰⁰⁸.

De las presuntas restricciones cognitivo/evolutivas que se derivan de sostener lo contrario de lo que nosotros defendemos, no parece necesario decir más, salvo esperar a que algún estudioso inquieto nos informe de qué tipo de proceso mental o cultural pudo hacer que estos pueblos construyeran ideas e ingenios milenarios y se constituyeran en sociedades complejas, con instituciones artísticas estables y un desarrollo sin par en todas las demás artes, pero no degustaran en cambio los placeres derivados de la “armonía natural”, es decir, de la serie armónica, de los cuales se previene con conciencia de culpa uno de los autores más aludidos en relación con la Antigüedad, Agustín de Tagaste, a finales del siglo IV ¹⁰⁰⁹.

Así pues, hemos intentado mostrar que las afirmaciones en contra de nuestras tesis no pueden estar basadas en las presunciones de los renacentistas, ni en las míticas cualidades éticas de una música que no conocemos, ni en las opiniones conservadoras de Platón y otros en contra de la innovación, ni en derivaciones teóricas del canto antiguo cristiano, ni en las opiniones de los Padres de la Iglesia (que ni aluden a nuestro problema ni a ninguno de tipo técnico), ni tampoco en los primeros registros escritos occidentales, que no aparecen casi hasta el fin del Milenio.

Antes bien, creemos que es necesario un *cambio de paradigma* que soporte sobre bases “objetivas” nuestra opinión o la contraria. Nuestros objetivos se han orientado a sugerir y abrir nuevos caminos a la evidencia y a futuras investigaciones: nos hemos aplicado por entero a *mostrar, sugerir, aportar, enfocar, evidenciar, y proponer*, confiando en que el número de fuentes documentales y de argumentos reunidos y articulados aquí pueda sostener una visión diferente pero más sencilla (más elegante) para el problema de la música perdida de los antiguos.

¹⁰⁰⁷ *Pap. Hibeh*, 1, 13: COMOTTI (1986, pp. 81-82). Filodemo de Gadara, *De musica*: REESE (1989, p. 78).

¹⁰⁰⁸ KATZ (1984, p. 371). PALISCA (1989), cit. por KATZ (1994, p. 61).

¹⁰⁰⁹ FUBINI (2005, p. 89).

4. Corolario

En lo que se refiere a la producción coral:

la presencia en el folklore europeo de polifonía tradicional vinculada a algunas de las etnias más antiguas del continente así como a regiones que antaño fueron territorios de influencia helenística y romana; todo cuanto ha sido detallado en la Primera Parte en relación con estos pueblos, tomado de ámbitos musicológicos especializados; la presencia de polifonía en etnias históricamente alejadas de Occidente, como los pigmeos de África Central, los cantos diatónicos multitudinarios del Pacífico, y otros detallados asimismo en la Primera Parte en puntos distantes del globo, datos igualmente procedentes de ámbitos musicológicos especializados; las consideraciones de Richard Taruskin; los primitivos coros espartanos; la existencia de festivales con competiciones musicales desde antes del siglo VI a.C.; la presencia de odeones (*cantorum receptaculum*) desde el siglo VI a.C.; la decoración arquitectónica exquisita y de la escena (pictórica) de los odeones; los gustos conservadores de Platón; el surgimiento y masiva difusión de la Nueva Música en el siglo IV a.C.; la especialización y profesionalización vocal e instrumental que impulsó la Nueva Música; el milenio — siglo VI a.C. a siglo IV d.C. — de festivales, competiciones, conciertos, y actividades corales en el Mediterráneo; la celebración de miles de festivales con miles de coros en miles de ciudades durante este tiempo; las escuelas instrumentales famosas durante siglos de las ciudades griegas; los 20 coros con 50 cantantes cada uno no competitivos de las Grandes Dionisias; la cantidad de festivales similares menores en todas las ciudades griegas; la fama y honores que se reservó a cantantes e intérpretes famosos y vencedores; el elevado número de ciudadanos implicados en las actividades musicales de los festivales; el complejo técnico (gestión, organización, escena, artistas, maquinaria, etc.) de los teatros; la existencia de coros profesionales; la existencia de directores de coro profesionales; los circuitos artísticos y culturales de la Magna Grecia; los circuitos artísticos y culturales del Egipto Ptolemaico también durante el Imperio; la presencia y difusión de *ludi scaenici* en muchos festivales romanos; el elevado número de teatros de algunas ciudades (p.e. Ptolemais y Cyrene); la existencia y renombre del Odeón y de cientos de ellos por todo el Mediterráneo; la construcción continuada de teatros, acreditada aún en el siglo IV d.C.; la construcción de odeones en la capital y en otros lugares en tiempos de los emperadores; la instauración de nuevos festivales y competiciones musicales en tiempos de los emperadores; el Odeón de Herodes Atico; la educación musical temprana y reglada (institucionalizada) en muchas ciudades griegas; la asimilación del concepto de formación con el aprendizaje musical (*mousikós anér*); el hecho de que todas las formas literarias grecorromanas fueran musicadas; el hecho de que las formas literarias sin música no tuvieran siquiera nombre; la distinción entre voz y canto apuntada por Aristoxeno; el intrincado y complejo cálculo interválico de la Grecia clásica¹⁰¹⁰; los coros de las tragedias y comedias griegas; el éxito (cf. Jenofonte) de aquellos coros con directores profesionales; la exigencia de jurados distintos (cf. Platón) para la *monodia* y la *chorodia* de los festivales; las danzas corales circulares (ditrambo) de la antigüedad; las danzas corales circulares de Bistritsa, Svanetia, y otros puntos del folklore arcaico europeo; los coros de 24 personas en las comedias; la presencia de coros numerosos en algunas tragedias (50 cantantes: cf. Esquilo); la práctica de la *embolimia* (similar al *pasticcio*) y de insertar números corales en obras distintas; la práctica de la *parakatalogé* (recitativo) en los espectáculos dramático-musicales; la inclusión de extractos de tragedias y comedias (incluyendo números corales) frecuente en tiempos imperiales; la presencia frecuente de pantomimos con coros reducidos en tiempos imperiales; la existencia de choropsaltrias (arpistas) con coros reducidos también en tiempos imperiales; la existencia acreditada de representaciones trágicas y cómicas con coros hasta el siglo III d.C.; los coros y conjuntos instrumentales numerosos (orquestas) de las grandes civilizaciones anteriores al Mundo Clásico; la existencia de “directores” o maestros de coro en las representaciones murales egipcias; la presencia de coros y de grupos instrumentales en el culto del Antiguo Testamento; las orquestas y coros numerosos de esclavos propiedad de la aristocracia romana en tiempos imperiales; la existencia de sínodos (organizaciones profesionales que operaban en todos los rincones del Imperio) ya desde el siglo IV a.C. hasta el fin del paganismo; la existencia de *simposios* (lugares de concierto privados) en tiempos

¹⁰¹⁰ La comparación y ajuste de intervalos por el método experimental (sensorial) al modo de Aristoxeno, se contrasta con la simultaneidad de los sonidos, y no con su comparación lineal a modo de dos notas que suenan consecutivamente: este es un hecho perceptivo simple que no se puede discutir ni siquiera en nuestros días, en los que contamos ya con siglos de desarrollo en cuanto a la polifonía tonal mensurada.

imperiales; las giras de conciertos de artistas famosos — incluyendo arpistas, organistas (intérpretes de *hydraulis*)¹⁰¹¹ y un largo etcétera — a partir del siglo I a.C.; los auditorios cubiertos de Roma que cita Séneca irónicamente con más músicos en escena que público en la sala; las representaciones multitudinarias con formaciones corales e instrumentales de cientos e incluso miles de personas; la existencia de voces líricas internacionalmente apreciadas en un entorno artístico y profesional similar al de los tiempos actuales; la existencia de varios centenares de tragediógrafos y comediógrafos (poetas/compositores) antes incluso de los tiempos imperiales; la ausencia de cualquier mención a la presunta monofonía de los coros clásicos; y la elevada producción de muchos de estos personajes (más de 100 obras) durante siglos; entre otros.

En lo que se refiere a la producción instrumental:

la alusión de Isidoro de Sevilla a la concordancia de varios sonidos; las consideraciones de Richard Taruskin; la alusión de Platón al **aulós** como el instrumento más policorde; la propia naturaleza de su diseño; la diafonía implícita del aulós doble (*biforem cantum; bisonum, inparem*); el *ensemble* representado en un placa helénica del siglo V a.C. con dos aulós dobles, laúd, arpa, percusión y lira, en donde 4 de los músicos pueden además cantar; la amplia difusión que alcanzó el aulós doble en todo tipo de entornos (banquetes, funerales, etc.); su presencia invariable como único instrumento acompañante de los coros trágicos; su presencia invariable en todos los funerales hasta el fin del paganismo; los dúos de aulós y cítara; la existencia de al menos 4 tratados especializados sobre la construcción de aulós dobles y el oficio, 3 de ellos de Aristoxeno de Tarento; el relevante papel que desempeñó en el auge de la Nueva Música; la mención de Aristoxeno de varios “registros” de aulós y su existencia acreditada arqueológicamente; las posibilidades armónicas del instrumento que ya han sido expuestas, detalladas, y discutidas; la presencia de tubos disímiles y manos dispares ya desde las representaciones egipcias antiguas; la presencia de decenas de representaciones de tubos disímiles y manos dispares en el Mundo Clásico¹⁰¹²; la existencia de escuelas profesionales reconocidas en las ciudades griegas desde antes del siglo V a.C.; la existencia de profesionales ricos por vencedores en competiciones especializadas; sus gustos caros y refinados respecto de los dispositivos instrumentales, de un modo similar al actual; la existencia de organizaciones profesionales (al modo de colegios y sindicatos) para los auletas; la crisis que desencadenó en Roma la huelga de auletas citada por Ovidio y por Livio; la enorme cantidad de músicos (auletas) profesionales frente a los escasos 11 ejemplares supervivientes; la existencia de luthiers y de luthiers especializados (aún con uno solo identificado en el ágora de Atenas) acreditada por todo lo expuesto; las quejas de Platón y el lamento de Aristoxeno respecto del aulós en la Nueva Música; las “conversaciones” entre ambos tubos aludidas por Pseudoplutarco; la existencia de *hydraulis* por todo el Imperio, llegando a convertirse en instrumento municipal¹⁰¹³; los conjuntos de instrumentos disímiles; los instrumentos policordes; los enormes grupos de cantantes e intérpretes que celebraban las victorias militares; las fanfarrias de metales imperiales; los grupos de metales; y la presencia de *hydraulis* y fanfarrias de metales en las competiciones de gladiadores o de fieras;

la propia naturaleza del diseño de las **gaitas**; las probables alusiones al instrumento en dos tragedias clásicas; la existencia en Oriente de órganos de boca antes de la existencia del Mundo Clásico; las fuentes literarias e iconográficas que hemos presentado aquí — la única relación completa, previamente inexistente, de todas las conocidas, también en lengua inglesa; su presencia acreditada hasta el fin del paganismo e incluso en los tiempos de Teodosio (obelisco de Constantinopla) y Agustín; su presencia dos siglos después en un arco perdido en Persia (cf. Porter);

la propia naturaleza del diseño de las **launeddas**; la estatuilla sarda que toca tubos triples en el siglo VIII a.C.; la proximidad de la isla a las costas del poder romano; la ausencia posterior del instrumento en los registros conocidos hasta más de mil quinientos años después; su pervivencia en el folklore sardo actual; su presencia entre monjes pictos e irlandeses del siglo IX d.C. y en algunos códices

¹⁰¹¹ LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

¹⁰¹² LLIMERA, LAFARGA & SANZ (en preparación).

¹⁰¹³ BUSH & KASSEL (2006, p. 326). Véase LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

medievales posteriores al milenio; su segunda desaparición del registro histórico hasta casi nuestros días; la polémica de Francesco de Ficoroni; las críticas inapropiadas de sus detractores; la falta de tiempo de della Torre al dibujar el sarcófago objeto de la disputa; su omisión de este único músico en la descripción verbal que acompaña a su dibujo; la omisión reiterada y la omisión añadida de otro músico más en ediciones posteriores de la obra revisadas por los autores; la observación de Bonanni de que los tubos eran articulados, lo que invalida el dibujo del obispo; la persecución de que fue objeto Ficoroni tras la muerte de su protector; y la posibilidad de que en efecto hubiese representado una fuente real anterior a Constantino el Grande ¹⁰¹⁴;

la propia naturaleza del diseño de los **laúdes**; la existencia de dos representaciones mesopotámicas de arpas enormes con dos arpistas que tañen a la vez con ambas manos sobre las cuerdas; la existencia de laúdes desde el III Milenio a.C. en Mesopotamia; la existencia de trastes desde el II Milenio a.C.; el himno de Ugarit con 6 líneas melódicas diferentes aunque homofónicas e indicaciones de dicordes; la afinación de cuerdas similar a la actual (cellos) que se indica en los registros contemporáneos, y que indica una percepción diatónica e interválica igualmente similar; el fragmento de nana mesopotámica consistente en una escala de Re mayor descendente; las fuentes literarias e iconográficas que hemos presentado aquí — la última relación completa de las conocidas databa de hace 50 años: a fecha de hoy, esta es la más completa, también en lengua inglesa; la indicación de más de 3 cuerdas que se observa ya en algunas representaciones egipcias; la presencia de trastes en frescos egipcios desde el I Milenio a.C.; la supervivencia del instrumento y de la profesión en los siglos V y VI d.C. acreditada en la parte oriental del Imperio; la alusión tardía de Photius a que la pandoura se tocaba *sin plectro*; la gran difusión que alcanzó en todos los entornos sociales del Mundo Clásico: bodas (Eurípides), tabernas, e incluso prostíbulos; su representación en manos de una Musa que previene de asociarlo únicamente con entornos licenciosos; el Eros procedente de Eretria (H3) a punto de rasguear acordes; la figura mantinea (H4) con los dedos de ambas manos separados e independientes; la presencia de más de 3 cuerdas en muchas de los ejemplares consignados; el elevado número de cuerdas que se observa en las representaciones romanas; la incoherencia de suponer cuerdas afinadas diferentes para producir unísonos u octavas; y las elevadas posibilidades armónicas de su diseño, contrario por naturaleza a la práctica monofónica; entre otros.

En cuanto a las fuentes cristianas:

la ausencia de otras referencias que no sean las cristianas a las distinciones entre el “nuevo canto” y la música pagana; la vaguedad y falta de concreción de estas alusiones; la reiterada y problemática prohibición sistemática de las autoridades cristianas del uso de instrumentos; la ausencia de referencias cristianas contemporáneas similares al uso de formaciones corales; la amplia difusión de los cantos de Marción de Sínope, sin otra mención al respecto; las desafortunadas opiniones de Clemente de Alejandría y de otros Padres de la Iglesia; la clara distinción de Eusebio de Caesarea entre su “nuevo canto” a unísono y la música de los antiguos; las 4 forma musicales del culto, una de las cuales incluye instrumentos y antífonas, citadas por Hilario de Poitiers y también por Hipólito de Roma un siglo antes; el reproche de Celso a Orígenes, que este no desmiente, de que algunas comunidades cristianas celebraban con coros e instrumentos, una práctica confirmada por Diodoro de Tarso y Efrén el Sirio; la reprobación en el culto de sonidos instrumentales para acompañar el canto a solo de Teodoreto; la alusión al ritmo y a sonidos “armónicos” de Cirilo de Alejandría; acaso las innovaciones de Ambrosio y sus coros en antífona; las complejas disquisiciones de Agustín de Tagaste sobre las consonancias perfectas y los “grados” de la belleza; la ausencia de indicaciones prácticas (técnicas pero no teóricas) en sus obras y en los escritos cristianos; la conmoción que siente ante la combinación de ciertos sonidos; la eterna polémica posterior entre el *Ars Nova* y el *Ars Antiqua* por la consideración de los intervalos de 3ª y de 6ª; la persecución de conciertos y de instrumentos de viento desde los tiempos de Ambrosio de Tréveris; el cierre progresivo, o abandono y desmantelamiento de los teatros a partir del siglo V; las prescripciones de trato con músicos y con todo el personal vinculado a los teatros ya desde los primeros siglos del cristianismo y hasta el siglo V (p.e. los Cánones de Hipólito); la condena repetida de los espectáculos teatrales; la asistencia reiterada, no

¹⁰¹⁴ CHÁFER, LLIMERÀ, SANZ & LAFARGA (2017), en preparación.

obstante, de autoridades eclesiásticas (obispos y otros) a estos mismos espectáculos de los paganos, como atestigua Juliano; la pervivencia de algunos de estos espectáculos incluso en tiempos de Justiniano; las alusiones de Boecio y Casiodoro a *hydraulis*¹⁰¹⁵ y a teatros y representaciones escénicas con formaciones musicales; la práctica reiterada de la exégesis por parte de las autoridades cristianas para reinterpretar las alusiones a coros e instrumentos en el Antiguo Testamento hasta tiempos recientes; y la insistencia de la iglesia primitiva en proscribir todo lo antiguo y en especial en el uso de la monodia; entre otros.

En cuanto a ciertas fuentes problemáticas:

el himno de Ugarit ya citado con 6 líneas melódicas en heterofonía; la mención de Casandra de los coros no eufónicos; la exigencia de jueces especializados para juzgar la *chorodia*; el fragmento del *Orestes* de Eurípides que incluye intervalos distintos de los universales (8ª, 5ª, 4ª) entre la línea vocal y el aulós, según la interpretación de West; la presencia de choques interválicos semejantes en otros dos fragmentos incluyendo claramente el acorde de 7ª, según la interpretación de West; las orientaciones y prescripciones en la famosa clase de música que menciona Platón, en donde se previene al alumno de determinadas prácticas que sin duda ocurrían ya en la sociedad de su tiempo; las preguntas que se formula Aristóteles en relación con la concomitancia del *mese*¹⁰¹⁶ y de otros sonidos; los estudios y opiniones perdidas de los *harmonikoi* de Eratocles; la alusión de Aristóteles a la posibilidad de incluir todas las escalas (*harmoniai*) en dos tipos generales, Doria y Frigia, y su probable relación con fenómenos perceptivos diatónicos; la afirmación de Claudio Ptolomeo de que el monocordio no es un instrumento musical por tocarse con una sola mano; la afirmación de Pseudoplutarco sobre Filoxeno por introducir “monodias” en el canto coral; el *Problema 19.9* del falso Aristóteles referido a melodías divergentes que producen displacer al transcurrir y placer consecuente al concluir; la clara distinción de Varro entre la mano derecha del auleta (melodía) y la izquierda (acompañamiento); el uso de símbolos diferentes para melodías y acompañamientos, según atestiguan Alipio y el Segundo Anónimo; las alusiones de Gaudencio de Brescia a sonidos concordantes y discordantes (*parafonos*) en el siglo IV d.C., y consecuentemente su uso desde tiempo antes; y las alusiones posteriores similares de Teón de Esmirna, de Bacchius, y de Longinus, con la aclaración del uso de *parafonos* para hacer la siguiente nota más agradable; el pasaje de Macrobio acerca de la mezcla de voces y melodías en los coros, en todo similar al de Séneca; la metáfora del cocinero de Damoxeno; entre otras.

Y por último:

la evidencia de que la monodia presupone un acompañamiento (vocal o instrumental y por tanto la posibilidad de la concurrencia de dos voces); la prácticamente total ausencia de fuentes musicales representativas de un fenómeno de alcance tal como lo fue la música para los antiguos; las referencias literarias directas aportadas; y la existencia en el folklore milenario de los pueblos que rodean a la actual Grecia — pero que en el pasado formaron parte de ella, revisados al comienzo de nuestra exposición bajo el epígrafe: “Ecos de Grecia” — de prácticas polifónicas tanto vocales como instrumentales: p.e., el caso de Epiro, o el de Córcega con la estatuilla sarda del siglo VIII a.C., y sus estilos de canto polifónico entre pastores; constituyen todos ellos, pero en mayor medida considerados *en conjunto*, hechos y pruebas — directas en el caso de los instrumentos considerados, por cuanto que esa es precisamente su naturaleza y por tal razón los elegimos —, y evidencias y vestigios de la existencia de de polifonía y concurrencia de las voces en el Mundo Clásico, por más que las huellas escritas o las referencias en textos literarios hayan desaparecido por obra humana u otras contingencias.

¹⁰¹⁵ LAFARGA, CHÁFER & LLIMERÀ (2017a), *Quodlibet*, en prensa.

¹⁰¹⁶ Lo más parecido a un centro tonal en nuestras escalas y melodías.

El *argumentum ex silentio* no puede usarse a conveniencia para afirmar una cosa y negar la contraria, porque de hecho no es un argumento sino una falacia lógica. Girolamo, y legiones de estudiosos de la música antigua no pueden utilizar la ausencia de registros (que aquí intentamos atribuir a otras causas) para negar la capacidad técnica y estética de la polifonía a griegos y romanos — en flagrante disonancia con sus demás logros artísticos y científicos —, y a la vez para argumentar (falazmente) sus propias argumentaciones, negando a otros la posibilidad de considerar los mismos argumentos en sentido contrario.

Este último es un procedimiento consustancial a la actividad científica: contrastar y verificar las hipótesis y modificar el paradigma que las contiene cuantas veces sea necesario en busca de la explicación más coherente, la más simple, la más elegante. Las “conclusiones” de Mei y su endeble validez argumental nos han conducido 500 años después a una colección de sinsentidos, de problemas innecesarios, y de supuestos *a priori* que no se basan en absoluto tampoco en fuentes históricas ni datos comprobados.

Señalamos en su momento, por último, el error de apoyarse igualmente en autores medievales (y mucho más en los cristianos contemporáneos de los romanos) para *inducir* la presencia invariable de diseños monofónicos en la música de los antiguos: todas ellas son hostiles a los valores clásicos incluso hasta los tiempos del Concilio de Trento, además de que tanto aquella, como sus intérpretes y sus instrumentos, estuvieron proscritos durante siglos.

También mencionamos el escaso rigor científico del Medioevo frente a la ínfima fracción superviviente de las obras de todo tipo que existieron y que circularon en la Antigüedad, sin contar con la larga tradición de literatura exegética cristiana hasta tiempos recientes.

Nuestro problema no ha recibido atención suficiente desde Mei hasta nuestros días, sorprendiendo que la ausencia de fuentes sirva para negar pero no para dudar, y aún cuando prestigiosos autores posteriores y otros muchos en nuestros días han dejado en ocasiones la cuestión abierta, pronunciándose explícitamente o no, tampoco alegan ni aportan pruebas o argumentos ni en un sentido ni en el contrario, prosiguiendo por inercia la tendencia a ignorar un problema arduo y perpetuando opiniones repetidas sin revisión ni refutación durante siglos.

Nosotros hemos reunido varios centenares de ellas que indican una alta probabilidad de simultaneidad y diversidad en la ejecución, unas por su propia naturaleza (los instrumentos consignados y los coros *por definición*), y otras por la amplia difusión de prácticas, costumbres y tradiciones reflejada en la multitud de teatros, odeones, concursos, y festivales. Reuniendo cuantas piezas o vestigios hemos podido localizar, confiamos en que las lagunas que tenemos sobre la música de estos dos pueblos puedan verse reducidas de un modo considerable.

Como indicamos ya al comienzo en la Estructura de la Tesis: “Del mismo modo como procede un arqueólogo cuando encuentra trozos de algo e intenta reconstruir las relaciones que ese algo *opera a su vez con su entorno*, nosotros indicaremos todos cuantos trozos o huellas de trozos podamos encontrar para demostrar que la afirmación de que el mundo antiguo perseveró durante milenios en la monodia *es errónea* y no puede basarse *exclusivamente* en el hecho de que hasta nosotros no haya llegado alusión escrita explícita de tales épocas”¹⁰¹⁷.

Se ha intentado mostrar cómo la búsqueda recurrente de la monodia y la heterofonía de 8ª conduce a más problemas de los necesarios y de los que en realidad existen, en especial en relación con los instrumentos considerados, y por extensión, también con la reiterada y masiva producción coral de los antiguos, indicando el contrasentido que supone pretender que los humanos — especialmente griegos y romanos — no practicaron la polifonía hasta los tiempos inciertos e intolerantes de Hucbaldo.

¹⁰¹⁷ Hemos consignado aquí unas 240 fuentes *directas*, tanto literarias como iconográficas, y más de 300 *indirectas*. La actualización de la obra magna de PERROT (1971) — con algunas nuevas fuentes sobre órganos aparecidas durante los últimos 50 años: un total de otras 100 fuentes *directas* añadidas — está aceptada para su publicación en breve: LAFARGA, CHÁFER & LLIMERA (2017a, b), *Quodlibet*, en prensa y en preparación, respectivamente.

Por un lado ¹⁰¹⁸, las no menos escasas — en este caso por otras contingencias históricas y culturales — fuentes medievales acerca del Mundo Clásico, son evidentemente hostiles a una música en su tiempo ya perdida y largamente perseguida y prohibida, junto con todas sus manifestaciones, desde los primeros siglos de nuestra era, amén de no poseer la coherencia y el rigor científico de otras innumerables obras de todo tipo que circularon en la Antigüedad ¹⁰¹⁹.

Por otro, el argumento *ex silentio* de Mei ha venido reiterándose sin más hasta nuestros días, aceptando (implícita o explícitamente) que no es posible resolver la cuestión. Sorprende por tanto, el hecho de que la ausencia sirva para negar la práctica de la polifonía a estos pueblos, y no sirva en cambio para mantener la llama de la duda y de la curiosidad encendida: su afirmación, es evidente, puede ser rebatida con las mismas armas que emplean quienes aceptan estas tesis.

Los autores modernos, aún aceptando y dejando abierta esta posibilidad, simplemente no tratan el tema ni en profundidad ni en detalle, sino aludiendo de pasada a la cuestión y prosiguiendo con lo que sabemos hoy a ciencia cierta, que, sin duda alguna, es mucho. Con todo, no es menos cierto que lo que media entre cuanto sabemos y sospechamos (en todos los órdenes de la cultura y la civilización) y lo que en efecto nos ha llegado, es un abismo de ignorancia y oscuridad.

La búsqueda recurrente de la monodia y la heterofonía de 8ª en las producciones musicales en este tipo de instrumentos — en buena medida por oponerse a la naturaleza de su diseño — conduce a más problemas de los necesarios y de los que realmente existen, como la necesidad de justificar modos enrevesados de tensar y afinar cuerdas diferentes para que produzcan el mismo sonido a la vez, o la necesidad de insistir de un modo recurrente en afirmaciones carentes de todo sentido, como la pretensión de que los humanos, y en especial griegos y romanos, no practicaron la concurrencia de voces (melodías) diferentes hasta algún momento incierto del siglo IX d.C.

Dado en efecto que no existe mención explícita en ninguno de los dos sentidos, no se comprende con qué tipo de argumentos se hace esta afirmación, ni tampoco el método empleado para deducir este tipo de absolutos excluyentes: constatar una y otra vez la ausencia de aquéllas no puede constituirse en una explicación circular, ni para negar ni para afirmar. La mera existencia del Eros procedente de Eretria (H4) confirma por completo la afirmación romántica de Seidenabel.

Que griegos y romanos practicasen el canto polifónico tampoco dice nada, ni a favor ni en contra, de la monodia en el culto ni de cuantas virtudes y cualidades espirituales, ascéticas, místicas, o religiosas, se le hayan podido atribuir. La monodia ha de formar parte de la herencia ancestral de las sociedades humanas al menos en la misma medida que la concurrencia de las voces.

Se ha señalado que la polifonía, de algún modo, ha conseguido sobrevivir durante la historia a todos los intentos de prohibición, y persiste hoy tanto entre tradiciones culturales muy antiguas como las de los Balcanes y otros pueblos centroeuropeos o los *Svans* de Georgia — el pueblo y la lengua más antiguos de Europa —, como incluso en tanto rasgo característico de la propia cultura cristiana occidental moderna.

¹⁰¹⁸ Estos últimos párrafos proceden de la publicación: Lafarga, Manuel (2015). “Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas”, *Quodlibet*, n° 58, pp. 7-41, salvo los dos últimos, que proceden de: Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, n° 62, 8-38. Reproducidos con permiso.

¹⁰¹⁹ En este caso, al igual que en el del Mundo Clásico, lo que nos ha llegado son unas pocas obras teóricas, y es pertinente recordar que un tratado de arte no es un cuadro, como un tratado de música no es tampoco una obra musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Gerald. *Historia de la Música Universal*. Madrid, Taurus, Col. Ensayistas-Maior, 1987
- Abun-Nasr, Jamil M.. *A History of the Maghrib*. Cambridge, Cambridge University Press, ISBN: 9780521337670, 1987
- Adán, Victor. “Aristoxeno: del punto, a la línea, a la dynamis”. En: *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, nº doble 3-4, ISSN: 1870-5758, pp. 65-77, 2009-2010.
- Agustin de Tagaste. “The City of God, Christian Doctrine”. Vol II in: *The Early Church Fathers, Nicene and Post-Nicene Fathers of The Christian Church*. Serie I St. Augustine. Ph. Schaff (Ed.), Edinburgh, T&T Clark, 1886. [La Ciudad de Dios, Libros I-VIII, Madrid, Ed. Gredos, 2007. La Ciudad de Dios, Libros VIII-XV, Madrid, Ed. Gredos, 2012.]
- Agustin de Tagaste. “One book against Hilary”. En: *The Retractations*. M.I. Bogan (Trans.), Washington, The Catholic University of America Press, Fathers of the Church Patristic Series Nr. 60 p. 140-141, ISBN: 978-0813209708, 1968.
- Agustin de Tagaste. *Confesiones*. Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 1482, Sección Clásicos, 3ª de, 1996.
- Agustin de Tagaste. *Sobre la música. Los Seis Libros*. Madrid, Ediciones Gredos, 2007.
- Albright, Daniel. *Modernism and music: An anthology of sources*. Chicago, University of Chicago Press. ISBN-13: 978-0226012674, 2004.
- Alfonso X El Sabio. “Cántigas a Nuestra Señora”. Códice de El Escorial (códice J.b.2), Biblioteca de El Escorial. Códice Toledano, Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 10069). Códice de Florencia, Biblioteca Nacional Florentina. Códice Príncipe (De los Músicos), Biblioteca del Monasterio de El Escorial.
- Alexeev, Eduard E. “Do the Yakuts have polyphony?”. En: *Soviet Muzika* (en ruso), nº 5, pp. 97-105, 1967.
- Allen, John R. & Anderson, Joseph. *Early Christian Monuments of Scotland*. Edinburgh, Neill & Co. for the Society of Antiquaries of Scotland. 1903.
- Almagro Basch, Martín & Almagro Gorbea, Antonio. “El teatro romano de Segóbriga”. En: *Actas del Simposio ‘El teatro romano en la Hispania Romana’*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4. pp. 25-40, 1982.
- Alzate Avendaño, Gilberto. “Los ‘Collegia’ romanos”. En: *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, Vol. 1, nº 2, pp. 156-182, 1937.
- Anderson, William B. *Sidonius poems and letters*. Harvard: Loeb Classical Library, 1965.
- Anderson, Warren D.. *Music and musicians in Ancient Greece*. Ithaca, Cornell University Press, ISBN: 978-0801484322, 1994.
- Aneziri, Sophia. “The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists’ Participation: An Attempt at Classification”. Chapter. 3 in: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson (Ed.). New York, Oxford University Press, pp. 67-84, 2007.
- Antiphon. “On the Choreutes”. Speech VI In: *Minor Attic Orators, Volume I: Antiphon, Andocides*. K. J. Maidment (Trans.). 1960. The Loeb Classical Library No. 308, Cambridge, Harvard University Press. ISBN 10: 0674993403 / ISBN 13: 9780674993402.
- D’ Arezzo, Guido & Hermesdorff, Michael. *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*, Trier, Commissionsverlag J.B. Grach, 1876.
- Aristófanes. *Comedias: Obra completa*. Madrid, Editorial Gredos, 3 volúmenes. 2011.
- Aristotle. *Politics*. Harvard: Harvard University Press, Loeb Classical Library 264, H. Rackham (Trans.), ISBN: 978-0674992917, 1932.
- Aristóteles. *Problemas*. Madrid, Editorial Gredos: Biblioteca Clásica. 2004.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid, Editorial Gredos, edición trilingüe de V. García Yebra. 1982.
- Aristóteles. *The Basic Works of Aristotle*. Nueva York, Random House Inc., R. McKeon (Ed.), 1941.
- Aristoxeno. *Elementa harmonica*. Romae, Typis Publicae Officinae Polygraphicae, R. Da Rios recensuit, 1954.

- Aristoxeno *Elementa rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*. Oxford, Clarendon Press L. Pearson (Trans. Intr. Comment.), 1990.
- Arlington Wold, Milo & Cykler, Edmund. "An introduction to music and art in the Western World", Dubuque, Iowa, W.C. Brown Co. 1991.
- Arnott, Peter D. *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York, Routledge. ISBN:978-0415062992. 2005.
- Arom, Simha & Vallejo, Polo. "Towards a Theory of the Chord Syntax in Georgian Polyphony". En: *Proceedings of The Third International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilissi. Tbilissi State Conservatoire, J. Jordania & R. Tsurtsunia (Eds.), 2010, p. 309-335.
- Arom, Simha. *Polyphonies et Polyrhythmies instrumentales d' Afrique Centrale*. Paris, S.E.L.A.F., 2 vols, 1985.
- Arsitodinou, Georgia. "Tralleis (Antiquity) Theatre". En: *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor*. URL:<http://www.ehw.gr/l.aspx?id=9400>, 2013.
- Aslanishvili, Shalva. *Essays on Georgian music, Vols. 1 and 2*, Tbilisi, Khelovneva (in Georgian), 1954.
- Asor Rosa, Laura. "Ficoroni, Francesco de". En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 47, Istituto dell' Enciclopedia italiana, 1997. URL:<http://www.treccani.it/biografie/>.
- Athenaeus. *The Deipnosophists, or, Banquet of the Learned of Athenaeus*. University of Wisconsin Digital Collections Center. URL:<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Literature.DeipnoSub>.
- Ateneo de Naucrátis. *El banquete de los eruditos III-V*. Madrid, Ediciones Gredos S.A., Biblioteca Clásica 258, L. Rodríguez-Noriega Guillén (Trad.), ISBN 84-249-1981-5, 1998.
- Attridge, Harold W. & Fassler, Margot E. *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions*, Leiden, Brill, 2004.
- Atumi, Kaneshiro. "Ryúkyú Islands". En *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea*. New York, Routledge. R.C. Provine, Y. Tokumaru & J.L. Witzleben (Eds.), pp. 789-796, ISBN: 978-0824060411, 2002
- Baines, Anthony. *Bagpipes*. Oxford, Oxford University Press. 1990.
- Ball, Philip. "Music Instict". London, Vintage Publisher. 2010.
- Bardi, Giovanni di. "Discorso sopra la musica antica". En: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (Selec. Annot.), Leo Treitter (Review), London, W.W. Norton & Co. Inc., ISBN:978-0393037524, New York, W.W. Norton Co., 1965
- Barker, William Burckhardt *Lares and penates, or, Cilicia and its governors: being a short historical account of that province from the earliest times to the present day: together with a description of some household gods of the ancient Cilicians, broken up by them on their conversion to Christianity, first discovered and brought to this country by the author*, London: Ingram, Cooke and Co., 1853.
- Barker, Andrew. *Greek Musical Writings, vol. II, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Barker, Andrew. "Heterophonia and Poikilia: accompaniments to Greek melody". En: *Mousike: Metrica, Ritmica e Musica Greca in Memoria di G. Comotti, B. Gentili & F. Perusino* (Eds.), Pisa and Rome, pp. 41-60, 1995.
- Barker, Andrew. *The Science of harmonics in classical Greece*. New York, Cambridge University Press. ISBN: 978-0-511-36650-5. 2007
- Barnes, Timothy. "Christians and the The theatre". En: *Beyond the fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.), Martin, pp. 315-334, ISBN: 978-3110223774, 2010.
- Barry, Phillips. "On Luke XV, 25. Symphonia: Bagpipe". *Journal of Biblical Literature*, vol 23, n.º 2, pp. 180-190 1904.
- Basilio de Cesarea. "The Long Rules". En: *Saint Basil Ascetical Works*, Trans., Sister Monica Wagner, New York: Fathers of the Church, Inc., 1950.
- Bechet, Florica. "La cornemuse romaine - une outre polyphonique". *Studii clasice*, XLII-XLIV (2006-2008) București, Editura Academiei Române, ISSN 0081- 8844. pp. 89-112, 2006.

- Bélis, Anne. "Studying and Dating Ancient Greek Auloi and Roman Tibiae". En: *Actes du colloque de Wolfenbüttel/Hannovre, dans Early Music Cultures*, Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, pp. 233-248, 1988.
- Bélis, Anne. "Néron musicien". En: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 133e année, n° 3, pp. 747-768, 1989.
- Bélis, Anne & Delattre, Daniel. "A propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète (BGU IV 1125)". En: *Papiri documentari greci*. Lecce, M. Capasso (Ed.), pp. 105-164, 1993.
- Bélis, Anne. "Aulós", En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Books, S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), 2001.
- Bellermann, Johann Friedrich. *Anonymi scriptio de musica*. Berlin, Förstner, 1841.
- Beltrán, Antonio. "El teatro romano de Zaragoza". En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 41-64, 1982.
- Beltrán, Antonio. "El teatro romano de Clunia". En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 65-78, 1982.
- Beltrán Lloris, Miguel. "El teatro romano de Sagunto". En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 153-182, 1982.
- Bent, Margaret. "The grammar of early music: Preconditions for Analysis". En: *Tonal Structures of Early Music*. C.C. Judd (Ed), New York, Garland Publishing, pp. 15-59 (Paperback reprint), 2000.
- Bentzon, Andreas F.W. "The *Launeddas*. A Sardinian Folk Instrument". En: *Acta Ethnomusicologica Danica*, 1. Copenhagen, Akademisk Forlag Copenhagen, 1969.
- Berges Soriano, Pedro Manuel. "El teatro romano de Tarragona". En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 95-138, 1982.
- Berlan-Bajard, Anne. *Les spectacles aquatiques Romaines*. Collection de l'École française de Rome 360. Roma: École française de Rome, ISBN: 2-7283-0719-9, pp. 219-233, 2006.
- Bermejo Barrera, Jose Carlos, Reboredo, Susana & González García, Francisco Javier. *Los orígenes de la Mitología Griega*. Madrid, Ediciones Akal S.A., Col. Universitaria, Serie Interdisciplinar, ISBN: 978-84-460-0580-3, p. 121, 1996.
- Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1976.
- Bianchini, Francesco. *De tribus generibus instrumentorum veterum disertatione*. Roma, Impensis Fausti Amidei, 1742.
- Bianconi, Lorenzo. "El Siglo XVII". En: *Historia de la Música*. Volumen 5º (Sociedad Italiana de Musicología), Madrid, Turner Música, 1º edición 1982, Ed. actual 1986
- Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Bloch, Herbert. "El renacimiento del paganismo en Occidente a fines del siglo IV". En: *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Cap. VIII, A. Momigliano (Ed.), Madrid, Alianza Universidad, pp. 207-232, 1989.
- Boardman, John. *Engraved Gems: The Ionides Collection*. Photographs by R. L. Wilkins, London, Thames & Hudson; Evanston, Northwestern University Press. 1968.
- Bodley, Nicholas B. "The auloi of Meroë". En: *American Journal of Archaeology*, 50, pp. 217-240, 1946.
- Boecio, Anicio M. T. Severino. *Sobre el fundamento de la musica. Cinco libros*. Madrid, Editorial: Gredos, S.A., Biblioteca Clásica, ISBN: 9788424935955, 2009.
- Bonanni, Filippo. *Gabinetto Armonico. Pieno d'instromenti sonori*. Roma, Stamperia di Giorgio Placho, 1723.
- Bowra, Cecil Maurice. *La Atenas de Pericles*. Madrid, Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo, nº 514, 1981.
- Broneer, Oscar. "The Odeum". En: *Corinth. Results of Excavations, Vol. X*. Cambridge, Harvard University Press, 1932.

- Brown, Barnaby. “*Launeddas* e triplepipes. Uno strumento che attraversa i secoli e le civiltà”. En: *Quaderni dell’Associazione culturale Italia-Inghilterra, Vol. V*, pp. 43-54, 2006.
- Brown, Barnaby & Montesci, Luciano. “Triple Pipes: Retrieving Gaeldom ‘s forerunner of the pipes”. En: *Piping Today*, 21, pp. 30-33, 2006.
- Brown, Barnaby. URL:<http://www.triplepipe.net/barnabybrown.info/Publications.html> [último acceso: 12-II-2012], 2007.
- Brown, Steven & Jordania, Joseph. “Universals in the world’s music”. En: *Psychology of Music*, 41-2, pp. 229-248, 2011.
- Bruce, John Collingwood. *Handbook to the Roman Wall: with the Cumbrian coast and outpost forts*, London, New Castle Upon Time, H. Hill (Ed.) 13th Revised edition 1978, ISBN: 978-0900463327, 1885.
- Bruchner, Alexander. *Colour Encyclopedia of Musical Instruments*, London, Hamlyn Pub. Group Ltd., ISBN: 9780600364214, 1980.
- Buckley, Ann. *Hearing the Past: Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound*, Liège, Université de Liège, 1998.
- Bukofzer, Manfred F.. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Música, 2ª ed., original de 1947, 1991.
- Burney, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*. New York: Dover Publications, Inc., 1776-1789 (4 vols.) Republished 1935 (2 vols.), 1957.
- Bush, Douglas E. & Kassel, Richard. *The Organ. An Encyclopedia*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, ISBN: 978-0415941747, 2006.
- Calame, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Rowman & Littlefield Publishers, ISBN:978-0742515246 (Revised ed.), 2001.
- Calderón Dorda, Esteban Antonio. “Alcmán y la *mousiké tekne*”. *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo. Vol. I*, J. María Nieto Ibáñez (coord.), ISBN 84-9773-091-7, pp.. 233-242, 2003.
- Caldwell, John. *La música medieval*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música 18, 1984.
- Capella, Martianus. *The Seven Liberal Arts*. W. H. Stahl and R. Johnson (Trans.), New York, Columbia University Press, 1977.
- Carter, Tim. “The North Italian Courts”. En: *The Early Baroque Era*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 23-48, 1994.
- Casiodoro. “De Artibus ac Disciplinis Liberalium Litterarum. Institutiones musicae”. En: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, Vol. I*. Martin Gerbert (Ed.), Typis San-Blasianis, 1784.
- Casiodoro. *The letters of Cassiodorus, being a condensed translation of the Variae epistolae of Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*. London, Henry Frowde, Thomas Hodgkin (Trans. and Introd.), 1886.
- Casson, Lionel. *Libraries in the Ancient World*. New Haven, Yale University Press, ISBN: 978-0300088090, 2001.
- Cattin, Giulio. *El Medioevo, Primera Parte*. En: *Historia de la Música, Vol. 2*, (Sociedad Italiana de Musicología), Madrid, Turner Música, 1979.
- Cave, Charles John P.. *Roof bosses in medieval churches. An aspect of Gothic sculpture*. Cambridge, Cambridge University Press. 1948.
- Ceccarelli, Paola & Milanezi, Silvia. “Dithyramb, Tragedy – and Cyrene”. Chap. 7 in: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Peter Wilson (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 185-214, 2007.
- Ceccarelli, Paola. “Changing contexts: tragedy in the civil and cultural life of Hellenistic City-States”. En: *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co.K.G, I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.), pp. 99-150, 2010.

- Ceccarelli, Paola. "Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. A Problem of Definition". En: *Dithyramb in Context*, B. Kowalzig & P. Wilson (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 153-170.
- Celsus. *On The True Doctrine: A Discourse Against the Christians*, R. J. Hoffman (Trans.). 1987. NY, Oxford University Press.
- Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente, Sanz, Penélope & Lafarga, Manuel. *Las Flautas de Ficoroni*, 2017, en preparación.
- Chailley, Jacques. *L'imbroglio des modes*, París, Alphonse Leduc, 1960.
- Chailley, Jacques. *Compendio de Musicología*. Madrid, Alianza Música, 1991.
- Chaniotis, Angelos. "A Few Things Hellenistic Audiences Appreciated in Musical Performances". En: *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Maria Chiara Martinelli (Ed.), Pisa, Edizioni della Normale, pp. 75-97, 2009.
- Chappell, William. *The History of Music. From the earliest records to the fall of the Roman Empire*. London, Chappell & Co., 1874.
- Charry, Eric. "Plucked Lutes in West Africa: an Historical Overview". En: *The Galpin Society Journal*, Vol. 49, March, pp. 3-37, 1996.
- Chavchavadze, Zurab. *Georgian hymnography of th 12th Century*. Tbilisi, Tesis Doctoral, Academia de Ciencias de Georgia (en georgiano), 1986.
- Chavchavadze, Zurab. *Literature studies, critics, translations*. Tbilisi, Mertsuli (en georgiano), 1993.
- Cheape, Hugh. *The Bagpipe. Perceptions of a National Instrument*, Tesis Doctoral, Universidad de Edimburgo, 2007.
- Christensen, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge Histories Online, Cambridge University Press.
- Cipriano de Cartago. "The Dress of Virgins". En: *The Fathers of the Church. A new translation*. R.J. Deferrari, A.E. Keenan, M.H. Mahoney and G.E. Convay (Trans.), Washington, The Catholic University of America Press, Patristic Series, Nr. 36 (Orig. 1958), ISBN: 978-0-8132-1512-9, p. 25-54, 2007.
- Clemente de Alejandría. *Clement of Alexandria, with an English Translation by G.W. Butterworth*. William Heinemann Ltd; G.P. Putnam's Sons. London; New York, 1919. Digital copy by Perseus: Department of the Classics, Tufts University URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0633>
- Clemente de Alejandría. "Miscellanies". En: *The Ante-Nicene Christian library. The writings of the Fathers. Volume II – Fathers of the Second Century: Hermas, Tatian, Theophilus, Athenagoras, Clement of Alexandria*. Rev A. Roberts, J. Donaldson and J Cleveland Coxe (Eds.), NY, Christian Literature Publishing Co. (Orig. 1889), reprinted 2001.
- Clemente de Alejandría. "Paedagogus". En: *The Ante-Nicene Christian library. The writings of the Fathers. Volume II – Fathers of the Second Century: Hermas, Tatian, Theophilus, Athenagoras, Clement of Alexandria*. Rev A. Roberts, J. Donaldson and J Cleveland Coxe (Eds.), NY, Christian Literature Publishing Co. (Orig. 1889), reprinted 2001b.
- Clements, Joanna. *Music in Scotland before the mid-ninth century: an interdisciplinary approach*. Tesis Doctoral, Universidad de Glasgow, 2009.
- Colburn, Jerome. A new interpretation of the Nippur Music Instruction Fragments. En: *Journal of Cuneiform Studies*. Vol. 61, pp. 97-109, 2009.
- Collinson, Francis M. "Syrinx and Bagpipe: A Roman-British Representations?". En: *Antiquity*, XLIII, pp. 305-308, 1970.
- Comodiano. "The Instructions of Commodianus in favour of Christian Discipline, Against the Gods of the Heathens". En: *The Ante-Nicene Christian library. The writings of the Fathers. Volume 4: Tertullian, Part Fourth; Minucius Felix; Commodian; Origen, Part First and Second*. A. Cleveland Coxe (Ed.), A. Roberts and J. Donaldson (Trans.), Massachusetts, Hebrdickson Publishers Inc., Orig. 1885, ISBN: 1565630866, reprinted 1994.
- Comotti, Giovanni. "La música en la cultura Griega y Romana". Vol. 1 en: *Historia de la Música*, (Sociedad Italiana de Musicología), Madrid, Turner Música, 1986.

- Corbitt, Danny. *Missing more than music: When disputable matters eclipse worship and unity*. Bloomington (Indiana), Authorhouse. ISBN 978-1-4343-4359-8, 2008.
- Courcelle, Pierre. "Polémica anticristiana y platonismo cristiano: de Arnobio a San Ambrosio". Cap. VII en: *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, A. Momigliano (ed.), Madrid, Alianza Universidad, pp. 171-206, 1989.
- Cowan, Jane. "Greece". En: *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8 Europe*, T. Rice, J. Porter & Ch. Goertzen (Eds.), New York, Garland Publishing, pp. 1007-1028, 2000.
- Crocker, Richard L. *A History of Musical Style*. New York, Dover Publications Inc, 1986.
- Crocker, Richard L. "No Polyphony Before 900 AD!". En: *Strings and Threads. A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*, Heimpel & Frantz-Szabó (Eds.), Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, pp. 45-58, 2011.
- Crosby, Alfred W. *La medida de la realidad: la cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600*. Barcelona, Ed. Crítica, Grijalbo Mondadori, 1998.
- Csapo, Eric. "The Politics of the New Music". Chap. 8 in: *Music and the Muses*, P. Murray & P. Wilson (Eds.), Oxford University Press, pp. 207-248, 2004.
- Csapo, Eric. "The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones". Chap. 4 in: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson (Ed.), New York, Oxford University Press, pp. 87-121, 2007.
- Dargie, Dave. "Umngqokolo: Xhosa overtone singing and the song Nondel' ekhaya". En: *African Music*, vol 7:1, pp. 32-47, 1991.
- Davenport, Guy. *Archilochos, Sappho, Alkman: Three Lyric Poets of the Late Greek Bronze Age*. Berkeley, University of California Press, ISBN: 9780520052239, 1980.
- De Boze, Claude Gros. *Historie de l'Academie royale des inscriptions et belles-lettres, vol. 16*, Paris, l'Imprimerie Royale, 1751.
- Deferrari, Roy Joseph. *The Fathers of the Church*, New York, The Catholic University Of American Press Inc., 1949.
- Demian, Albert. "Avec les utriculairees sur les sentiers muletiers de la Gaule romaine". En: *Cahiers Glotz*, vol. 13, pp. 233-246, 2002.
- Descartes, René. *Compendio de Música*. Madrid, Editorial Tecnos S.A., Colección Metrópolis, Ángel Gabilondo (Intro.) P. Flores y Carmen Gallardo (Trad.), 1992.
- Descartes, René. *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas*. Ediciones Austral, Colección Humanidades, Manuel García Morente (trad), ISBN: 978-8467034639, 2010,
- Deschner, Karl. "Los orígenes, desde el paleocristianismo hasta el final de la era constantiniana". Vol. I en: *Historia Criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds. 1990.
- Deschner, Karl. "La época patrística y la consolidación del primado de Roma". Vol. II en: *Historia Criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds., 1991.
- Deschner, Karl. "La Iglesia antigua. Lucha contra los paganos y ocupacion del poder". Vol. V en *Historia Criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds., 1993.
- Dickinson, Edward. *Music in the History of the Western Church*. New York, Scribner 's Sons, 1923.
- Dionisio de Halicarnaso. *Sobre la composición literaria. Dinarco. Primera carta a Ameo. Carta a Pompeyo Gémino*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2001.
- Djedje, Jacqueline Cogdell. "West Africa: An Introduction". En: *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1 Africa*, R.M. Stone (Ed.), New York, Garland Publishing, pp. 442-470, 1998.
- Doni, Giovanni B. *Compendia del trattato de' generi et de' modi della musica*. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS D.143, 1, 223. 1635.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle. "Music in Ancient Mesopotamia and Egypt". En: *World Archaeology*, Vol 12 n° 3, pp. 287-297, 1981.
- Dumbrill, Richard J. *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria B.C., Canada, Trafford Publishing, ISBN: 978-1412055383, 2005.
- Dumbrill, Richard J. Evidence and inference in the texts of theory in the ancient Near East. En: *Proc. of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology, ICONEA 2008, British Museum*, R. Dumbrill & I. Fink eds., London, ICONEA Publications, 2010.

- Dumitrescu, Ion. "Preface for the collection Marcu 1977". En: *Floclor Muzical Aroman*, George Marcu, Bucuresti, Editura muzicala, 1977.
- Dunbar, Robin. "El lenguaje crea el vínculo social". En: *Mundo Científico*, n.º 224, pp. 24-28, 2001.
- Encyclopædia Britannica Eleventh Edition*. Vol 1-29, Cambridge, Cambridge University Press, (3 suppl 1922), 1911.
- Engel, Carl. *The music of the most ancient nations*. London, William Clowers & Sons, 1879.
- England, Nicholas. "Bushman Counterpoint". En: *Journal of the International Music Council*, vol. 19, pp. 58-66, 1967.
- Estrabón. *Geografía, Obra completa*. Madrid, Editorial Gredos, 1978.
- Esquilo. "Obras Completas". En: *Esquilo, Sófocles, Eurípides: obras completas*, Madrid, Editorial Cátedra, ISBN: 978-84-376-3015-1, 2005.
- Eurípides. "Obras Completas". En: *Esquilo, Sófocles, Eurípides: obras completas*, Madrid, Editorial Cátedra, ISBN: 978-84-376-3015-1, 2005.
- Eurípides. "The supplicant women". En: *The complete Greek Tragedies. Vol II*. F. W. Jones (Trans.), Chicago, Chicago University Press, 3th Edition, ISBN: 9780226308784, pp. 133-185, 2013.
- Eurípides. "Iphigenia among the Taurians". En: *The complete Greek Tragedies. Vol III*. A. Carson (Trans.), Chicago, Chicago University Press, 3th Edition, ISBN: 9780226308821, pp. 133-203, 2013.
- Eurípides. "Hellen". En: *The complete Greek Tragedies. Vol IV*. R. Lattimore (Trans.), Chicago, Chicago University Press, 3th Edition, ISBN: 9780226308968, pp. 11-90, 2013.
- Eusebio Pánfilo. "The Disputes in Egypt. Book II". En: *Life of Constantine*. A. Cameron and S. G. Hall (Trans.), Oxford Clarendon Press, pp. 94-119, 1999.
- Fèa, Carlo. *Miscellanea Filologica Critica e Antiquaria dell' avvocato Carlo Fea, Tomo Primo*, Roma, Stamperia Pagliarini, con lizenza de' Superiori, 1790.
- Fèa, Carlo. *Varietà di notizie economiche fisiche antiquarie sopra Castel Gandolfo Albano Ariccia Nemi loro laghi ed emisarii sopra scavi recenti di antichità*, Roma, Presso Francesco Bourliè, 1820.
- Fellerer, Karl G. (Trans.). "Church Music and the Council of Trent". *Musical Quarterly*, 39, October 19, pp. 576-594.
- Fétis, M. *The Harmonicon*, A Journal of Music, Vol. 7, Longman, Rees, Orme, Brown, Green and Longman, 1829.
- Ficoroni, Francesco de. *Osservazioni sopra le' Antichità di Roma descritte nel Diario Italico*. Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1709.
- Ficoroni, Francesco de. *Le maschere sceniche e le figure comiche d' antichi Romani*, Roma, Stamperia di Antonio de' Roffi, 1736.
- Filodemo. *De musica*. Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri (Ed.), trad. Johannes Kemke, 1884.
- Fink, Robert. *Evidence of harmony in ancient music*. Greenwich, Archeologia Musicalis Publishing, 1998.
- Fischer, Ian & Greenhill, F.A. "Two unrecorded carved stones at Tower of Lethendy, Perthshire". En: *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, Vol. 104, pp. 238-242., 1971-2.
- Flood, William. H. Grattan. *The Story of the Bag Pipe*, London, The Walter Scott Publishing Co. Ltd., 1911.
- Foutz, Jeremy W. *Ancientness and Traditionality: Cultural Intersections of Vocal Music and History in the Republic of Georgia*. Maryland University Thesis , 2010.
- Fraguas, Rafael. "El guitarrero que viaja hasta los romanos: Entrevista a M. López Nieto". En: *Diario El País*, Edición para la Comunidad de Madrid (sábado 21 de Junio de 2008), URL:http://elpais.com/diario/2008/06/21/madrid/1214047461_850215.html.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, ISBN: 9788420690711, 2005.
- Galeno. *Procedimientos anatómicos*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica nº 305, 2002.
- Galileo, Vincenzo. *Dialogo della musica antica e della moderna*, Milán, A. Minuziano Edizioni, (original 1581), 1947.

- Gallo, F. Alberto. "El Medioevo". Vol. 3 en *Historia de la Música*, (Sociedad Italiana de Musicología), Madrid, Turner Música (Original 1983), 1987.
- Gallo, Daniela. "Per una storia degli antiquari romani nel Settecento". En: *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, Vol. III, n° 2, pp. 827-845, 1999.
- Garakanidze, Edisher. *Musical dialects of Georgian traditional music*. Tbilisi Theatrical Institute (en georgiano), 1991.
- García y Bellido, Antonio. "Viaje arqueológico por Extremadura y Andalucía". En: *Archivo Español de Arqueología*, Vol. 30, n.º 96 (1957), pp. 233-244.
- García López, José. "'Oi organikoi' y 'Ta organa' musicales en las *Vidas* (griegas) de Plutarco". En: *Logos Hellenikós: Homenaje al Profesor Gaspar Moncho*. J. María Nieto Ibáñez (Coord.). Vol. 1 (2003), pp. 251-258, ISBN 84-9773-091-7.
- García Pérez, Amaya. *El concepto de consonancia en la Teoría Musical de la Escuela Pitagórica a la Revolución Científica*. Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.
- Gaudentius. "Harmonic Introduction". En: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (Selec. Annot.), Leo Treitter (Review), London, W.W. Norton & Co. Inc., ISBN:978-0393037524, New York, W.W. Norton Co., 1965.
- Ghirardini, Cristina. "Filippo Bonanni's Gabinetto armonico and the Antiquarians' Writings on Instruments". En: *Music in Art*, vol. XXXIII, numbers 1-2, pp. 168-234, 2008.
- Gibbon, Edward. *Historia de la Decadencia y Caída del Imperio Romano*, Madrid, Turner Ediciones, 1ª Edición 1776-88, Reedición 2006.
- Gil Fernández, Luis. *Censura en el mundo antiguo*. Madrid, Alianza Editorial, H4252, 2007.
- Glareanus. "Dodecachordon". En: *Musicological Studies and Documents*. Numbers 6-1 and 6-2, American Institute of Musicology, C.A. Miller (Ed. and trans.), Original: 1547, 1998.
- Glareanus. *Isagoge in musicen*, Basileae, Ioannis Frobenii Hammelburgensis 1516.
- Goldáraz de Gainza, J. Javier. *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1992.
- Grant, Michael & Kitzinger, Rachel eds. *Music and Dance. Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*, New York, Scribner's, 1988. [recuperado de *World History in Context*. Web. 23 June 2016. Gale Document Number: GALE|BT2357000058. <http://ic.galegroup.com>]
- Green, Peter. *Roman Poets of the Early Empire*. London, Penguin Group, 1991.
- Green, Richard & Wilson, Peter. *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2014.
- Griggs, Tamara. "The Local Antiquary in Eighteen-Century Rome". En: *The Rebirth of Antiquity: Numismatics, Archaeology, and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*. Alan M. Stahl (Ed.), Princeton University Press, pp. 66-100. [Original: Princeton Library Chronicle, LXIX (2), 2008, pp. 280-314], 2009.
- Grimaud, Yvette & Rouget, Gilbert. *Note sur la musique des Bochimans comparée à celle des Pygmées Babinga, d'après les enregistrements de la mission Marshall au Kalahari (1954) et de la mission Ogooue-Congo (1946) publiés sur Disque microsillon LD9*. Cambridge et Paris, Peabody Museum, Harvard Museum et Musée de l'Homme, 1957.
- Grout, Donald Jay. *Historia de la Música Occidental*. Vol. I, Madrid, Alianza Música, [Ed. original 1960], 1988.
- Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. *Historia de la Música Occidental*. Vol. I, Madrid, Alianza Música, 2001.
- Hagel, Stephan. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Hall, Edith. *Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. New York, Oxford University Press Inc., 2006.
- Hall, Edith. "Singing roles in tragedy", Chap. 10 En: *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, New York, Oxford University Press Inc., 2006.

- Hall, Edith. *Greek Tragedy. Suffering under the sun*. New York, Oxford University Press Inc., 2010.
- Handschin, Jacques. "A monument of English Medieval Polyphony. The Manuscript Wolfenbuttel 677 (Helmst. 628)". En: *The Musical Times*, Vol. 73, n° 1072, pp. 510-513, 1932.
- Hauschild, Theodor. "La situación urbanística de los teatros romanos en la Península Ibérica". En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 95-98, 1982.
- Henckmann, Wofhart & Lotter, Konrad. *Diccionario de estética*. Barcelona, Ediciones Crítica, Grijalbo Mondadori, Colección Crítica/Filosofía n° 32, 1998.
- Henderson, Isobel. "Ancient Greek Music". Cap. 11 de *New Oxford History of Music Vol. 1: Ancient and Oriental Music*, Egon Wellesz ed., London, Oxford University Press, 1969, 1ª ed. 1957.
- Herodoto de Halicarnaso. *The History*. University of Chicago Press, D. Grene (Trans.), ISBN 0-226-32770-1, 1987.
- Hibberd, Lloyd. "Giraldus Cambrensis and English 'Organ' music". En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 8 No. 3, Autumn, 1955, pp. 208-212. DOI: 10.2307/829690
- Hichens, Robert. *The Near East. Dalmatia, Greece and Constantinople*. London, Hidder & Stoughton.
- Higgins, Reynold & Winnington-Ingram, Reginald P. "Lute-players in Greek art". En: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 85, pp. 62-71, 1965.
- Hickmann, Hans. "Observations sur les survivances de la quironimie égyptienne Dans le chant liturgique copte". *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 49, pp. 418-427, 1949.
- Hickmann, Hans. "Ägypten". En: *Musikgeschichte in Bildern, Vol. II - Musik des Altertums*, H. Besseler and M. Schneider (Eds.), Fasc. 1, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961.
- Hippolytus (Antipope). *The Canons*. 1987. Paul F. Bradshaw (Ed.), Carol Bebawi (Trans.). Bramcote, Nottingham: Grove Books.
- Holgado Redondo, Antonio. "Teatro y público en la Roma antigua". En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 1-14, 1982.
- Holmes, Michael W. *The Apostolic Fathers in English*. Grand Rapids: Baker, ISBN: 978-0801034688, 2006.
- Hope, Robert Charles. *Medieval Music. An Historical Sketch*. London, Elliot Stock 62, Paternoster Row, E.C., 1899.
- Hopkins, Edward J. *The Organ, its History and Construction*. London: Robert Cocks & Co.; 3rd reprint ed. of the 3rd ed., 1987, The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, [1855, 1870, 1877].
- Howard, Albert Andrew. "The aulós or tibia", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 4, pp. 1-63, 1893.
- Hyde, Walter W. "The recent discovery of an inscribed water-organ at Budapest". En: *Trans. Proc. Am. Philol. Ass.*, n° 29, pp. 392-410, 1938.
- Index Librorum Prohibitorum. Leonis XIII Editio IV Taurinensis. Cum appendice usque ad 1892*. Taurini, Typ. Pontificia et Archiepiscopalis EQ. Petri Marietti, 1892.
- Isidoro de Sevilla. "De Musica". Book III: Mathematics, Music, Astronomy, En: *The Etymologies*. S. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and O. Berghof (Trans.), New York, Cambridge University Press, pp. 95-99, 2006.
- Jannot, Jean-René. "L'aulos étrusque". En: *Antiquité classique*, Vol 43, n. 1, pp. 118-142, 1974.
- Jenofonte. *Anabasis Books IV - VII. Symposium and Apology*. New York, The Loeb Classical Library, Volume 90, 1922.
- Jenofonte. "Scripta Minora". Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- Jenofonte. *Cyropaedia. The Education of Cyrus*. Cambridge, Harvard University Press, W. Miller (Trans.). 1960.
- Jenofonte. "Memorabilia and Oeconomicus". En: *Xenophon, Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*. Translated by E. C. Marchant, O. J. Todd. Revised by Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 168. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 3-558, 2013.

Jerónimo de Estridón. “Epistola CXXIX Ad Dardanum de Terra promissionis”. En: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum - ‘The Vienna Corpus’, Volume 26 Epistularum Pars III — Epistulae 121-154*. Wien, Akademie der Wissenschaften, 1910.

Jianzhong, Qiao. “Folk song”. En *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea*. R.C. Provine, Y. Tokumaru & J.L. Witzleben (Eds.), New York, Routledge, pp. 149-156, ISBN: 978-0824060411, 2002.

Jiménez Sánchez, Juan Antonio. *Poder Imperial y Espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*. Universidad de Barcelona, Tesis Doctoral, 2000.

Jizeng, Mao. “The music of China’s minorities”. En *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea*. R.C. Provine, Y. Tokumaru & J.L. Witzleben Eds., New York, Routledge, pp. 447-454, ISBN: 978-0824060411, 2002.

Jones, Horace Leonard. *The Geography of Strabo*. Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Jones, Arnold Hugh Martin. “El trasfondo social de la lucha entre el paganismo y el cristianismo”. Cap. 1 en *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, A. Momigliano (Ed.), Madrid, Alianza Universidad, pp. 31-52. 1989.

Jordania, Joseph. “Distribution of Vocal Polyphony among the World ‘s Musical Cultures”. En: *Polyphony*, 4, pp. 11-16, 2006.

Jordania, Joseph. *Who Asked the First Questions? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi, Tbilisi State University, The publishing program Logos, 2006,

Jordania, Joseph. *Why Do People Sing?*. Tbilisi, The publishing program Logos, 2011.

Jordania, Joseph. *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2015.

Juliano el Apóstata. *The Works of Emperor Julian. Vols. I-II*. trans. Wilmer C. Wright, London: William Heinemann, 1913.

Kaemmer, John E. “Southern Africa: An Introduction”. En: *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1 Africa*. (R.M. Stone Ed.), New York, Garland Publishing, pp. 700-721, 1998.

Karadedos, Georgios, Zafranias, Vasilios & Karampatzakis, Panagiotis. “An approach into the acoustic evolution of ancient Odeia”. *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, September 18-21, 2011.

Katz, Ruth. “Collective ‘problem-solving’ in the History of Music: The Case of the Camerata”. En: *Journal of the History of Ideas*, 45, 3, 1984, 361-377.

Katz, Ruth. *The powers of music: Aesthetic theory and the invention of Opera*. London, Transaction Publishers, ISBN:978-1560007470, 1994.

Katz, Ruth. *A language of its own: Sense and meaning in the making of Western Art Music*, Urbana and Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Kauffmann, Hans E. & Schneider, Marius. “Lieder aus den Naga-Bergen (Assam)”. *Ethnomusicology*, vol 2, pp. 187-295, 1960.

Kazuyuki, Tanimoto. *Music of the Ainu*, Tokyo, Japan Broadcasting Association, 1965.

Kilmer, Anne D., Crocker, Richard L. & Brown, R.R. *Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Berkeley, California, Bit Enki Publications, 1976.

Kilmer, Anne D. & Civil, Miguel. “Old Babylonian Musical Instructions Relating To Hymnody”. En: *Journal of Cuneiform Studies*, vol. 38, pp. 94-98, 1986.

King, Edward. *Munimenta antiqua: or, Observations on antient castles. Including remarks on the whole progress of architecture, ecclesiastical. as well as military, in Great Britain; and on the corresponding changes, in manners, laws, and customs. Tending both to illustrate modern history; and to elucidate many interesting passages in various ancient classic authors*, London, Printed by W. Bulmer & co. for G. Nicol, 1799.

Kvitka, Klyment V. *Selected Works, Vol. 2*. Kiev, Muzychna Ukraina (en ucraniano), Anatoly Ivanitsky (Ed.), 1986.

Koehler, Ludwig & Baumgärtner, Walter. *Lexicon in Veteris Testamenti Libros*, Leiden, E. J. Brill Editions, 1958.

- Kubik, Gerhard. "Intra-african streams of influence". In *Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1 Africa*, T. Rice, J. Porter and Ch. Goertzen (Eds.), New York, Garland Publishing, pp. 293-326, 1998.
- Kunej, Drago & Turk, Ivan. "New perspectives on the beginnings of music: archaeological and musicological analysis of a middle Palaeolithic bone 'flute'". En: *The Origins of Music*. N.L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), Cambridge MA, MIT Press, pp. 235-268, 2000.
- Labillardiere, Jacques Julien Houton de. *An account of a voyage in search of La Perouse, undertaken by order of the constituent assembly of France, and performed in the years 1791, 1792 and 1793, in the Recherche and Esperance, ships of War, under the command of Rear-Admiral Bruni D'Entrecasteaux*, London, Uphill, 1802.
- Lactancio. "Epitome of the Divine Institutes". En: The Ante-Nicene Christian library. The writings of the Fathers. Volume 7: Lactantius, Venantius, Asterius, Victorinus, Dionysius, Apostolic Teaching and Constitutions, 2 Clement, Early Liturgies. A. Roberts and J. Donaldson (Revs.), A. Cleveland Coxe (Annot.), Published by T. & T. Clark Publishers., ISBN: 9780567093806, Orig. 1886, 1994.
- Lafarga, Manuel. "Aulós Doble Grecorromano: posibilidades armónicas". En: *Notas de Paso, Revista Digital del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia*, nº 1, ISEACV. URL: <http://revistadigital.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2014/05/Aulos-grecorromano.pdf>, 2014.
- Lafarga, Manuel. "El oficio de tañer aulós". En: *Scordatura. Revista de Investigación Musical del CSM Oscar Esplá, Alicante* (en prensa), 2014.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope. "Flautas prehistóricas". En: *Música y Educación*, Año XXVII, Vol 1, n.º 97, pp. 54-67, 2014.
- Lafarga, Manuel. "Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas". En: *Quodlibet*, nº 58, pp. 7-41, 2015
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. "Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca". En: *Quodlibet*, nº 60, pp. 27-52, 2016.
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. "Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*). En defensa de Francesco Ficoroni", *Quodlibet*, nº 62, pp. 8-38, 2016.
- Lafarga, Manuel. "Music and language in Homo lineage". En: *The 8th International Symposium on Traditional Polyphony*, R. Tsursumia & J. Jordania Eds., Tbilisi State Conservatory, 2016.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente. "Órganos grecorromanos: hidráulicos y neumáticos". En: *Quodlibet*, 2016a, en prensa.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente. "Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas". En: *Quodlibet*, en preparación, 2016b.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. "Aulós doble grecorromano: Fuentes iconográficas". 2017d, en preparación.
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, . "Órganos medievales". 2017c, en preparación.
- Landels, John G. *Ancient Greek Musical Instruments of the Woodwind Family*, Unpublished Ph.D. Thesis. Yorkshire, Hull University, 1960.
- Landels, John G. *Music In Ancient Greece And Rome*, New York, Routledge Editions, 1999.
- Lang, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. W. W. Norton & Company, (orig.1941), ISBN-13: 978-0393040746, 1997.
- Leichtentritt, Hugo. Chap. One "The Music of the Greeks". En: *Music, History, and Ideas*, Cambridge, Harvard University Press, 1938-2013.
- Lenneberg, Eric . *Biological Foundations of Language*, New York, John Wiley and Sons Inc., 1967.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, CSIC Textos Universitarios nº 14, 1991.
- Leven, Pauline A. "New Music and Its Myths: Athenaeus' Reading of the *Aulos* Revolution". En: *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 140, pp. 35-47, 2010.
- Levin, Flora. *Greek reflections on the nature of music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

- Levin, Theodore C. & Edgerton, Michael E. “Los cantores diafónicos de Tuva”, *Investigación y Ciencia* (1999) 278, pp. 70-77.
- Lindsay, Wallace Martin. “The Philoxenus Glossary”. En: *The Classical Review*, Vol 31, 1917, pp 158-163. doi:10.1017/S0009840X00009227.
- Lineva, Yevgeniya. *The peasant songs of Great Russia as they are in the folk 's armonization*, St Petersburg, Imperial Academy of Science, London, D. Nutt (en ruso), 1912.
- LIVIO. *History of Rome, Vol. I, Books 1-2*. Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library: Latin Authors, Vol. 114-I, B.O. Foster (trans.), ISBN: 978-0674991262, 1919.
- Lippman, Edward A. *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, 1992.
- Litvinsky, Boris. “Greek flutes (auloi) in Central Asia”. En: *Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin. Acta Iranica. Vol 3, nº 19*, pp. 517-543, 1999.
- Llimerà Dus, Vicente. *Instrumentos musicales de doble lengüeta en España, su origen y evolución hasta el siglo XVII. El oboe, su desarrollo e influencia en la música española*, Trabajo de Investigación (no publicado) para el Programa de Doctorado “Razón, Lenguaje y Filosofía”, UVEG, Dpto. de Filosofía, 2000.
- Lockwood, Lewis. *Palestrina: Poppe Marcellus Mass*. New York, Norton Critical Scores, 1975.
- Lockyer, Herbert Jr. *All the music of the Bible*, Peabody, MA, Hendrickson Publishers, 2004.
- Loft, Abram. *Musician 's Guild and Union: A Consideration of the Evolution of Protective Organization Among Musicians*, Doctoral Theses, Columbia University, Music Department, 1950,
- Lomax, Alan. *Folk song style and culture*, Washington, American Association for the advancement of Science, 1968.
- Longino, Demetrio. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid, Editorial Gredos, Traducción y notas J. García López y revisión C. García Gual, 1966.
- Maas, Martha & Snyder, Jane M. *Stringed Instruments of Ancient Greece*, West Hanover, Massachusetts, Yale University Press, 1989.
- Mabillon, Johanne. *Museum italicum seu collectio veterum scriptorium*. Luteciae Parisiorum Apud viduam E. Martin, J. Boudot & S. Martin, 1687.
- Maccari, Orazio. “Dissertation on an Ancient Marble Statue Representing a Bagpipe Player; In the Museum of Signor Marchese D. Mareillo Venuti”. En: *The Belfast Monthly Magazine*. Vol. 3, No. 12, Jul. 31 1809, pp. 7-12.
- MacClintock, Carol. *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Macrobio, Ambrosio Aurelio Teodosio. *Saturnales*. Madrid, Ediciones Akal S.A., Col. Akal Clásica, Juan Francisco Mesa Sanz (Ed.), 2009.
- Maffei, Paolo Alessandro. *Apologia del 'Diario Italico' del molto Rev. padre Dom Bernardino Montfaucon Monaco ... Contra la Osservazioni del Signor Francesco Ficoroni, Composta Dal P. Dom Romualdo Riccobaldi*, Venice, Antonio Bortoli, 1710.
- Magie, David. *The Scriptorum Historiae Augustae*. Cambridge, Harvard University Press, 1932.
- Manniche, Lise. *Ancient Egyptian Musical Instruments*, Munich and Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1975.
- Manniche, Lise. *Music and Musicians in Ancient Egypt*. London, British Museum Press, 1991.
- Manuzio, Aldo. “Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini, libro 3 (Venecia, 1564)”. En: *Palestrina: Poppe Marcellus Mass*, Trad. de Lewis Lockwood, Nueva York, 1975.
- Marcial, Marco Valerio. *De spectaculis. Los Espectáculos*. Murcia, Serv. Publicaciones Universidad de Murcia, J. Molina (trad.), 1988.
- Marcu, George. *Floclor Muzical Aromán*, Bucaresti, Editura muzicalá, 1977.
- Mariner Bigorra, Sebastian. “El teatro en la vida de las provincias de Hispania” En: *Actas del Simposio 'El teatro romano en la Hispania Romana'*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 15-24, 1982.

Martín Bueno, Manuel Antonio. “Teatro romano de Bilibis (Calatayud, Zaragoza)”. En: *Actas del Simposio ‘El teatro romano en la Hispania Romana’*, Álvarez-Martínez, J.M. (Ed.). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia. ISBN: 84-500-8500-4, pp. 79-94, 1982.

Mathiesen, Thomas J. *Apollo ‘s lyre*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999.

Mathiesen, Thomas J. “Greek Music Theory”. Chap. 4 En: *The Cambridge History of Western Music Theory*, T. Christensen (Ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002-2006, pp. 109-135, 2008.

McCoy, Jill. “Piob Mhor Revealed: The Story and Music of the Great Highland Bagpipe”. En: *Discoveries: Johns S. Knight Institute for Writing in the Disciplines*, Spring 2007, nº 8. Cornell University, Ithaca, New York. p. 45-58, 2007.

McKinnon, James W. Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters, *J. Of the American Musicological Society*, 21, 1, pp. 3-20. DOI: 10.2307/830384, 1968.

McKinnon, James W. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, ISBN: 978-0521376242, 1989.

McKinnon, James W. *The Temple, the Church Fathers and Early Western Chant*. Routledge; New Edition, Collected Studies, CS609, ISBN: 9780860786887, 1998

Medina, David. “La cultura de la ópera: 1580-1719”. Cap. 6 de *Jean-Jaques Rousseau: lenguaje, música y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino Colección Ensayos/Destino, nº 39, pp:189-210, 1998.

Mei, Girolamo. *De modis*. Keiso Shobo Editora, Eisuke Sugami (Ed.), 1991.

Melgunov, Julius. *Russian songs: For two-handed piano recorded directly from people ‘s voices and published with comments, Part I*, Moscow, E. Lissner I IU, Roman (en ruso), 1879.

Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle: The Books on Instruments*. Springer Sciences+Bussines Media Dordrecht, R.E. Chapman (Ed.), ISBN: 978-9401757812, 1957.

Messner, Gerald Florian. *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica: Untersuchungen der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes*, Tutzing: Schneider, 1980.

Michaelides, Solon. *The Music of the Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London, Faber & Faber Ltd in assoc. with Faber Music Ltd., 1978.

Migne, Jacques-Paul. *Patrologiae Cursus Completus XIV Ambrosius Mediolanensis*. Paris, Garnier Fratres Editeur, Orig. 1844, 1882.

Montagu, Gwen & Montagu, Jeremy. *Ministrels and Angels: Carvings of musicians in Medieval English Churches*. Canada, Scarecrow Press, 1998.

Montfaucon, Bernard de. *Diarium Italicum*. París, apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum, tomo III, Paris : Briasson, 1702.

Montfaucon, Bernard de. *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova: ubi quae innumeris pene manuscriptorum bibliothecis. Vol 1739*.

Moore, George F. “Symphonia not a Bagpipe”. En: *Journal of Biblical Literature*, vol 24, n.º 2, pp. 166-175, 1905.

Moore, Timothy J. “Parakatalogē: Another Look”. En: *Philomusica on-line*, 7:152-161, 2008.

Morais, Rui, Sousa, María & Salido, Javier. “Arqueología de la Música: Gaita, órgano hidráulico y otros instrumentos musicales romanos de Bracara”. *Portugalia, Nova Serie*, Vol. 35, pp. 101-116, 2014.

Moreno Martínez, José Luis. “Aurelio Prudencio y el debate sobre el Altar de la Victoria”. En: *kalakorikos*, 7:89-102, 2002.

Morgan, Jacques de. *La Délégation en Perse du Ministère de l’ instruction publique 1897 à 1902*, Paris, E. Leroux, Vol. I., 1902.

Murray, Penelope & Wilson, Peter. *Music And The Muses: The Culture Of ‘Mousekeé’ In The Classical Athenian City*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

Music, David W. *Instruments in Church: A collection of Source Documents*, Lanham, Scarecrow Press, 1998.

Nagy, Gregory. “Authority and Authorship in the Lyric Tradition”. Chapter 12 in: *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, The Johns Hopkins University Press, 1980 (Electronical version 1997, <https://www.press.jhu.edu>).

- Nagy, Gregory. *Pindar 's Homer*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1982.
- Nam, N. Van. "On some peculiarities of polyphony in traditional music of Vietnam". En: *Problems of folk polyphony, materials of International conference in Borjomi (Georgia)*. J. Jordania (Ed.), Tbilisi, Tbilisi State University Press, pp. 41-42, 1988.
- Nélis-Clément, Jocelyne. "Le cirque et son paysage sonore", 'Deuxième Partie: Les spectacles de cirque et leur réception? de "Le cirque romain et son image"'. *Actes du colloque tenu a l' institut Ausonius, Bordeaux, 2006. Mémoires 20*. Bordeaux: Ausonius, 2008 J. Nélis-Clément et J.-M. Roddaz (Ed.)
- Nettl, Bruno. *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1ª ed. 1956, 1969.
- Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional en los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, 1985.
- Neumann, Philip. "The Aulos and Drama: A Performer's Viewpoint". En: *Didaskalia*, Vol. 2 No. 2-Autumn 1995 URL:<http://www.didaskalia.net>.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, nº 456, 1985.
- Nketia, Joseph H.K.,. "Ghana". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (Ed.). London: Macmillan Publishers, 7: 326-332.1980.
- Nordquist, Güllog C. "Instrumental Music in Representations of Greek Cult". En: *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the 1st International Seminar on Ancient Greek Cults, Delphi 1990, Robin Hagg dir., Liege, OpenEdition Books, 143-168, 1992. Publication Online: 2013. ISBN electrónico: 9782821828926.
- Novaciano. "De spectaculis - On the Public Shows". En: *The Trinity, The Spectacles, Jewish Foods, In Praise of Purity, Letters*. Washington, The Catholic University of America Press, Fathers of the Church Patristic Series, ISBN: 978-0813215464, pp. 115-136, 2008.
- Odington, Walter. *De Speculatione Musices. Ycoedron*. En: Hammon, F. (1965). *Summa de speculatione musicae of Walter Oddington: A critical edition and commentary* (thèse). Yale University.
- Oliva, César & Torres Monreal, Francisco. *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Omerzel-Terlep, Mira. "Slovenia". En: *The Garland Encyclopedias of World Music, Vol. 8 Europe*, T. Rice, J. Porter & Ch. Goertzen Eds., New York, Garland Publishing, pp. 911-924, 2000.
- Omont, Henri. "Notes sur les manuscrits du Diarium Italicum de Montfaucon". En: *Mélanges d' archéologie et d' histoire*, Tomo 11, pp. 437-453, 1891.
- O'Neill, Francis. *Irish Minstrels and Musicians: with numerous dissertations on related subjects*. Chicago, Regan Printing House, 1913.
- Orígenes. *Contra Celso*. Introd, versión y notas de D. Ruiz Bueno, Madrid, BAC 271, 1967.
- Ovidio, Publio. *Amores. El Arte de Amar*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica, V. Cristóbal López (Trad.), ISBN: 978-8424902780, 2010.
- Ovidio, Publio. *Fasti*. Libros IV, V y VI. D. Imprenta Herederos Francisco del Hierro, Suárez de Figueroa (trad.), 1738.
- Ovidio, Publio. *Metamorfosis*. Madrid, Ediciones Cátedra, Serie Letras Universales, Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias (Eds.), 2005.
- Page, Christopher. *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*, New Haven, CT, and London, Yale University Press, 2010.
- Palisca, Claude. "Scientific Empiricism in Musical Thought". En: *Seventeenth Century Science and the Arts*, Hedley Howell Rhys ed., Princeton NJ, Princeton University Press, 1961.
- Palisca, Claude V. *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi: a study with annotated texts*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1977,
- Palisca, Claude. *La música del Barroco*, Buenos Aires, Víctor Lerú ed., 1978.
- Palisca, Claude V. "Guido of Arezzo" and "Girolamo Mei". In. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XII*. S. Sadie (Ed.). London: Macmillan, 1980.
- Palisca, Claude. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985.

- Palisca, Claude V. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. New Haven C.T., Yale University Press, Music Theory translation Series, ISBN: 9780300039160, 1989.
- Palisca, Claude. "Giovanni Battista Doni 's Interpretation of the Greek Modal System". En: *The Journal of Musicology*, Vol. 15, 1, pp. 3-18, 1997.
- Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- Panum, Hortense. *The stringed instruments of the Middle Ages: Their Evolution and Development*, J. Pulver (Ed.), London, William Reeves Ltd., 1939.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica, Vol I-II: ISBN: 9788424916510, Vol: III-VI ISBN: 9788424916565, Vol VII-X ISBN: 9788424916626, 1994.
- Peche, Valerie & Vendries, Christophe. *Musique et spectacles à Rome et dans l' Occident romain: sous la République et le Haut-Empire*, Paris, Collection des Hespérides, 2001.
- Pérez Arroyo, Rafael. *Egipto. La música en la era de las pirámides*. R. Pérez Arroyo & S. Bonet (Eds.), Madrid, Centro de Estudios Egipcios, 2001.
- Peri, Jacopo. "Euridice". En: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (Selec. Annot.), Leo Treitter (Review), London, W.W. Norton & Co. Inc, , ISBN:978-0393037524, New York, W.W. Norton Co., 1965.
- Perrot, Jean. *The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century*. (Norma Deane Transl.), London: Oxford University Press, 1971.
- Petropoulos, Georgios A. *Papyri Societatis Archaeologiae Atheniensis*. Athens, Academia Scientiarum Atheniensis, No 43, 1939.
- Pickard-Cambridge, Sir Arthur Wallace. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press, 2ª ed. Revisada, 1988.
- Pickard-Cambridge, Sir Arthur Wallace. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. T.B.L. Webster (Rev. 1962), Oxford, Oxford University Press, 2nd Ed. Rev., ISBN 0-19-814227-7, 1997.
- Pirrota, Nino. "Early Opera and Aria". In *New Looks at Italian Opera*, W.W. Austin ed., Ithaca, New York, 1968.
- Platón. "Hippias menor". En: *Diálogos, Libro I: Apología; Critón; Eutifrón; Ion; Lisis; Cármides; Hippias menor; Hippias mayor; Laques; Protágoras*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica 37, Emilio Lledó Iñigo (Trad.), pp. 375-396, 1985.
- Platón. *Diálogos, Libro VIII: Las Leyes. Epinomis*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica, ISBN 9788424922405, 2005.
- Platón. *La República*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica, ISBN: 9788424910273, 2003.
- Plinio el Viejo. *The Natural History*. London. Taylor and Francis Ed., J Bostock and S. H.T. Riley, 1855.
- Plutarco. "De Exilio – On Exile". En: *Moralia*. Harvard, The Harvard University Press, The Loeb Classical Library edition Volume 7, P. H. De Lacy and B. Einarson, pp. 513-571, 1959.
- Plutarco. *Plutarch 's Lives Volume III*. London. William Heinemann Ltd., B. Perrin (Trans.), 1916. [*Vidas Paralelas. Obra completa*. Madrid: Editorial Gredos. ISBN 978-84-249-1795-1.]
- Polibio. *The Histories or The rise of Roman Empire*. Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, W.R. Paton (Trans), F. W. Walbank and Ch. Habicht (Rev.), 1954.
- Porter, Robert K.. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*, London, Longmann, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Vol. II, 1821.
- Portnoy, Julius. "The Philosopher and Music: A Historical Outline", Da capo press, 1980.
- Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum, Vol. II: de Organografía*, Kessel, Bärenreitel, 1619.
- Price, John. *Old Light on New Worship: Musical Instruments and the Worship of God, a Theological, Historical and Psychological Study*. Avinger Texas: Simpson Publishing, ISBN: 1881095010, 2005.
- Procopio. *The Secret History: with Related Texts*. Indiana, Hackett Publishing Co. Inc., A. Kaldellis (Trans., Ed.), ISBN:978-1-60384-180-1, 2010.

- Prudencio, Aurelio. *Psychomachia, The Battle for the soul of Man*, English translation by H.J. Thomson, Cambridge, The Loeb Classical Library, William Heinemann Ltd, 1949.
- Pseudo Plutarco. 2004. *De musica, Libro XIII de Obras morales y de las costumbres*. Madrid, Ediciones Gredos, Colección Biblioteca Clásica, nº 324, 2004.
- Qia, Shen. "National minorities in China's south and southwest: Ethnic groups and musical styles". In *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea*, Edited by R.C. Provine, Y. Tokumaru & J. Witzleben, New York, Routledge, pp. 485-494, ISBN: 978-0824060411, 2002.
- Quasten, Johannes. *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*. Washington, National Association of Pastoral Press, NPM studies in liturgy & music Collection, ISBN-13: 978-0960237876, 1988.
- Quintiliano, Aristides. *Sobre la música*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, Enrique Sánchez Pedrote (Ed.), ISBN: 9788424917975, 1996.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*. Nabu Press-BiblioLabs LLC, Primary Source Edition, ISBN: 978-1293619162, 2014.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. Madrid, Arte Tripharia Edición facsimil del original de 1722, 1984.
- Ramos de Pareja, Bartolomé. *Música práctica*. Madrid, Editorial Alpuerto, ISBN: 978-8438100080, original de 1482, 2013.
- Randel, Dan. *Diccionario Harvard de Música*, D. Randel ed., Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Reese, Gustave. *La Música en la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, ISBN: 978-8420685434, 1989.
- Reese, Gustave. *Música en el Renacimiento. Tomo I*. Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, ISBN: 9788420685373, 1995.
- Reese, Gustave. *Música en el Renacimiento. Tomo II*. Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, ISBN: 9788420685380, 1995.
- Rehm, Rush. "Festivals and audiences in Athens and Rome". Chap. 10 in: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. M. McDonald & J.M. Walter (Eds.), New York, Cambridge University Press, 2007,
- Rice, Albert R. *The Baroque Clarinet*. New York, Oxford University Press, The Oxford Early Music Series nº 13, 2003.
- Rice, Timothy. *Polyphony in Bulgarian folk music*, Thesis-PhD, Washington, University of Washington. 1977
- Rice, Timothy. Macedonia, en *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8 Europe*, T. Rice, J. Porter & Ch. Goertzen (Eds.), New York, Garland Publishing, pp. 972-985, 2000.
- Rich, Anthony. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, Paris, Librairie Molière Éditeur, 3ª ed. Entrada: Ascaules, [Reprod. Facsim 1883], ISBN: 978-2847901009, 2004.
- Rimbault, Edward F. "New History of the Organ". En: *The Organ, its History and Construction, 3 vols*. Hopkins, Edward J. London: Robert Cocks & Co.; 3ª Ed. The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, [1855, 1870, 1877], 1987.
- Roberts, Alexander, Donaldson, James, Coxe, Arthur C. & Schaff, Philipp. *The Ante-Nicene Fathers: The Writings of the Fathers down to A.D. 325*. [Originalmente publicada por T. & T. Clark en Edimburgo, 1867-1885. Después también como *Ante Nicene Fathers*, y proseguida por las colecciones *Nicene and Post-Nicene fathers of the Christian Church. Series I/II.*]
- Robertson, Alec & Stevens, Denis. *Historia General de la Música*. Madrid, Eds. Istmo y Eds. Alpuerto, Col. Fundamentos, 1977.
- Román Ramírez, Ángel. "¿Una 'guitarra' en Emerita Augusta?". En: *Terrae Antiquae. Arqueología, Historia Antigua y Medieval*. <<http://www.terraeantiquae.com>> [Consultado: 16-III-2014], 2011.
- Román Ramírez, Ángel. Recuperado de <<http://www.terraeantiquae.com>> [Consultado: 1-I-2016], 2014.
- Roscow, Gregory H. "What is 'Sumer is icumen in'?". En: *Review of English Studies*. Vol. 50, no.198: 1999, pp. 188-195, doi:10.1093/res/50.198.188

- Ross, Alex. *El Ruido Eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, Seix Barral Ediciones, ISBN: 9788432209130, 2009.
- Rouget, Gilbert. "La musique à Madagascar". En: *Etnographie et Madagascar*. J. Faublée, Paris, Nles Editeur 85:85-92, 1946.
- Roueché, Charlotte. *Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions*, London, King College, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. "Essay On the Origin of Languages". En: *On the Origin of Language*, J.H. Moran (Ed. and Trad.), New York, Frederick Ungar, 1966.
- Routley, Erik. *The Church and Music. An enquiry into the history, the nature, and the scope of Christian judgment on music*, London, Duckworth & Co, 1950.
- Russano Hanning, Barbara. "Music in Ancient Greece and Early Christian Rome. Extant Greek music". Chap. 1 of *A Concise History of Western Music*, W.W. Norton, pp. 17-21, 4th ed. 2010.
- Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton & Co. Inc., 1940.
- Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. London, Dover Publications [1st Pub. 1944], ISBN: 9780486466613, 2008.
- Sagan, Carl. *Cosmos*. Barcelona, Editorial Planeta, 21^a Edicioón, ISBN: 9788408053040, 2004.
- Sánchez Dragó, Fernando. 'Gárgoris y Habidis' *Una historia mágica de España*, Madrid, Editorial Planeta, ISBN: 9788408038177, 2001.
- Sansone, David. *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, New York, John Wiley & Sons, 2012.
- Sanz González, Penélope. "Tonal perception phylogeny, vocal behavior and human evolution", En: The 8th International Symposium on Traditional Polyphony, R. Tsurtsunia & J. Jordania Eds., Tbilisi State Conservatory, 2016.
- Sarefield, Daniel Christopher. "*Burning Knowledge*": *Studies of Bookburning in Ancient Rome*, Tesis Doctoral en Filosofía, Graduate School of The Ohio State University, 2004.
- Savage, Patrick E., Brown, Steven, Sakai, Emi & Currie, Thomas E. "Statistical universals reveal the structures and functions of human music". *PNAS*, July 21 2015, Vol. 112-29, pp. 8987-8992.
- Scarfo, Giovanni Grisostomo. *Lettera del molto reverendo padre D. Gian Grisostomo Scarfo monaco Basiliano Calabrese dimorante in Napoli, detto altramente Crisofano Cardieletti scritta al signor Francesco de' Ficoroni*, Cosenza, Alfonso Lelli, 1712.
- Schlegel, August Wilhelm. *Lectures on Dramatic Art and Literature*. Whitefish, MT, Kessinger Publishing's Rare Reprints, ISBN: 978-1419129490, [Orig. 1809], John Black (Trans.), 2004.
- Schönberg, Arnold. *Armonia*. Madrid, Real Musical Editores, ISBN: 9788438700549, [Orig. 1911], 2015.
- Scodel, Ruth. *An introduction to Greek tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Scoditti, Francesco. "Le tibiae sarranae di Plauto". En: *Philomusica on-line, Rivista di Musicologia del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia*, ISSN 1826-9001, Vol. 7, pp. 51-61, 2008.
- Scriptores Historiae Augustae* (SHA). Vol. II, Harvard, Loeb Classical Library, 1924.
- Scott, Reverend J.E. "Roman Music". En: *The New Oxford History of Music*. E. Wellesz (Ed.), Oxford, pp. 404-420, 2^a ed., 1960.
- Sear, Frank. *Roman Theatres: An Architectural Study*. Oxford, Oxford University Press, Series: Oxford Monographs on Classical Archaeology, ISBN: 978-0198144694, 2006.
- Seeler, Oliver. The Universe of Bagpipes - Sounds from the ten directions. <<http://www.hotpipes.com>>. [Consulta: 20-X-2014], 2004-2016.
- Segal, Charles. Choral lyric in the fifth Century. Chapter 8 in: *The Cambridge History of Classical Literature: Volume 1, Greek Literature, Part 1, Early Greek Poetry*. P. E. Easterling, Bernard M. W. Knox. Cambridge University Press, 4 may. 2008, p. 242.
- Seidenabel, Charles William. "Greek Music from the Modern Point of View". *The School Review*, Vol. 6-7, 1898, pp. 541-546, University of Chicago Press.
- Sendrey, Alfred. *Music in the Social and Religious Life in Antiquity*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, ISBN: 978-0838610039, 1974.

- Seneca, Lucio Anneo. *Ad Lucilium Epistulae Morales, volume 1-3*. Cambridge, Harvard University Press, R. M. Gummere (Trans. and Rev.), London, William Heinemann, Ltd., 1925.
- Séneca, Lucio Anneo. *Tragedies, Vol. I: Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra*, edited and translated by John G. Fitch, Loeb Classical Library 62, Cambridge MA, Harvard University Press, 2002.
- Sheridan, James J. "The Altar of Victory – Paganism 's Last Battle". *L' antiquité classique*, Tome 35, fasc. 1, 1966. pp. 186-206. doi : 10.3406/antiq.1966.1466
- Shirt, David John. *Sing to the Lord with the Harp - Attitudes to Musical Instruments in Early Christianity 680 AD*, Tesis Doctoral, University of Durham, Department of Theology and Religion, 2015.
- Slater, William. "Deconstructing Festivals". Chap. 1 En: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson ed., New York, Oxford University Press, pp. 21-47, 2007
- Smith, Bruce R. *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999. ISBN: 9780226763774.
- Smith, Hermann. *The World 's Earliest Music: Traced to its Beginnings in Ancient Lands*. Nabu Press, ISBN: 978-1178395822, (Orig. 1904), 2010.
- Smith, William. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, William Wayte. G.E. Marindin, Albemarle Street, London, John Murray, 1890.
- Smith, John Arthur. *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, Surrey (UK), Ashgate Publishing Limited, 2011.
- Sófocles. "Obras Completas". En: *Esquilo, Sófocles, Eurípidés: obras completas*, Madrid, Editorial Cátedra, ISBN: 978-84-376-3015-1, 2005.
- Squire, Russel N. *Church Music: Musical and Hymnological Developments in Western Chistianity*. St. Louis MO, Bethany Press, ISBN: 978-0827204171, 1976.
- Stainer, John. *The Music of the Bible with an account of the development of modern musical instruments from ancient types*. Kessinger Publishing, LLC (Orig. 1914), ISBN: 978-0548763810, 2007.
- Stein, Sir Marc Aurel. *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan, Vol. II*. Oxford, Clarendon Press, 1907
- Steinmayer, Otto. "Bacchius Geron 's Introduction to the Art of Music". *Journal of Music Ttheory*, 29, pp. 271-98. 1985.
- Strunk, Oliver. En: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (Selec. Annot.), Leo Treitter (Review), London, W.W. Norton & Co. Inc., ISBN:978-0393037524, New York, W.W. Norton Co., 1965.
- Suetonio, Cayo. *Lives of the Twelve Caesars*. Wordsworth Editions Ltd., Coll. Wordsworth Classics of World Literature, ISBN-13: 978-1853264757, 1997.
- Symes, Carol. The tragedy of the Middle Ages. En: *Beyond the fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.), Martin, pp. 315-334, ISBN: 978-3110223774, 2010, pp. 335-369.
- Tácito, P. Cornelio. *Annals Book XV*. London, Bristol Classical Press, Latin and Ennglish Edition by Norma P. Miller, ISBN: 978-1853994340, 1998.
- Tácito, P. Cornelio. *Agricola and Germania*. London, Penguin Classics, ISBN: 9780140455403, 2010.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music Online*, 2011. URL:<http://www.oxfordwesternmusic.com/>.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética*. Madrid, Ediciones Akal (3 vols.), 1987.
- Tertuliano. *De spectaculis*. Kessinger Publishing Rare Reprints LLC, ISBN: 978-1162684970, 2010.
- The New York Times Guide to Essential Knowledge: A Desk Reference for the curious mind*, New York, Saint Martin Press, 2011.
- Theiner, Augustin. *Acta genuina SS. Oecumenici Concilii Tridentini. Vol. II*. Zagrabiae : Typis et sumptibus Societatis Bibliophile ; Lipsiae : In aedibus Breitkopfii et Hartetii, 1874.

- Thompson, Edward Arthur. *Los godos en España*, Madrid, Alianza Editorial, Libro de Bolsillo 321 (Orig.1969) ISBN: 9788420613215, 1990.
- Thomsett, Michael C. *The Inquisition. A History*, Jefferson, North Carolina, Macfarland Inc. & Co., ISBN: 978-0786444090, 2010.
- Tinctoris, Johannes. *Liber de arte contrapuncti*, en En: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (Selec. Annot.), Leo Treitter (Review), London, W.W. Norton & Co. Inc , ISBN:978-0393037524, New York, W.W. Norton Co., 1965.
- Tomás de Aquino. “Whether God should be praised with song?” Question 91, Article 2 En: *Summa Theologica*. New York, Fathers of the English Dominican Province (Trans.), Benziger Bros. Editions, p. 2124, 1947.
- Toynbee, Arnold. *Art in Britain under the Romans*. Oxford, Clarendon Press, 1964.
- Traub, Andreas. “Hucbald von Saint-Amand: De harmonica institutione”. En: *Beiträge zur Gregorianik*, Vol 7, 1989.
- Tsang-Houei, Hsu. Music of the Taiwan Aborigines, en *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea*. R.C. Provine, Y. Tokumaru & J.L. Witzleben Eds., New York, Routledge, pp. 523-529, ISBN: 978-0824060411, 2002.
- Tsobanopoulou, Fenia. “Weaving in Polyphony: Destiny, Culture and the Human Condition”. En: M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis & M. Palaktoglou Eds. *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Adelaide, Flinders Univ. Dpt. of Languages, 310-319, 2009.
- Tsobanopoulou, Fenia & Apostolopoulou, Vassiliki. “Oral traditions across the border: reflections on/of polyphonic singing in a Greek-Albanian context”. En: *Balkan Border Crossings: 2nd Annual of the Konitsa Summer School. Monograph III*. G. Nitsiakos et al. (Eds.), Wien, Lit Verlag GmbH & Co., 2011.
- Tsursumia, Rusudan. “Polyphony: A Category of Georgian Traditional Music Thinking”. En: *1st International Symposium On Traditional Polyphony*, R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), Tbilisi, International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatory, pp. 95-98, 2003.
- Turk, Matija & Dimkaroski, Ljuben. “Neanderthal Flute from Divje Babe I: Old and New Findings”. En: *Fragments of Ice Age Environments*, Zalobza: Proceedings in Honour of Ivan Turk ‘s Jubilee, B. Toskan (Ed.), pp. 251-266, 2011.
- Valero Tévar, Miguel Ángel. *Informe sobre el patrimonio histórico de Castilla-La Mancha*. nº 1, Marzo. Patrimoniohistoricoclm.es/2010-03/patrimonio.html, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-La Mancha, 2010.
- Valle, Pietro della. “Della musica dell’età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell’età passata. Al sig. Lelio Guidiccioni. Discorso” En: *Doni, Giovanni Battista, Trattati di musica, a cura di Anton Francesco Gori*, Firenze, Stamperia imperiale, 1640, 1763.
- Vallejo, Polo. *Patrimonio musical de los wagogo (Tanzania). Contexto y Sistemática*. Madrid, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (1542-50)*. M.T. Méndez Baiges y J.M^a Montijano García (Trad.), Madrid, Ediciones Tecnos, Colección: Filosofía Neometrópolis, ISBN: 9788430941186, (2^a Ed. ampliada del Orig. 1568), 2013.
- Vereno, Michael. “The Bagpipe: A popular instrument in Antiquity?”. En: *Proceedings of the 4th Austrian Students’ Conference of Linguistics*. I. Windhaber and P. Anreiter (Eds.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, ISBN: 9781443848046, pp. 232-241, 2013.
- Versnel, H.S. *Triumphus: An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden, E.J. Brill Editor, 1970.
- Vesalio, Andrés. *De humani corporis fabrica*. Madrid, Ediciones Doce Calles para Ebrisa Difusora Internacional SA, edición facsímil orig. 1555 (vol 1) y trad. (vol. 2), ISBN: 9788489796881, 1997.
- Vicentino, Nicola. *L’ antica musica ridotta a la moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555.

- Vidal Manzanares, César. *Diccionario de Patristica*. Madrid, Verbo Divino Ediciones, ISBN: 9788471518354, 1993.
- Vinagre, Miguel A. “Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística”, *Habis*, 32, pp. 81-95, 2001.
- Vitrubio Polión, Marco. *Los diez libros de Arquitectura*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Iberia, Col. Clásicos Latinos, 2009.
- Wardle, M. Angela. *Musical Instruments in the Roman World*. London, Doctoral thesis, University of London, URL: http://discovery.ucl.ac.uk/1317908/1/299235_Vol1.pdf (Vol 1 Text) and URL: http://discovery.ucl.ac.uk/1317908/2/299235_Vol2.pdf (Vol 2: Catalogue) 1981.
- Werf, Hendrik van der. “Early Western Polypohny“. Chap. 17 in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, T. Knighton and D. Fallows (Eds.) Berkeley, University of California Press, pp. 107-113, 1997.
- Werner, Eric. *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millenium*. Boston, Da Capo Press; Reprint edition from Columbia University Press, 1959, ISBN: 9780306795817, 1979.
- West, Martin L. “Analecta Musica“. En: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, 1992, pp. 1-54.
- West, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, ISBN: 9780198149750, 1994.
- Western Michigan University. Recuperado el 22-6-2016 [www.wmich.edu/mus-gened/mus170/AncientGreekMusic.html]
- Weston, Stephen. “An Account of a Bronze Figure found at Richborough, in Kent, representing a Roman Soldier playing on the Bagpipes, in a Letter from the Rev. Stephen Weston, B.D. F.R.S. and S.A. to Sir Henry Charles Englefield, Bart, P.S.A. &c. Sección XIV. In *Archaeologia (The Society of Antiquaries of London)*, Vol. XVII, January 1814, pp. 176-179.
- White, John David. “Music in Western culture: a short history”, W. C. Brown Co., 1972.
- Whitwell, David. *Essays on the Origins of Western Music*: – “On Ancient Concert Halls”. Nr. 46. / – “On Music Competition in the Ancient World”. Nr. 55. / – “On the Ancient Greek Chorus”. Nr. 72. / – “On the Ancient Roman Chorus”. Nr. 73. / – “On Secular Music in Ancient Societies”. Nr. 77. URL:<http://www.whitwellessays.com>, [recuperados el 24-XII-2012]
- Williams, Charles France Abdy. *The Story of the Organ*. New York, Walter Scott Pub. & Charles Scribner’s Sons, 1903.
- Wilson, Peter. “The aulos in Athens”. En: *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge, Cambridge University Press, S. Goldhill and R. Osborne, ISBN: 9780521604314, pp. 58-95, 1999.
- Wilson, Peter (Ed.). *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, New York, Oxford University Press, ISBN: 978-0199277476, 2007.
- Wilson, Peter. “Sicilian Choruses”. Chap. 13 in: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson ed., New York, Oxford University Press, ISBN: 978-0199277476, pp. 351-370, 2007.
- Winckelmann, John. *The History of the Ancient Art*. Boston, James R. Osgood and Co., G.H. Lodge (trans.), 1873.
- Wood, Michael. Ancient Worship Wars: An Investigation of Conflict in Church Music History, *Musical Offerings*, Volume 5, Number 2, 2014, pp. 119-130.
- Wright, Matthew, *The Lost Plays of Greek Tragedy (Volume 1): Neglected Authors*, London, Bloomsbury Publishing, 2016.
- Zarlino, Gioseffo. “Instituzioni armoniche, 1558”. En: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (Selec. Annot.), Leo Treitter (Review), London, W.W. Norton & Co. Inc., ISBN:978-0393037524, New York, W.W. Norton Co., 1965.
- Zhang, Xingrong. “A New Discovery: Traditional 8-Part Polyphonic Singing of the Hani of Yunnan”. En: *Chime*, 10/11, 1997, Spring/Autumn, pp 145–152.

ANEXOS

Anexo 1.1. Fuentes literarias sobre coros, festivales, y competiciones por ciudades

	FESTIVAL	Ciudad	Datación	Incidencia	Intérpretes / Tipo / Periodicidad / Otros
005	Festival (Local)			SPAWFORTH (1989) para Achaia. LESCHORN (1998) para Macedonia.	
028	Festival (Privado)			Incluyendo DIONYSIAS	
029	Festival (sin nombre)				
044	PTOLEMAIS			Fundado por Ptolomeo Philadelphos en honor a su padre	Isolímpico, pero con competiciones dramáticas y tímbricas
065	ALEXANDREIA		100 a.C.	Koinon de Jonia (primera mención conocida de la asociación).	Cambia de lugar: móvil
106	ATHENA NIKEPHOROS		182 a.C.	Pequeño festival organizado por Eumenes II que presiona a los helenos. Elevado a estefanítico	Isolímpico en carreras y gimnasia. Isopítico en competiciones musicales.
138	NEMEA		205 a.C.	Canta una oda de 'Persas' de Timotheo. El público acompaña el canto dando palmas y mirando hacia Philopoimen, evidenciando que el canto se le aplicaba directamente	Pylades de Megalopolis, kithareda. Verso: "quienes dieron a Grecia la gran y preciada joya de la libertad", reconocido inmediateam. por la audiencia.
032	SACRED PENTETERIC	(EGIPTO)	Época Imperial	Probablemente existía sin nombre en el s. III a.C.	
079	PTOIA	Akraiphia		Benefactor local restaura fondos	Muy antiguo.
033	AKTIA	Alexandria	27 a.C.	Acaso error: KAYSER (2000)	Con gladiadores.
105	PTOLEMAIA	Alexandria	280 a.C.	Organizado por las islas de la Liga Nesiótica	Pentetérico Isolímpico
136	PTOLEMAIA	Alexandria	h. 270 a.C.	Procesiones y tonadas para atletas victoriosos (gran vigor citado por POLLUX) / Herodorus de Megara (h. 300-280 a.C.) podía tocar 2 trompetas a la vez: 20 l. de cualquier carne, 6 de pan y 6 de vino. + 10 victorias olímpicas	Aglais: trompetera, la única conocida de Grecia antigua. Aquí en la Gran Procesión de las Ptolemaia con peluca y una cresta de ave. Probablem. educada como músico en familia de intérpretes. 12 l. carne, 4 pan, 3 vino.
114	(Conciertos)	Amorgos	200 a.C.	Cobra 100 dracmas además de los honores	Nikophon de Ephesus, comediante, de regreso
100	Festival (local o internacional)	Aphrodisias		Inscripción sobre premios para quienes son de la asociación. Organizado por asociaciones profesionales locales o internacionales: acaso Artistas de Dyonisos y gimnastas amateurs	Competición Musical. Categorías: pampaides, paides, epheboi, ageneioi, andres con caballo de carreras propio. Las autoridades romanas encuentran aquí piezas para los mismos
037	ASPIS	Argos		El mismo significado durante cientos de años	
038	HEARAIA	Argos		El mismo significado durante cientos de años	
039	HEKATOMBEIA	Argos		El mismo significado durante cientos de años	
011	SEBASTA ARTEMISIA	Artemisia			

014	HERAIA LYSANDREIA	Atenas			El primero renombrado conocido
015	DIONYSIA DEMETREIA	Atenas			De corta vida
030	Herodes Ático	Atenas	s. II	Cf. SPAWFORTH (1989)	Privado. Sin nombre.
060	THESEIA	Atenas		Categorías de edad en función de ser ciudadano	
070	Hadriatic Pentetéric PANATHENAIS	Atenas		Basada en la GRAN PANATHENEA	Alcanza la 29ª edición. Bien atestiguada.
071	GRAN PANATHENEA	Atenas			7 siglos anterior a la HADRIANA Pentetérica
080	PANATHENAIA	Atenas	s. IV a.C.	Rango menor entre los de cada 4 años. Aristóteles no menciona estos premios	Anual. Coronas de oro en las competiciones musicales, no en las gimnásticas
112	DIONYSIA	Atenas		PLEKET (1975) ha mostrado la fragilidad de la noción de juegos estefaníticos puros. Los poetas vencedores reciben dinero además de honores. / Aristón de Tebas, flautista, es honrado entre los ss. IV y III por su participación continua	El re-estreno de tragedias entra aquí como parte de los theamata y akroamata (“cosas que ver y oír”), espectáculos y actuaciones libres ofrecidas por artistas visitantes de todo tipo: no aparecen en programa, pero eventualmente pueden competir en función de su calidad
008		Bovillae	Marco Aurelio	Inscripción: 60 miembros en ejecutiva de Drama	No existe otra similar en el área griega
066		Chalkis	300 a.C.	Problemas de alojamiento y manutención de artistas en una industria muy móvil de festivales	Decreto de Chalkis
026	ROMAIA THEOPHANEIA	Chios	188 a.C.	Renombrado precipitadamente	Festival antiguo.
123	ASKLEPEIA	Corinto		Virginum certamen (¿competición de solteras?)	Corredoras de Tralles ganan. Inusual
124	ISTHMIA	Corinto		Virginum certamen (¿competición de solteras?)	Corredoras de Tralles ganan. Inusual
009	DELIA	Delos	314 a.C.	Pentetérico. Desaparecido con los atenienses.	Restaurado como anual en 166 a.C.
010	APOLLONIA	Delos	166 a.C.	Dividido en APOLLONIA y ATHENAIA	
016	DEMETREIA	Delos	s. III a.C.	Fundación del festival por la Liga Nesiótica. Detalle de organización	Anual y alterno con la ANTIGONEIA
017	ANTIGONEIA	Delos			Anual, anterior y alterno con la DEMETREIA
021	EUMENEIA	Delos	Post-Eumenes II	Citado dos generaciones tras su muerte	
098	APOLLONIA	Delos	236 a.C.	Distinción entre espectáculo libre y competición	
120	APOLLONIA	Delos	169 a.C.	Primera aparición en las listas de los Arcones. Ambos reciben también niketerion (40 dracmas simbólicos) y choregema (“gastos de empresa”)	2 choraulae (pipeplayers) con sus coros. 1500 dracmas (el doble que el arquitecto local), gastos pagados (siteresion). No se mencionan coronas ni sus nombres en los listados
139	THEOXENIA	Delphi	Fin s. III a.C.	Honrado por componer 1 prosodion, 1 paeán, y 1 himno para coro de muchachos en el sacrificio	Kleochares de Atenas, poeta/compositor
040	SOTERIA	Delphi		Isonemeico en gimnasia e	Isopítico en música

	AITOLIAN SOTERIA			hípica, en categorías por edad, y en Timai	
103	Festival (local o internacional)	Delphi		Organizado por asociaciones profesionales locales o internacionales	
113	PYTHIA	Delphi	94/3 a.C.	Oficialmente coronado en el agón, pero no consta tal competición para organistas	Antípatrios (hydraulós) viaja desde Eleutherna y toca durante 2 días. Corona oficial y estatua
119	PYTHIA	Delphi	ss. I-II d.C.		Sagrado. Manzanas de oro como premio
122	PYTHIA	Delphi	Ppios. Imperio		Corredoras de Tralles ganan. Inusual
131	PYTHIA	Delphi	134 a.C.	No sabemos si traía su propio coro de cantantes, de bailarines, o de ambos, ni si eran hombres o mujeres. Ni si interpretaban un dítirambo.	Choropsaltria (arpista femenina con coro). Anónima de Kyme, ofrece 1 día gratis, toca 2+. Acaso solo acompaña a lasians en sus ff.
132	PYTHIA	Delphi	86 a.C.	No es probable que hubiera una competición para arpistas femeninas. Para interrupción o cancelación por guerra, Cf. HABICHT (2006)	Polygnota (arpista femenina) se ofrece a tocar gratis porque no acude el público y los artistas visitantes por la campaña de Sulla en Grecia.
134	SOTERIA	Delphi	150 a.C.	Recibe un extra (epidosis) por tocar el tercer día a petición popular, después de 2 participando	Athanadas de Rhegium, kithareda
135	SOTERIA	Delphi	250 a.C.	No parece haber premios en este momento. No hay competición para kithara, no es mencionado en las listas de victorias sino como cantante de un coro de 5 varones, y sí como kithareda en decreto aparte	Menalkes de Atenas, kithareda. Honrado por su generosidad: no es uno de los ganadores. Puede que participara 2 veces: la 1ª cantando sin vencer, y la 2ª como kithareda cantando un extra a solo fuera de concurso, ambas gratis
137	PYTHIA	Delphi	Principios s. II a.C.	Después del agón atlético, durante el sacrificio en el Estadio, toca la canción coral 'Dionysos' y una pieza para kithara acompañando una parte de las Bakchiai de Eurípides	Satyros de Samia, auleta. Primera victoria en la Historia sin competición. Concierto gratuito a petición ciudadana. La última pieza no era suya (auleta) sino probablen. una más antigua
133	DIONYSIA	Delphi (?)		Participa en el festival aún sin premio propio en tal especialidad	Choropsaltria (arpista femenina con coro). Anónima, de Kyme
001		Didyma	Eumenes II	Dedicado a Eumenes II: con fiestas y sacrificios	Procesión y ejército de efebos
090	DIDYMEIA	Didyma			
110	Festival	Didyma	Antíoco III	Celebrado en templos del territorio de Antíoco	Internacional. Con coronas
012	SEBASTA EPHESEIA	Ephesus			
041	OLYMPIA	Ephesus	Domiciano	Historia accidentada. Visitantes femeninas honorarias y sin competiciones hípicas	Sacro y Eiselástico. Sin música ni Drama. Con Hellanodikai y Alytarchs
045	HADRIANEIA OLYMPIA	Ephesus	Época Imperial	Cf. STRASSER (2002): contempla 2 festivales	Para coros de auletas. Acaso el mismo festival
046	PYTHIA HADRIANEIA	Ephesus	Época Imperial	Cf. LÄMMER (1967), acaso error de lectura	Para coros de auletas. Acaso el mismo festival

054	ARTEMISIA	Ephesus	163 (a.C.?)	Artemisiake crisis (proceso de selección)	
057		Ephesus		Recuento de victorias	Clara distinción entre <i>pais</i> y <i>Pythic pais</i>
068	EPHESIA	Ephesus	s. II (a.C.?)	La aparición súbita de la 517ª ed. no es segura.	Pentetérico.
069	OLYMPIA	Ephesus	Domiciano	No aparece mención hasta Domiciano	Puede rastreadse hasta tiempos micénicos
077	ARTEMISIA	Ephesus		Cf. ROBERT (1989): sagrada. Cf. JONES (2001): menor importancia, incluso eiselástica.	Anual. Se confunde con la EPHESEIA.
088		Ephesus		Megala (4 años) cuando ocurre en esta ciudad y es organizado por el koinon Asias.	Cuatrianual
092	Megala EPINIKIA	Ephesus		Rareza. Puede vincularse a otros preexistentes	Ludi triumphales: en teoría un caso único
104		Ephesus		Cf. ROUECHÉ (1993). Cantores reemplazados por estudiantes romanos del gimnasio gratis	Cantores de himnos imperiales muy caros
036	<i>Sebastiai hemerai</i>	Éphesus	195 d.C.	“Vacaciones Imperiales”. 5 días a petición de la ciudad para el aniversario de Antonino Pío	Sin nombre: Espectáculos y Theai
121	ACTIA	Ephesus (?)		Texto básico imperial: manutención (sitiesis) como premio en ff. sacros: Decreto de Fabius Paullus sobre pagos ilegales en victorias sacras	(Cit. por Cassius Dio). Parece que sí se daban en el Egipto Ptolemaico. Cf. PERPILLOU-THOMAS (1993)
099	ARTEMISIA	Ereteia	340 a.C.	Todos los participantes compiten en la canción procesional de apertura	
018	SELEUKEIA	Erythra		Finalizado tras el fin del dominio seléucida. Añadido a la DIONYSIA	
019	DIONYSIA	Erythra			
076	ARTEMISIA	Hypaipa			Anual. Alcanza la 64ª edición.
094	HERAKLEIA	Iasos		Renombrado Hª. EPINIKIA por Trajano para conmemorar su victoria	
130	DIONYSIA (anual)	Iasos		Ateneo: solo usaban coro en bodas de Alejandro los tragedistas, comedistas y arpistas femeninas	Choropsaltria (arpista femenina con coro): 2 días. Listado de victorias de 195 a 126 a.C.
002	HERMIAS (?)	Ilium		Con banquetes y posteriores disturbios y policía	Procesión y sacrificio
081	PANATHENAIA	Illion		Rango menor entre los de cada 4 años	Anual.
003	KAISAREIA	Kibyra		54.000 dracmas del evergeta imperial	
053	<i>(Juegos)</i>	Klaros			Isthmiakos pais. Pythikos pais
109	Festival	Klaros	Antíoco III	Celebrado en templos del territorio de Antíoco	Internacional. Con coronas
020	ANTIOCHEIA	Kolophon	190 a.C.	Citado en la bienvenida a los romanos	
083	KLARIA	Kolophon		Rango menor entre los de cada 4 años	Anual.
097	DIONYSIA	Korcyra		Instrucciones sobre inscripción, alojamiento, viajes, premios, etc.	
059	Hellenistik ASKLEPEIA	Kos		Píticas e Ístmicas en el mismo Festival	Competiciones gimnásticas y píticas

107	ASKLEPEIA	Kos	242 a.C.	Pero sus embajadores piden ser tratados igual que festivales con coronas (Olimpia y Pythia)	No se dota de un nombre o grado propio. No estefanítica ni sacra, pero sí pentetérica
116	DIDYMEIA	Kos			Estefanítico y pentetérico
117	KLARIA	Kos			Sacro y pentetérico
022	DIONYSIA	Kyme	280 a.C.	Coincidente en el tiempo en este año	
023	ANTIOCHEIA	Kyme	280 a.C.	Coincidente en el tiempo en este año	
024	SOTERIA	Kyme	280 a.C.	Coincidente en el tiempo en este año	
025	PHYLETAIREIA	Kyme	280 a.C.	Coincidente en el tiempo en este año	
034	KAISAREIA	Kyme	2 a.C.	Organizado por Kleanax	Comida y bebida sacra
035	Misterios Dionisiacos	Kyme	2 a.C.	Organizado por Kleanax	Pentetérico. Acaso con dramas formales
073	OLYMPIA	Kyzicus		Cf. ROBERT (1989)(¿?), para la novena (9ª)	9ª edición
052	SOTERIA KAPETOLIA isokapetolia	Laodicea (Siria)	s. II a.C.	Terminología anómala: inscripción de Rhodas	Isolímpico e Isopítico. Pythikoi paides
095		Leontopolis	220 d.C.	“Sacred <i>eiselastic</i> ephebic Antoninianos Heleios Leontios <i>isantinoios agon</i> ”. Inflación en título	Gimnástico
108	LEUKOPHRYENE	Magnesia	221 a.C. Antíoco III (?)	Intento de convertirlo en internacional. Parece que no se invita a todas las ciudades griegas	Aceptado como tal en el 2º intento en 208 a.C. Con coronas. Isopítico. Estefanítico
089	DIDYMEIA	Miletus		Megala (4 años) cuando ocurre en esta ciudad y es organizado por el koinon Asias.	Cuatrerial
055	<i>Sebaste krisis</i>	Naples			Klaudianic paides
062	SEBASTA	Naples		Reunido con AKTIA, CAPETOLIA, y otros Juegos, tras la reforma del calendario de César	Festival Especial. Refleja las condiciones (premios) de los primeros tiempos imperiales. Exigencia en la inscripción formal: exclusión
063	AKTIA	Naples		Reunido con SEBASTA, CAPETOLIA, y otros Juegos, tras la reforma del calendario de César	Festival Especial
064	CAPETOLIA	Naples		Reunido con SEBASTA, AKTIA, y otros Juegos, tras la reforma del calendario de César	Festival Especial
126	SEBASTA	Naples	154 a.C.	No hay motivo para suponer que no estaban presentes desde comienzos del s. II a.C.	Corredoras de élite y choraulés mujeres. Inusual
056	KLAUDIANEIA	Naples (?)		Casi inexistente	
127	HERAIA	Olympia		Las carreras de parthenoi fueron acaso el origen de estas inusuales competiciones (Cf. 122 a 126)	Mujeres. Competición inusual
013	ASCLEPEIA	Pergamum	Época Imperial	Cambios de nombre	
072	NIKEPHORIA	Pergamum		Cf. ROBERT (1989), para	9ª edición

				la novena (9ª)	
087		Pergamum		Megala (4 años) cuando ocurre en esta ciudad y es organizado por el koinon Asias.	Cuatrerial
042	OLYMPIA	Pisa	Domiciano	Visitantes femeninas honorarias y sin competiciones hípicas	Sin música ni Drama.
091	OLYMPIA	Pisa		Se lo llama megala para diferenciarlo de otros	37 festivales OLYMPIAS conocidos en total
128	ISTHMIA	Priene (?)	s. II a.C.	Informe de POLEMÓN, poco después de la guerra mitridática	Aristomache de Erythra (poetisa) gana la competición de poesía
129	DIONYSIA (bi-anual)	Priene (?)		Se contrata un cantante, un/a (?) choraulés y un kitareda durante 2 días en el año intermedio	Una de las menciones más antiguas de "choraulés". Informe de POLEMÓN (s. II a.C.)
082	HALEIA	Rhodes		Rango menor entre los de cada 4 años	Anual.
050	CAPETOLIA OLYMPIA	Roma		Cit. por Menandro, pancratista, en Aphrodisias	Isolímpico e Isopítico
125	CAPETOLIA	Roma	Época Imperial	Virginum certamen (¿competición de solteras?). El Senado intenta frenar estos conatos de feminismo, pero las corredoras están presentes	Fase intermedia (?) entre los efimeros ff. sexy-espartanos. Conectados al culto imperial por los filoromanos entusiastas. Inusual
061		Samos		Distingue grupos de <i>paides</i> . Casi todo lo que se sabe procede de Egipto. Cf. LEGRAS (1999)	Gimnástico. Puede ser mensual.
141	Festival improvisado	Samos	306 a.C.	Descuento en honorarios por atender el festival	Polos, actor. Decreto honorífico
140	Festival	Samotracia		Para interrupción o cancelación por guerra, Cf. HABICHT (2006)	Dymas de Iasos, poeta trágico. Salva el festival de forma análoga a Polygnota.
006	ROMAIA	Smyrna	200 a.C.	Cit. + 100 años tras desaparecer de otras partes	Citado en las victorias de un auleta en Delphi
043	OLYMPIA	Smyrna		Siempre diferente de HADRIANA OLYMPIA	Con música y Drama
078		Smyrna	s. II d.C.	Pentetérico en esta fecha. Benefactor local restaura fondos: añade K AISAREIA al título	Organizado por el koinon Asias. En 245 d.C. alguien se reclama agonothete 5 veces
086		Smyrna		Megala (4 años) cuando ocurre en esta ciudad y es organizado por el koinon Asias.	Cuatrerial
093	Hadriana OLYMPIA EPINIKIA	Smyrna		Puede vincularse a festivales preexistentes	
007		Stratonikeia		Inscripciones sin mención de dramas	Teatro griego
115	SARAPIEIA	Tanagra	d. 100 a.C.		Coronas de oro vegetales, con peso tasado
031	<i>Epitaphioi agones</i>	Termessos		Lista de victorias	Competiciones fúnebres.
047	DIONYSIA HERAKLEIA	Thebes	(170-200 d.C.)	Amalgama de AGRIONIA e IOLAEIA Hª. Referido como HERAKLEIA OLYMPIA en 170-200 d.C.	Isolímpico e Isopítico (ahora Pantomima). Perduró como Dª. Hª. KOMMODEIA en la Antigüedad tardía
048	AGRIONIA	Thebes			Musical. Muy antiguo. Local
049	IOLAEIA HERAKLEIA	Thebes			Gimnástico. Muy antiguo. Local

085	DADAILA	Thebes		Rango menor entre los de cada 4 años	Anual.
102	Festival (local o internacional)	Thebes		Organizado por asociaciones profesionales locales o internacionales	
118	DIONYSIA KAISAREIA	Theos	Época Imperial	Festival principal, aparentem. no sacro. Intentos de dotar con premio incluso ff. sacros.	Pentatérico. Los Artistas de Dionysio alaban al agonothete porque hay premios “extra”
027	EROTIDEIA ROMAIA	Thespieae	100 a.C.	Renombrado precipitadamente: atenienses romanos van como embajadores	Festival antiguo.
058	<i>(Juegos)</i>	Thespieae	Primer Imperio	Píticas e Ístmicas en el mismo Festival	Competiciones gimnásticas y píticas
084	MOUSEIA	Thespieae		Rango menor entre los de cada 4 años	Anual.
101	Festival (local o internacional)	Thespieae		Organizado por asociaciones profesionales locales o internacionales	
111	MOUSEIA	Thespieae			Isopítico y estefanítico
004	FLACCEIA	Tralles		Cicerón informa el dinero que aporta la ciudad	
074	OLYMPIA	Tralles		Renovación de un festival mucho más antiguo, tras la guerra de Mitridates	Hasta la 62ª “después de la restauración”.
075	PYTHIA	Tralles	Época Imperial	Dos veces proclamada como renovada	Nunca interrumpida
051	AKTIA OLYMPIA	Tralles (?)		Terminología anómala	Isolímpico e Isopítico. Muchachos píticos

Anexo 1.2. Ejemplos de polifonía tradicional disonante balcánica y georgiana ¹⁰²⁰

- 1.2.1. Distribución mundial de tradiciones polifónicas.
- 1.2.2. Mapa etnográfico de Georgia (Tsitsishvili, 2004).
- 1.2.3. Modulación del centro tonal de Sol a Mi .
- 1.2.3. Modulación del centro tonal de Sol a Sol # .
- 1.2.4. Naduri, canción de cosecha: extracto de la parte final a 4 voces (transcrito por Jordania)..
- 1.2.5. Mival Guriashi (Voy camino de Guria, transcrito por Jordania).
- 1.2.6ab. Danza circular de Svanetia (Garakanidze, Jordania 2004:96) (I/II).
- 1.2.7. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:90, #123)
- 1.2.8. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:75, #92)
- 1.2.9. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:55, #42)
- 1.2.10. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:24, #3)
- 1.2.11. Bulgaria, Pirin. Canto a 3 voces (Kaufmann, 1968:130, #205)
- 1.2.12. Serbia Oeste (Kaufmann, 1968: #263)
- 1.2.13. Serbia. Estilo polifónico moderno (Golemovich, 1983: #58)
- 1.2.14. Montenegro (Messner, 1980: 356)
- 1.2.15. Bosnia y Herzegovina. (Rihtman, 1953: #25)
- 1.2.16. Bosnia y Herzegovina. Mixtura de elementos moderno y tradicionales (Rihtman, 1953: #117)
- 1.2.17. Croacia. Estilo polifónico antiguo (Czekanowska, 1983:148, #77)
- 1.2.18. Macedonia. (Bicevsky, 1986: #26)
- 1.2.19. Macedonia. (Bicevsky, 1986: #36)
- 1.2.20. Albania. Polifonía de Laberia (Shituni, 1989: 270-271)
- 1.2.21. Albania. Polifonía de Laberia (Shituni, 1989:175)
- 1.2.22. Italia. (Kartsovnik, 1988:21)
- 1.2.23. Italia. (Sorace Keller *et al.*, 2000:607)

- 1.2.24. Distribución mundial según el tipo de polifonía (Jordania (2016)
- 1.2.25. Distribución por áreas globales (polifonía vs. monofonía)

¹⁰²⁰ Reproducido con permiso de: Jordania, Joseph (2006). *Who Asked the First Questions? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*, Tbilisi, Tbilisi State University, The publishing program LOGOS.

1.2.1. Distribución mundial de tradiciones polifónicas.

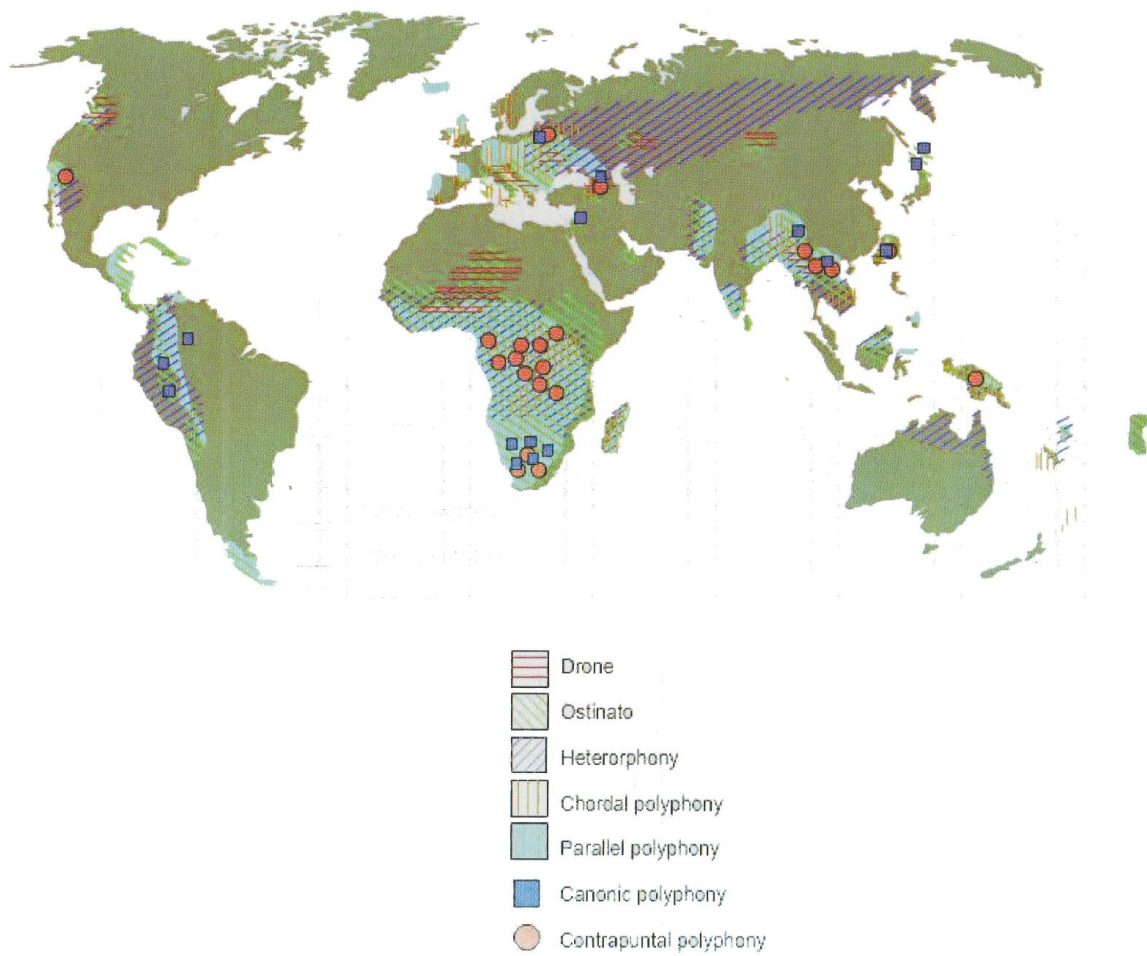


Figura 123. Mapa de la distribución mundial de tradiciones polifónicas por tipos.

1.2.2. Mapa etnográfico de Georgia (Tsitsishvili, 2004). Figura 124.



1.2.3. Modulación del centro tonal de Sol a Mi .

two individual singers

Basses

1.2.3. Modulación del centro tonal de Sol a Sol # .

Two individual singers

Basses

1.2.4. Naduri, canción de cosecha: extracto de la parte final a 4 voces (trans. Jordania).

Krimanchuli & Mtkmeli

Shemkhembari's & Bases

5

1.2.5. Mival Guriashi (Voy camino de Guria, transcrito por Jordania).

Mi - val Gu - ri - a - shi ma - ra, sul - ma tsin - tsin ge - i - pa - ra,

5

miv-di - e da ar mob-run - da da arts mi - i - go krta - ma - ad pa - ra da.

10

A - ba - de - lo de - lo ov - di - la de - la da a - ba - de - lo, ov - di - la ra - ni - na

18

da.

1.2.6a. Danza circular de Svanetia (Garakanidze, Jordania 2004:96) (I).

o - re - ra - i - u do, o - re - ra do, o - i, o - re - ra, o - re - ra.

Il coro

o o - re - ra - i - u do, o - re - ra do, o - i, o - re - ra, o - re - ra.

I coro

o o - re - rai da di - la, va - di - la, va - di - la, o - re - rai da o, o.

Il coro

o o - re - rai - da di - la, va - di - la, va - di - la o - re - rai - da o, o.

accelerando

I coro

Il coro

o o - re - rai - da ra - mai da, o - re - rai da ra - mai da. o o - re - rai da ra - mai da,

I coro *poco a poco Agitato*

o - re - rai da ra - mai da, o o - sa re - ra, re - ra, o - re - ra, o - re - ra, o - re - ra, do

Presto

1.2.6b. Danza circular de Svanetia (Garakanidze, Jordania 2004:96) (II).

II coro

I coro

oo - sa re - ra, re - ra, o - re - ra, o - re - ra, o - re - ra, o o - sa re - ra, o - re - ra da,

oo - sa re - ra, o - re ra.

o - sa re ra, ra - mai da, - o - sa o - ru - di - la, ra - mai - da, - o -

Detailed description: This musical score is for the second part of the 'Danza circular de Svanetia'. It consists of three systems of music. The first system (measures 23-25) is labeled 'II coro' and 'I coro'. The second system (measures 26-27) is labeled 'II coro'. The third system (measures 28-30) continues the melody. The music is written in a 7/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in Italian and consist of a series of syllables: 'oo - sa re - ra, re - ra, o - re - ra, o - re - ra, o - re - ra, o o - sa re - ra, o - re - ra da,' followed by 'oo - sa re - ra, o - re ra.' and 'o - sa re ra, ra - mai da, - o - sa o - ru - di - la, ra - mai - da, - o -'.

1.2.7. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:90, #123)

Detailed description: This musical score is for a Bulgarian folk dance from the Pirin region. It is written in a 7/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a first ending bracket over the final two measures.

1.2.8. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:75, #92)

Detailed description: This musical score is for another Bulgarian folk dance from the Pirin region. It is written in a 7/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur.

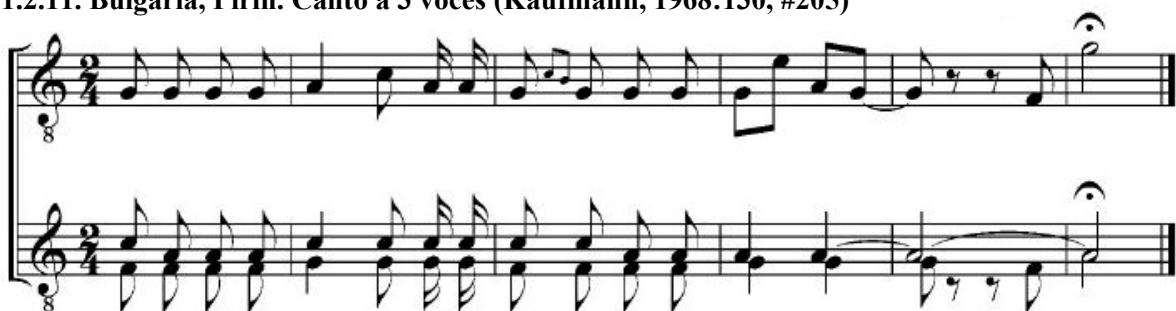
1.2.9. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:55, #42)



1.2.10. Bulgaria, Pirin (Kaufmann, 1968:24, #3)



1.2.11. Bulgaria, Pirin. Canto a 3 voces (Kaufmann, 1968:130, #205)



1.2.12. Serbia Oeste (Kaufmann, 1968: #263)



1.2.13. Serbia. Estilo polifónico moderno (Golemovich, 1983: #58)



1.2.14. Montenegro (Messner, 1980: 356)



1.2.15. Bosnia y Herzegovina. (Rihtman, 1953: #25)



1.2.16. Bosnia y Herzegovina. Mixtura moderna y tradicional (Rihtman, 1953: #117)



1.2.17. Croacia. Estilo polifónico antiguo (Czekanowska, 1983:148, #77)



1.2.18. Macedonia. (Bicevsky, 1986: #26)



1.2.19. Macedonia. (Bicevsky, 1986: #36)



1.2.20. Albania. Polifonía de Laberia (Shituni, 1989: 270-271)



1.2.21. Albania. Polifonia de Laberia (Shituni, 1989:175)



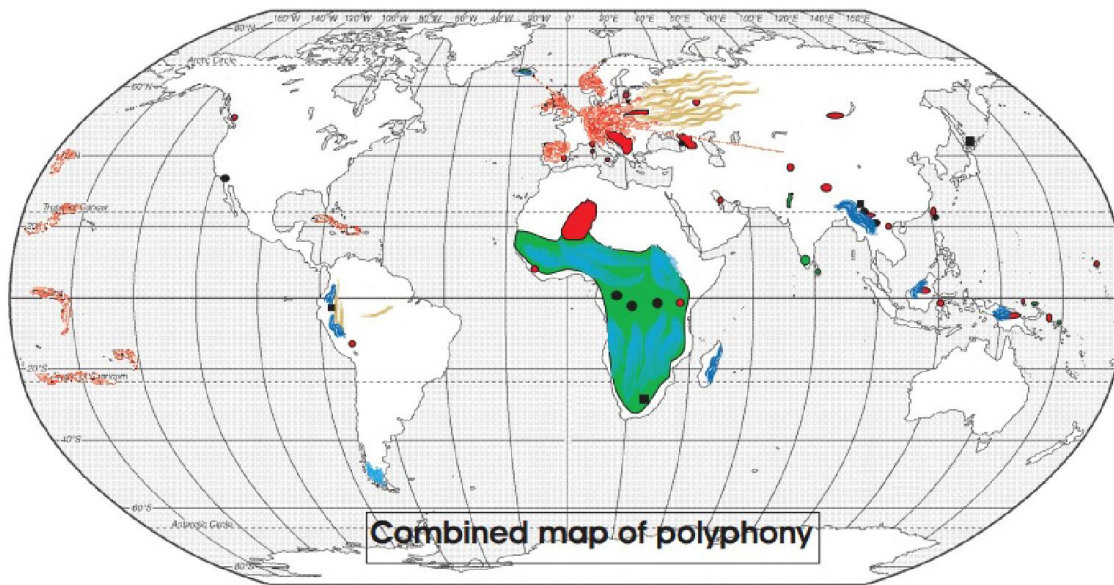
1.2.22. Italia. (Kartsovnik, 1988:21)



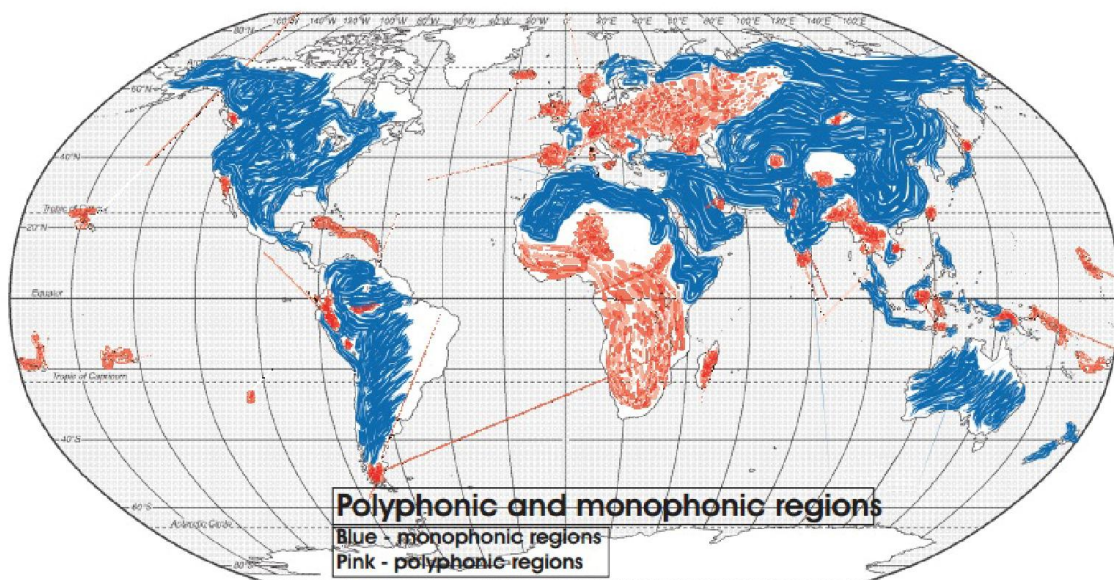
1.2.23. Italia. (Sorace Keller *et al.*, 2000:607)



1.2.24. Distribución mundial según el tipo de polifonía: Jordania (2016). Figura 125.



1.2.25. Distribución mundial (polifonía vs. monofonía): Jordania (2016). Figura 126.



Anexo 2.1. Ciudades griegas y romanas con teatros y/o odeones

Afganistán

Ai Khanoum

Albania

Antigoneia
Apollonia
Buthrotum
Byllis
Dyrrhachion
Hadrianopolis
Nikaia
Onchesmos
Orikon
Phoinike

Alemania

Alzey
Bad Kreuznach
Bitburg
Frankfurt-Heddernheim
Gerolstein-Pelm
Heckenmünster
Kastel-Staad
Köln
Ladenburg
Mainz
Möhn
Pachten
Rottenburg
Rottweil
Speyer
Theilenhofen
Trier
Wederath

Alger

Hippone, Annaba
Iol, Caesarea, Cherchel
Cirta, Constantine
Cuicul, Djemila
Calama, Guelma
Khamissa
Madauros
Uzelis, Oudjel
Sitifis, Sétif
Rusicade, Skikda
Tebessa, Theveste
Thagaste
Thamugadi, Timgad
Tipasa

Armenia

Artaxata

Austria

Carnuntum
Virunum

Bélgica

Blicquy
Fontaine-Valmont

Bulgaria

Kasnakovo
Mesambria-Nesebâr
Nikopolis-Nikjup
Philippopolis-Plodiv

Egipto

Alejandría
Antinoe
Apollinopolis
Arsinoe
Memphis
Oxyrhynchos
Panopolis
Ptolemais

España

Acci, Guadix
Acinipo, Ronda la Vieja
Arcobriga, Monreal de Ariza
Augusta Emerita, Merida
Baelo Claudia, Bolonia
Baetulo
Barcino, Barcelona
Bigastrum
Bilbilis, Calatayud
Caesaraugusta, Zaragoza
Canama, Villanueva del Río
Caperá, Cápera
Carteia, San Roque
Carthago Nova, Cartagena
Cartima, Cártama
Castulo, Cazlona
Celsa, Velilla del Ebro
Clunia Sulpicia, Coruña del Conde
Corduba, Cordoba
Emporiae
Gades
Hispalis
Ipola (?)
Isturgi, Los Villares
Italica
Iulia Constantia Osset
Lucurgentum, Moron
Mago, Mahon
Malaca, Málaga
Metellinum, Medellín
Osca, Huesca
Pollentia, Alcúdia
Regina, Casas de Reina
Saguntum, Sagunto
Segobriga, Saelices/Cabeza del Griego
Singilia Barba, El Castillon

Tarraco, Tarragona
Termantia
Toletum, Toledo
Tucci, Martos
Urso, Osuna

Francia

Agen
Aix-en-Provence
Alba
Alesia
Angers
Antibes
Antigny
Apt
Areines
Arles
Arleuf
Arnières-sur-Iton
Aubignè-Racan
Autun
Baugy-sur-Yevre
Beaumont-sur-Oise
Beauvais
Beauville-la-Cité
Berthouville
Besançon
Bonnée
Bourges
Bouzy-la-Forêt
Bram
Briord
Cahors
Canouville
Cappy
Champallement
Champlieu
Chassenon
Chateaubleau
Chennevières
Civaux
Clermont-Ferrand
Clion
Corent
Criquebeuf-la-Campagne
Damblainville
Drevant
Entrains-sur-Nohain
Epiais-Rhus
Essarois
Eu
Evreux
Feurs
Fluy
Fréjus
Genainville
Gennes
Grand
Granges
Guilleville

Javols
Jouy-sous-Thelle
Jublains
Le Mans
Les-fins-d' Annecy
Levroux
Lillebonne
Limoges
Lisieux
Lizy-sur-Ourcq
Locmariaquer
Luxé
Lyon
Lyons-la-Forêt
Mâlain
Mandeure
Marray-sur-Guilleville
Marseille
Mauves
Mezrieu
Mirebeau
Meaux
Moingt
Montaudou
Naintré
Naix-aux-Forges
Narbonne
Naves
Néris-les-Bains
Neung-sur-Beuvron
Neuvy-sur-Barangeon
Nîmes
Nizy-le-Comte
Noyers-sur-Andelys
Oisseau-le-Petit
Orange
Orléans
Ouzouer-le-Marché
Paris
Pecy
Petit-Mars
Pîtres
Plouñeventer
Retemont-sur-Oise
Ribemont-sur-Ancre
Rom
Roncherolle-en-Bray
Rouen
Rouvroy-les-Merles
Saint-André-sur-Cailly
Saint-Bertrand-des-Comminges
Saint-Cybardeaux
Saint-Gemmes-sur-Loire
Saint-Germain-d' Estueil
Saint-Goussaud
Saint-Jean-des-Sauves
Saint-Marcel
Saint-Maur-en-Chaussée
Saint-Rémy-de-Provence
Saintes

Salles la Source
Sanxay
Sceaux-du-Gatinais
Senan
Soissons
Souzy-la-Briche
Strassburg
Talmont
Tarquimpol
Thaumiers
Thénac
Toulouse
Triguères la Madelle
Vaison-la-Romaine
Valence
Valognes
Vendeuil-Caply
Vendeuvre-de-Poitou
Verdes
Vervins
Veuxhaulles
Vieil-Evreux
Vienne
Vieux

Grecia

Abai
Abdera
Acharnai
Aegina
Aigai-Vergina
Aigeira
Aigion
Aixone-Glyphada
Akraiphia
Ambrakia
Amorgos
Amotopos
Amphipolis
Anagyros-Vari
Anavyssos-Aigilia
Andros
Antiparos
Argos
Argos-Amphilochikon
Arpitsa
Athen
Beroia
Chaironeia
Chios
Delphi
Delos
Demetrias, Volos
Dion
Dyonisos-Ikarion
Dodona
Elatria
Eleusis
Elimokastron
Elis

Epidauros
Epidauros, Hafenstadt
Euböa
Gitani
Gythion
Homolion
Hyampolis
Ios
Isthmia
Kalymnos
Kassope
Kastelrosso
Kea
Kerateia
Keryneia
Kierion
Kleitor
Klimatia
Korinth
Korkyra
Kos
Kreta
Larissa
Lemnos
Leontion
Lesbos
Leukas
Lilea
Makyneia-Naupaktos
Mantineia
Maroneia
Megalopolis
Melos
Messene
Mieza
Mykene
Myrrhinus
Naxos
Nikopolis
Oiniadai
Olynthos
Orchomenos, Arkadien
Orchomenos, Bötien
Oropos
Paeania
Paros
Pella
Phalanna
Pharsalos
Philippi
Phlious
Phlya
Piräus
Pleuron
Psophis
Rhamnous
Rhodos
Salamis
Samos
Samothrake, Kabiren-Heiligtum

Sikyon
Siphnos
Skotussa
Sparta
Stratos
Stymphalos
Tanagra
Tegea
Tenos
Thasos
Thebai Phthiotis
Theben
Theben, Kabiren-Heiligtum
Thera
Thespiai, Thespieae
Thessaloniki
Thorikos (Attika)
Tithorea
Troizen
Typaneai
Vari

Gran Bretaña

Brough-on-Humber
Canterbury
Catterick
Cirencester
Colchester
Colchester, Gosbeck 's Farm
Faversham
Verulamium, St. Albans

Irak

Babylon
Seleukeia am Tigris

Iran

Ekbatana

Israel/Palestina

Antipatris, Aphek
Caesarea
Dora
Elusa
Gaza
Hamat Gader
Hippos
Jericho
Jerusalem
Legio
Neapolis
Samaria-Sebaste
Sepphoris
Shuni
Skythopolis, Beth
Shean
Tiberias

Italia

Abella

Acelum, Asolo
Acerra
Acqualagna
Adria
Aeclanum
Alba Fucens
Alife
Amelia
Antium
Aosta
Aquaе Cutiliae
Aquilaia
Aquino
Arezzo
Ascoli
Assisi
Ateste, Este
Aufinum
Avellino
Bauli, Bacoli
Baiae
Benevagienna
Benevent
Bergamo
Boiano
Bologna
Bolsena
Bovillae
Brescia
Buccino, Volcei
Caere, Cerveteri
Calvi Risorta
Campochiaro
Capua
Carsulae
Casoli
Cassino
Castel Gandolfo
Castelsecco
Castiglione di Paludi
Castrum Novum
Chieti
Civita Ansidonia
Cividate Camuno
Civitella di Nesce
Claterna
Como
Concordia Sagittaria
Corfinio
Cori
Cuma
Fabrica di Roma
Falerone
Ferentino
Ferento
Fermo
Fiesole
Florenz
Fondi
Formia

Forum Clodii	Priverno
Fossa, Aveia	Ravenna
Gabii	Reate, Rieti
Genua	Reggio di Calabria
Gioiosa Ionica	Rimini
Grumentum	Roccavecchia di Pratella
Hadria, Atri	Roma
Herculaneum	San Leo
Histonium, Vasto (regio VI)	San Vittorino
Iguvium, Gubbio	Sta. Maria degli Arci
Interamna Nahars, Terni	Saepinum
Isernia	Sardinien
Iuvanum	Sarno
Ivrea-Eporedia	Scolacium
Kroton	Serravalle Scrivia
Lanciano-Anzanum	Sicilia, Sizilien
Lanuvium	Sorrent
Laus Pompeia	Spello
Lavernae	Spoletto
Lecce	Suessa
Liternum	Suessola
Locri	Sulmona
Lucca	Supinum-Trasacco
Lucera	Sybaris
Lucus Feroniae	Tarent
Luni	Teano
Mailand	Teggiano
Marruvium	Telese
Metapont	Teramo
Mevania	Terracina
Mevaniola	Tibur
Minturnae	Ticinum, Pavia
Misenum	Tortona
Montegrotto	Trebula, Quadri
Neapel	Treglia
Nemi	Trento
Nesce	Trevi-Trebiae
Nocera	Treviso
Nola	Triest
Nursia, Norcia	Tuder, Todi
Oderzo	Turin
Ordon	Tusculum
Ostia Antica	Urbino
Ostra	Urbisaglia
Otricoli	Veii
Padua	Velia
Padula	Velletri
Palestrina	Venafro
Parma	Ventimiglia
Pausilypum	Venossa
Pesaro	Vercellae
Pianosa	Verona
Pietrabbondante	Vibo Valentia
Penna	Vicenza
Pioraco	Villa Potenza
Pisae, Pisa	Volterra
Pollenzo	Vulci
Pompeji	
Portus	Jordania
Puteoli	Abila

Capitolias, Beit Ras
Gadara, Umm Qeis
Gerasa, Djerasch
Pella, Tabaqat Fahl
Petra
Philadelphia, Amman

Croacia

Brac
Pula
Sisak
Solin
Vid
Vis
Zadar

Libano

Helipolis-Baalbek
Berytos-Beirut
Botrys-Batrun
Byblos-Jbeil
Sidon
Tyros

Libia

Apollonia
Balagrae
Kyrene
Leptis Magna
Oea, Tripolis
Ptolemais
Sabratha

Luxemburgo

Dalheim
Echternach

Marruecos

Dchar Jedid
Lixus

Macedonia

Herakleia, Bitolj
Lychnidos, Ohrid
Scupi, Skopje
Stobi

Portugal

Ebora
Olisipo, Lissabon

Rumanía

Callatis
Istros
Tomis

Suiza

Augst
Avenches
Baden
Lausanne

Lenzburg

Serbia

Sirmium

Siria

Adraha-Dera'a
Antiocheia-Antakya
Daphne bei Antiocheia
Apameia
Arethusa – ar-Rastan
Bosra
Damaskus
Dionysias, Sweida
Dura Europos
Gabala-Djable
Kanatha-Qanawat
Kfeir
Kyrrhos
Laodikeia-Lattakia
Palmyra
Philippopolis-Shahba
Sakkeia, Shaqqa
Seeia, Si'
Seleukia Pieria, Samandag
Shahr
Sur
Tell el-Asch'ari

Turquía

Akmonia, Ahat
Adada
Adana
Adrassos
Agrae, Agras
Aigai, Nemrud Kalesi
Aigai, Yumurtalik
Aizanoi
Alabanda
Alexandria Troas
Alinda
Amastris, Amasra
Amorium
Amos
Amyzon, Mazinkalesi
Anemurion
Anazarbos
Ankyra, Ankara
Antiocheia ad Orontem
Antiocheia in Pisidia, Yalvaç
Antiocheia ad Maiandros
Antiphellos-Kaç
Apameia Kibotos
Apameia-Mudanya
Aphrodisias
Apollonia ad Rhyndakos
Apollonia-Kilinçli
Apollonia-Uluborlu
Arykanda

Aspendos
Assos, Behramköy
Astra
Augusta-Gübe
Balbura, Katara
Bargylia
Biziye
Blaundos, Sünlülü
Bithynion-Claudiopolis
Bubon, Ibecik
Bybassos
Byzantion, Istanbul
Claudiopolis
Daphne
Didyma
Diokaisareia
Dösene
Elaiussa-Sebaste
Ephesos
Epiphania
Erythrai
Euromos
Gagai
Hadrianopolis
Halikarnassos, Bodrum
Harpasa
Haydere
Herakleia am Latmos
Hierapolis-Pamukkale
Hyllarima
Iasos
Idebessos
Ikonion
Isaura
Kadyanda
Kaisareia
Kandyba
Kastabala
Kastabos
Kaunos
Kedreai
Kelenderis
Keramos
Kibyra
Kiran Gölü
Klazomenai
Knidos
Kolophon
Kolossai-Honaz
Kolybrassos
Komana Kappadokia
Komana Pontika
Korydalla
Kremna
Kyaneai
Kyme
Kys
Kyzikos
Laertes
Laodikeia

Laodikeia Kombusta
Lebedos
Letoon
Limyra
Lydai
Magarsa
Magnesia am Mäander
Magnesia am Sipylos
Mastaura
Metilene
Melli
Milet
Mopsuestia
Mylasa
Myndos
Myra
Myrina
Nikaia-Izmit
Nikomedia-Izmit
Nisa
Notion
Nysa
Oinoanda
Olba
Olympos
Orthosia
Panionion
Parium
Patara
Pergamon
Perge
Perinthos
Pessinus
Perperene
Phaselis
Phellos
Philadelphia, Alaşehir
Phokaia
Pinara
Pitane
Priene
Prusias
Rhodiapolis
Sagalassos
Sardes
Sebaste
Sebastopolis
Selge
Seleukeia Pieria
Seleukeia Sidera
Seleukeia-Silifke
Selinous
Side
Sidyma
Sillyon
Simena
Skepsis
Smyrna, Izmir
Soloi-Pompeopolis
Stratonikeia

Syedra
Tapureli
Tarsos
Tavium
Telmessos
Teos
Termessos
Thyateira
Tieion
Tlos
Tralles
Tripolis
Troia
Xanthos
Zeugma
Zile

Túnez

Althiburos, Medeïna
Ammaedara, Haïdra
Aradi, Sidi Jdidi
Assuras, Zanfur
Bararus, Rougga
Bulla Regia, Hammam Darradji
Capsa, Gafsa
Carthago, Karthago
Cillium, Kasserine
Cincari, Henchir Tengar
Civitas Pophtensis
Civitas Siagitana
Cluacaria, Tengar
Curubis, Korba
Furnos Minus
Giufi, Henchir Mscherga
Gurza, Qal'a Kebira
Hadrumetum, Sousse
Henchir Khima, Hr Sidi Amara, Aggar (?)
Henchir Qaoussat
Henchir Sidi Abd el-Basset
Henchir Sidi-Naoui
Hippo Diarrhytus, Biserta
Leptis Minor, Lemta
Limisa, Ksar Lemsa

Municipium Aur.Commodianum
Mustis, Henchir el-Oust
Muzuca, Henchir Krachnoum
Numluli
Pupput, Suk el-Abiad
Seressi, Umm el-Abiad
Sicca Veneria, el Kef
Simmithus, Chemtou
Sufetula, Sbeitla
Sutunurca, Henchir Ain el-Asker
Thelepte, Medinet el-Khadima
Thibari, Henchir Hamamet
Thignica, Ain Tounga
Thizi, Bechateur
Thurburbo Maius
Thurnica, Henchir Sidi belGacem
Thurburicum Bure, Teboursuk
Thugga, Dougga
Tichilla, Tastur
Uchi Maius, Henchir Douamès
Ulissipira, Henchir Zembra
Uthina, Oudna
Utica
Valles, Henchir Sidi Median
Vicus Augusti, Sidi el-Hani
Vina

Ucrania

Chersonesos
Olbia

Hungria

Aquincum
Brigetio
Savaria

Chipre

Kition
Kourion
Paphos
Salamis
Soloï

Anexo 2.2. Materiales multimedia

2.2.1. Conferencias

2016

Aulós doble gregorromano: Tubos disímiles. Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Generalitat Valenciana-ISEACV. 11 de Marzo. Presentación: Vicente Llimerà

Tubos (aerófonos) triples: Un instrumento olvidado. Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Generalitat Valenciana-ISEACV. 15 de Abril. Presentación: Vicente Llimerà

Las Flautas de Ficoroni: ¿Tubos triples en el Imperio Romano?. Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Generalitat Valenciana-ISEACV. 29 de Abril. Ponentes: Vicente Llimerà y Manuel Lafarga¹⁰²¹

2015

Bibliotecas Grecorromanas. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 28 de Enero. Manuel Lafarga

Festivales Clásicos: Grecia. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 18 de Febrero. Manuel Lafarga

Festivales Clásicos: Roma. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 25 de Marzo. Manuel Lafarga

2014

Historia de la Mente. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 2 de Abril. Manuel Lafarga

Teatros Clásicos de la Bética y la Lusitania. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 9 de Abril. Manuel Lafarga

Odeones: salas de concierto en el Mundo Clásico. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 16 de Abril. Manuel Lafarga

Odeones y Teatros de Epiro. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 12 de Mayo. Manuel Lafarga

2013

Espectáculos Dramatico-Musicales en el Mundo Clásico: Tragedia y Comedia. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 17 de Abril. Manuel Lafarga

Espectáculos Dramatico-Musicales en el Mundo Clásico: Teatros y Auditorios. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 22 de Mayo. Manuel Lafarga

Teatros Clásicos de la Tarraconense. Conservatorio Superior de Música de Alicante “Óscar Esplà”. Generalitat Valenciana-ISEACV. 11 de Diciembre. Manuel Lafarga

¹⁰²¹ Véase el final del Anexo.

2.2.2. Publicaciones

2016

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente (2016a). “Órganos grecorromanos: hidráulicos y neumáticos”, *Quodlibet*, en prensa.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente (2016b). “Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas”, en preparación.

Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope (2016a). “Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca”, *Quodlibet*, nº 60, pp. 27-52.

Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, nº 62, pp. 8-38.

2015

Lafarga, Manuel (2015). Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas, *Quodlibet*, nº 58, pp. 7-41.

2014

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2014). Flautas prehistóricas, *Música y Educación*, Año XXVII, 1; 97: 54-67.

Lafarga, Manuel (2014a). Aulós Doble Grecorromano: posibilidades armónicas, *Notas de Paso*, Revista Digital del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, n. 1, ISEACV.

Lafarga, Manuel (2014b). El oficio de tañer aulós, *Scordatura*, Revista Digital del CSM Oscar Esplá, Alicante (en prensa).

2.2.2. Materiales multimedia ¹⁰²²

- 2.2.2.1. [Flautas Prehistóricas 1/2 - Música Neandertal - Musica Reservata](#)
- 2.2.2.2. [Flautas Prehistóricas 2/2 - Música del Cromagnon - Musica Reservata](#)
[Musica Reservata - Flauta Neandertal de Divje Babe](#)
[Musica Reservata - Flautas Paleolíticas del Cromagnon](#)
[Musica Reservata - Flautas Neolíticas de Jiahu](#)

En busca de la armonía perdida

- 2.2.2.3. [Estética y Ciencias Musicales 1 Egipto y Mesopotamia](#)
- 2.2.2.4. [Estética y Ciencias Musicales 2 Asia y Oriente asiático](#)
- 2.2.2.5. [Estética y Ciencias Musicales 3 China: el orden de los cielos](#)
- 2.2.2.6. [Estética y Ciencias Musicales 4 India: En busca de la escala perdida](#)
- 2.2.2.7. [Estética y Ciencias Musicales 5 Altura y Escala](#)
- 2.2.2.8. [Estética y Ciencias Musicales 6 Introducción a la Etnomusicología](#)
- 2.2.2.9. [Estética y Ciencias Musicales 7 Naturaleza, percepción y cultura](#)
- 2.2.2.10. [Estética y Ciencias Musicales 8 Otras culturas](#)
- 2.2.2.11. [Estética y Ciencias Musicales 9 Cantores Difónicos](#)

- 2.2.2.12. [Música y Lenguaje 1/5- Comparativa](#)
- 2.2.2.13. [Música y Lenguaje 2/5 - Culturas antiguas](#)
- 2.2.2.14. [Música y Lenguaje 3/5 - Culturas tribales](#)

- 2.2.2.15. [Estética Universal 1/3 - La Prehistoria](#)
[Estética Musical 1/3 - Los Tiempos Arcaicos](#)
[Estética Musical 2/3 - Cronología Arcaica del Arte](#)
[Estética Musical 3/3 - Culturas Tribales](#)

- 2.2.2.16. [Estética Universal 2/3 - La Historia Antigua: Grecia](#)
[Estética Musical Occidental 1/2 - El Mundo Antiguo](#)
[Estética Musical Occidental 2/2 - El Mundo Clásico](#)

- 2.2.2.17. [Estética Universal 3/3 - La Historia Moderna: Occidente](#)
[Estética Musical 1/4 - La Edad Antigua](#)
[Estética Musical 2/4 - La Edad Moderna](#)
[Estética Musical 3/4 - Racionalismo e Ilustración](#)
[Estética Musical 4/4 - La Edad Contemporánea](#)
[Musica Reservata - Estética Ancestral](#)
[Musica Reservata - Estética Medieval](#)
[Musica Reservata - Renacimiento Ilustrado](#)
[Musica Reservata - Renacimiento Musical](#)

- 2.2.2.18. [Musica Reservata - Estética Musical: Grecia Clásica](#)
[Estética Musical 1/2 - Clasicismo y Helenismo](#)
[Estética Musical 2/2 - Clasicismo y Humanismo](#)
[Nicola Vicentino y la Música Griega - Musica Reservata](#)

- 2.2.2.19. [Musica Reservata - Historia General de la Consonancia](#)
- 2.2.2.20. [Musica Reservata - Grecia: A hombros de gigantes](#)
- 2.2.2.21. [Musica Reservata - Grecia: Mousiké y Leyes de la Piqué](#)
- 2.2.2.22. [Musica Reservata - Teorías del Ethos en la Grecia Clásica](#)

¹⁰²² Grabaciones revisadas y anotadas desde los comienzos de la investigación. Véanse los DVDs adjuntos al Depósito de la Tesis y/o el Canal de Youtube “Manuel Lafarga”.

- 2.2.2.23. [Musica Reservata - Bibliotecas Grecorromanas.](#)
[Bibliotecas Grecorromanas 1/4 - Los Libros de la Antigüedad](#)
[Bibliotecas Grecorromanas 2/4 - Archivos Antiguos](#)
[Bibliotecas Grecorromanas 3/4 - Bibliotecas Griegas](#)
[Bibliotecas Grecorromanas 4/4 - Bibliotecas Romanas](#)
- 2.2.2.24. [Musica Reservata - Máquinas Grecorromanas](#)
[Naumaquias](#)
[Máquinas Grecorromanas 1/6 - Mare Nostrum](#)
[Máquinas Grecorromanas 2/6 - Máquinas Bélicas](#)
[Máquinas Grecorromanas 3/6 - Máquinas de Construcción](#)
[Máquinas Grecorromanas 4/6 - Máquinas Complejas](#)
[Máquinas Grecorromanas 5/6 - Naumaquias](#)
[Máquinas Grecorromanas 6/6 - Piezas Sueltas](#)

Historia del Canto en la Antigüedad

- 2.2.2.25. [Orígenes de la Polifonía 1/4 Continentes no occidentales](#)
2.2.2.26. [Orígenes de la Polifonía 2/4 Ecos de Grecia](#)
2.2.2.27. [Orígenes de la Polifonía 3/4 Balcanes](#)
2.2.2.28. [Orígenes de la Polifonía 4/4 Canto Georgiano](#)
- 2.2.2.29. [Polifonía Tradicional Europea](#)
[Polifonía Arcaica 1/5 - La Herencia Ancestral](#)
[Polifonía Arcaica 2/5 - Georgia](#)
[Polifonía Arcaica 3/5 - Epiro](#)
[Polifonía Arcaica 4/5 - Europa](#)
[Polifonía Arcaica 5/5 - Más Allá de Occidente](#)
[Polifonía Antigua 1/6 - Universales y Disonancias](#)
[Polifonía Antigua 2/6 - Policordia Instrumental](#)
[Polifonía Antigua 3/6 - Teatros y Auditorios Grecorromanos](#)
[Polifonía Antigua 4/6 - Laúdes, Gaitas, y *Launeddas*](#)
[Polifonía Antigua 5/6 - Órganos Grecorromanos](#)
[Polifonía Antigua 6/6 - Canales Temáticos](#)
- 2.2.2.30. [Historia Antigua del Canto - 01 Tragedia y Comedia.](#)
2.2.2.31. [Historia Antigua del Canto - 02 Teatros y Auditorios Clásicos.](#)
2.2.2.32. [Historia Antigua del Canto - Europa Arcaica: Balcanes y Georgia](#)
- 2.2.2.33. [Festivales Clásicos: Grecia.](#)
[Festivales Clásicos Griegos 1/5 - Concursos y Festivales](#)
[Festivales Clásicos Griegos 2/5 - Juegos Panhelénicos](#)
[Festivales Clásicos Griegos 3/5 - Grandes Dyonisias](#)
[Festivales Clásicos Griegos 4/5 - Artistas y Músicos](#)
[Festivales Clásicos Griegos 5/5 - Otros Festivales](#)
- 2.2.2.34. [Festivales Clásicos: Roma.](#)
[Festivales Clásicos Romanos 1/2 - Espectáculos y Representaciones](#)
[Festivales Clásicos Romanos 2/2 - Juegos y Festividades](#)
- 2.2.2.35. [Castrato - La Pasión del Bel Canto](#)
[Castrato 1/2 - Eunucos en la Historia](#)
[Castrato 2/2 - La Excelencia Vocal](#)
[Castrati: Comienzo y Final](#)
[Castrati Famosos: “La Carcajada del Capón”](#)

Teatros y Auditorios Antiguos

- 2.2.2.36. [Musica Reservata - La Ciudad Romana](#)
 - [La Ciudad Romana 1/2 - Edificios Públicos](#)
 - [La Ciudad Romana 2/2 - Espectáculos Públicos](#)
- 2.2.2.37. [Teatros Clásicos del Egipto Ptolemaico 1/2 - La Biblioteca de Alejandría](#)
- 2.2.2.38. [Teatros Clásicos del Egipto Ptolemaico 2/2](#)
- 2.2.2.39. [Teatros Clásicos de la Cyrenaica](#)
- 2.2.2.40. [Teatros Clásicos del Africa Proconsular 1/2](#)
- 2.2.2.41. [Teatros Clásicos del Africa Proconsular 2/2](#)
- 2.2.2.42. [Teatros Clásicos de la Numidia.](#)
 - [Numidia y el Poder Donatista](#)
- 2.2.2.43. [Teatros Clásicos de la Mauritania](#)
- 2.2.2.44. [Teatros Clásicos de la Hispania Romana 1/2 – Tarraconensis.](#)
- 2.2.2.45. [Teatros Clásicos de la Hispania Romana 2/2 - Bética y Lusitania.](#)
 - [Teatros Clásicos de la Bética](#)
 - [Teatros Clásicos de la Lusitania](#)

- 2.2.2.46. [Odeones: Salas de Concierto en el Mundo Clásico.](#)
 - [Odeones, Teatros y Auditorios Antiguos 1/2 - Grecia](#)
 - [Odeones, Teatros y Auditorios Antiguos 2/2 - Roma](#)

- 2.2.2.47. [Teatros y Odeones de Epiro.](#)
 - [Epiro Antiguo](#)
 - [Ciudades y Teatros Antiguos de Epiro](#)
 - [Tres Postres Musicales](#)

Crítica de la Policordia

- 2.2.2.48. [Crítica de la Policordia - Arpas Antiguas](#)
- 2.2.2.49. [Crítica de la Policordia - Liras Antiguas](#)
- 2.2.2.50. [Crítica de la Policordia - Flautas Antiguas y Flautas Múltiples](#)
- 2.2.2.51. [Crítica de la Policordia – Roma Clásica](#)

- 2.2.2.52. [Crítica de la Policordia - Doble Aulós](#)
- 2.2.2.53. [Crítica de la Policordia - Sociología del Aulós](#)

- 2.2.2.54. [Tubos Polifónicos Antiguos](#)
 - [Aerófonos Polifónicos Antiguos 1/2 - Tubos múltiples](#)
 - [Tubos Polifónicos 1/5 - Arghoul, Sheng, Sho y Khaen](#)
 - [Tubos Polifónicos 2/5 - Aulós Doble Grecorromano](#)
 - [Tubos Polifónicos 3/5 - Flautas Múltiples](#)
 - [Tubos Polifónicos 4/5 - Gaitas: Historia Antigua](#)
 - [Tubos Polifónicos 5/5 - Gaitas: Después de Roma](#)
 - [Tubos Polifónicos Orientales 1/4 - Arghoul \(Egipto\)](#)
 - [Tubos Polifónicos Orientales 2/4 - Sheng \(China\)](#)
 - [Tubos Polifónicos Orientales 3/4 - Sho \(Japón\)](#)
 - [Tubos Polifónicos Orientales 4/4 - Khaen \(Laos/Tailandia\)](#)
 - [Aulós Grecorromano 1/4 - Aulós y Coros Trágicos](#)
 - [Aulós Grecorromano 2/4 - Tubos y Manos Disímiles](#)
 - [Aulós Grecorromano 3/4 - El Oficio de Auleta](#)
 - [Aulós Grecorromano 4/4 - Banquetes y Tragedias](#)
 - [Flautas Triples Medievales](#)
 - [Aerófonos Polifónicos Antiguos 2/2 - Gaitas](#)

- 2.2.2.55. [Historia Antigua del Laúd](#)
 - [Laúd Antiguo 1/3 - Arpas y Laúdes](#)
 - [Laúd Antiguo 2/3 - Laúdes Mesopotámicos](#)
 - [Laúd Antiguo 3/3 - Laúdes Egipcios](#)

- 2.2.2.56. [Historia Clásica del Laúd](#)
 - [Laúdes Clásicos 1/4 - Laúdes Paganos](#)
 - [Laúdes Clásicos 2/4 - Laúdes Griegos](#)
 - [Laúdes Clásicos 3/4 - Laúdes Romanos](#)
 - [Laúdes Clásicos 4/4 - Laúdes Medievales](#)

- 2.2.2.57. [Órganos Grecorromanos 1/3 - Hydraulis](#)
 - [Hydraulis Grecorromanos 1/4 - Historia Antigua](#)
 - [Hydraulis Grecorromanos 2/4 - Referencias Literarias](#)
 - [Hydraulis Grecorromanos 3/4 - Ejemplares Recuperados](#)
 - [Hydraulis Grecorromanos 4/4 - Después de Roma](#)

- 2.2.2.58. [Órganos Grecorromanos 2/3 - Fuentes Iconográficas](#)
 - [Órganos Antiguos 1/4 - Órganos Grecorromanos](#)
 - [Órganos Antiguos 2/4 - Órganos Hidráulicos](#)
 - [Órganos Antiguos 3/4 - Órganos Pneumáticos](#)
 - [Órganos Antiguos 4/4 - Después de Roma](#)

- 2.2.2.59. [Órganos Grecorromanos 3/3 - Órganos Medievales](#)
 - [Musica Reservata - Órganos Medievales](#)
 - [Órganos Medievales 1/5 - Antes del 500](#)
 - [Órganos Medievales 2/5 - Órganos y Cristianos](#)
 - [Órganos Medievales 3/5 - Fuentes Literarias Después del 500](#)
 - [Órganos Medievales 4/5 - Los Tiempos de Huchbaldo](#)
 - [Órganos Medievales 5/5 - Después del Milenio](#)

- 2.2.2.60. [Los Conciertos de la Antigüedad](#)
 - [Conjuntos Instrumentales Antiguos 1/2 - Antes de Grecia](#)
 - [Conjuntos Instrumentales Antiguos 2/2 - Grecia y Roma](#)
 - [Los Conciertos de la Antigüedad 1/3 - *Ensembles e Instrumentos*](#)
 - [Los Conciertos de la Antigüedad 2/3 - Intérpretes](#)
 - [Los Conciertos de la Antigüedad 3/3 - Odeones y Auditorios](#)

- 2.2.2.61. [Cena Renacentista en la Corte de Ferrara 1529](#)
- 2.2.2.62. [Creatividad y Genio - Leonardo da Vinci.](#)
- 2.2.2.63. [Musica Reservata - El Arte Perdido del Clarino](#)
- 2.2.2.64. [El caso Ficoroni - La Polémica](#)

Anexo 3.1. Ejemplares recuperados de aulós ¹⁰²³

Ejemplar	Fragmento	Material	Mecanismos
(Louvre)	41 cm	Sicómoros	No
Elgin	31 y 34 cm	Sicómoros	No
(Reading)	40 cm	Hueso (o marfil) y madera	No
Brauron		Hueso	No
Corinto			
Pydna	34.2 y 37 cm	Hueso	No
Pérgamo	Parte inferior	Bronce	Digitación a distancia
Delos	30 fragmentos		Sí / agujeros cuadrados
Meroë	Multitud de fragmentos	(Hueso, bronce, madera)	Sí
Bactria			Sí / agujeros cuadrados
Pompeya	4 tubos: 49,21/ 53.65 cm	Marfil	Anillos rotatorios de metal
Efeso			
Esparta			
Atenas (Agora)			
Argithea			
Ialyssis			
Poseidonia			
Daphne			
Perachora			
Kopenhavn			
Pydna			
Rhodos			
Lokroi			

¹⁰²³ La revisión de estos instrumentos (11 ejemplares supervivientes) y de las decenas de representaciones en mosaicos, pinturas, y vasos, en los que se muestran tubos disímiles y/o manos dispares, se retomará en investigaciones posteriores: véase en la ‘Metodología’, el punto número 5. LLIMERÀ, SANZ & LAFARGA (en preparación).



Ciclo de Conferencias

TUBOS (AERÓFONOS) ANTIGUOS

**I. Flauts Doble Greco-romano.
Tubos Distintos**
11 marzo / 17:00 / Aula 15
Manuel Lafarga. Presenta: Vicente Llimerà

**II. Tubos (Aerófonos) Triples.
Un Instrumento Olvidado**
15 abril / 17:00 / Aula 15
Manuel Lafarga. Presenta: Vicente Llimerà

**III. Las Flautas de Ficoroni.
¿Tubos Triples en el Imperio Romano?**
29 abril / 12:00 / Aula 108
Vicente Llimerà y Manuel Lafarga

Logos: GENERALITAT VALENCIANA, isea CV, Conselleria Superior de Música i Arts i Esports de VALÈNCIA

Figura 127. Ciclo de Conferencias 2015-2016: Tubos múltiples antiguos (Lafarga & Llimerà).

Anexo 3.2. Fuentes literarias e iconográficas sobre gaitas, y órganos de boca

	Referencia	Datación	Ciudad	Fuente
GR1	Comedia <i>Lysistrata</i>	s. IV a.C.	Atenas	Aristófanes
GR2	Comedia <i>Los Acarnienses</i> . (juego de palabras?)	s. IV a.C.	Atenas	Aristófanes / Wardle (1981) / Vereno (2013)
GR3	Referencias romanas al instrumento de viento llamado “symphonia”			Barry (1904)
GR4	Otras referencias a “pythauls” y “phusallides”			(varios)
GR5	Leyenda entre gaiteros italianos	(s. I a.C.)	(Britania)	(Julio César)
GR6	Uso del instrumento	s. I a.C.	(Roma)	Lucrecio
GR7	Descripción en poema: pastor Tonus tañe gaita	s. I a.C.	(Roma)	Virgilio
GR8	Uso en teatros	s. I d.C.	(Roma)	Séneca
GR9	Uso en festivales		(Roma)	Maccari, p. 10
GR10	Uso en banquetes	s. I d.C.	(Roma)	Virgilio
GR11	Uso en el ejército	s. I d.C.	Roma	Suetonio
GR12	Uso en el ejército	s. I d.C.	Roma	Dión Crisóstomo
GR13	Afición de Nerón	s. I d.C.	Roma	Suetonio
GR14	Habilidad de Nerón / Reproche de Atenea	s. I d.C.	Roma	Dión Crisóstomo
GR15	Graffiti en un burdel: “ascaulos”	79 d.C.	Pompeya	West (1994)
GR16	Vocablo “askaulós”	s. II d.C.	(Roma)	Marcial
GR17	Inscripción: 9 gaiteros y otros músicos de tubos	131-132 d.C.	(Egipto Ptolem.)	Petropoulos (1939)
GR18	“Soplar en <i>askoi</i> (bolsas)”	s. II d.C.	Pérgamo	Claudio Galeno. West (1994)
GR19	Vocablo “saccomusa” (Alto Imperio Romano)	ss. I-II d.C.	(Roma)	Bechet (2008)
GR20	Huelga del Collegium Tibilicinum de auletas	311 a.C.	Roma	Ovidio / Livio / otros
GR21	Colegios Profesionales (Gruterus, Spon)	?	Roma	Weston (1814) / <i>Encic. Britan.</i> (1911)
GR22	Inscripciones romanas		(Galia)	Demant (2002)
GR23	<i>Carta a Dardanus</i> : Bolsa con dos tubos	s. IV d.C.		Jerónimo de Estridón (?)
GR24	<i>Glosario</i> de Filoxeno: vocablo “utricularius”	550 d.C.		Weston (1814)
GR25	Uso en el ejército	s. VI d.C.		Procopio

GR26	Vocablo “askaulós”	s. X		<i>Suda</i>
GR27	Mención del <i>organistrum</i> referido a la <i>symphonia</i>	Fin. s. XII	Hohenburg (Alsacia)	<i>Hortus Deliciarum</i>
GR28	Gaita: conjunto instrumental del Rey David	Fin. s. XII	York	<i>Psalterio de Hunter</i>
GR29	Pareja de gaiteros (cantores decorados)	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 260
GR30	Pareja de gaiteros (cantores decorados)	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 280
GR31	Gaita: 6 tubos: 2 cantores y 2 dronas dobles	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 240
GR32	Primera descripción detallada del instrumento	1619	El Escorial	<i>Syntagma Musicum, Vol. II</i>

TABLA 1. Gaitas: Fuentes literarias

	Ejemplar / Referencia	Datación	Ciudad	Fuente
O1	Naw/sheng: reina Nyn-Kwa, según la tradición	3.000 a.C.	(China)	
O2	Memet (<i>arghoul</i>)	2.700 a.C.	Sakkara (Egipto)	Rice (1992)
O3	Memet (<i>arghoul</i>)	2.700 a.C.	Ghiza (Egipto)	Rice (1992)
O4	Memet (<i>arghoul</i>).	2.500 a.C.	Ghiza (Egipto)	Rice (1992)
O5	Tumba de la Reina Khentkaus Flauta doble de plata mesopotámica	2.500 a.C.	Ur	
O6	Tubos dobles	1348-44 a.C.	Amarna (Egipto)	
O7	Mención del <i>ho</i>	s. XII a.C.	(China)	<i>Oráculo de los Huesos</i>
O8	Uso en las cortes y entre el pueblo	antes s. VII a.C.	(China)	www.ksanti.net/free-reed
O9	Buzos militares con bolsas	800 a.C.	Nimrud	Sala del trono de palacio
O10	Mención de “órganos de soplo”	s. VII a.C.	(China)	<i>She-King</i>
O11	Afición de Confucio	ss. VI-V a.C.	(China)	www.ksanti.net/free-reed
O12	Bajorrelieve: conjunto instrumental con <i>sheng</i>	s. III a.C.	Shantung (China)	www.ksanti.net/free-reed
O13	(Otros en adelante: tapices, etc.)		(Oriente)	
O14	Introducción del <i>sho</i> desde el continente	s. VII d.C.	(Japón)	www.ksanti.net/free-reed

TABLA 2. Tubos orientales polifónicos

	Ejemplar	Datación	Ciudad	Fuente
G1	Dos figuras de terracota	s. VIII a.C.	Susa	Jacques de Morgan (1902)
G2	Sátiro (gaita, syrinx) descansa al modo de Rodin / 2 cantores	s. II a.C. (?)		Londres, Colección Ionides, Boardman (1968)
G3	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa, y syrinx / “hombre-orquesta”	s. II a.C.	Alejandro	Museo Estatal de Berlín
G4	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa, y syrinx	s. I a.C.	Alejandro	Museo de Alejandro
G5	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa, y syrinx	s. I a.C.	Alejandro	Museo de Alejandro
G6	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa, y syrinx	s. I a.C.	Alejandro	Museo de Alejandro
G7	Moneda republicana con gaita	64 a.C.		Museo Británico
G8	Busto sin cabeza: caja con fuelle (mano derecha)	?	Tarsus (Cilicia)	Rimbault (1855)
G9	Lucerna (lámpara) de producción local	Fin s. II d.C.	Bracara Augusta	Morais et al (2014)
G10	Apolo camina con lira y gaita al hombro	?		Burney (1789). Flood (1911)
G11	Bajorrelieve: gaita con 1 cantor y 2 dronas	?	Roma	Bianchini (1742). Tabla II: abajo
G12	Dibujo compuesto: gaita y órgano neumático / 2 cantores	s. I d.C. ?	Roma	Bianchini (1742). Tabla II: arriba
G13	Bajorrelieve en un palacio: 2 tubos sin soplador		Roma (Sta. Croce)	Bianchini (1742). Stainer (1900)
G14	Estatua de mármol blanco	?	Cortona	Maccari (1807)
G15	Pastor joven: figura similar a la de Cortona / 2 cantores	?	?	Maccari (1807), p. 8. Alban Museum
G16	Bacante con gaita idéntica a la de Cortona	?	?	Maccari (1807), p. 8
G17	Terracota: altar con la diosa Atys	s. II d.C.	Gloster (UK)	Collinson (1970)
G18	Obelisco de Teodosio	s. IV d.C.	Constantinopla	Nélis-Clément (2008)
G19	Figurilla de bronce perdida	?		Rich (1883). Bechet (2006)
G20	Cuarteto con gaitero: mural en arco perdido	s. VI d.C.	Takht-i-Bostan	Porter (1821)
G21	Figura central de mosaico (pellejo animal)	s. VI d.C.	Gafsa (Túnez)	Nélis-Clément (2008)
G22	Bailarín desnudo similar a la bacante de Maccari / 2 cantores	?	Roma	Ficoroni (1709)

TABLA 3. Gaitas grecorromanas

	Autor	Referencia	Vocablo	Fuente
S1	Daniel	<i>Dan.</i> 3. 5	symphonias	Barry (1904)
S2	Polibio	xxvi. 10	symphonias	Barry (1904)
S3	Polibio	xxx. 4	symphonias	Barry (1904)
S4	Lucas	15. 25	symphonias	Barry (1904)
S5	Jerónimo	<i>Ep.</i> Xxi. 29	symphoniam	Barry (1904)
S6	Séneca	<i>Ep.</i> Li. 12	symphonia	Barry (1904)
S7	Celso	<i>De Med.</i> iii. 10	symphoniae	Barry (1904)
S8	Plinio	<i>N.H.</i> ix. 8	symphoniae	Barry (1904)
S9	Prudencio	<i>Symm.</i> ii. 527	symphonia	Barry (1904)
S10	Cicerón	<i>Cael.</i> 35	symphonias	Barry (1904)
S11	Cicerón	<i>Pro Gellio</i> , fragm. ix. Baiter	symphoniae	Barry (1904)
S12	Cicerón	<i>Verr.</i> iii. 105	symphonia	Barry (1904)
S13	Cicerón	<i>Verr.</i> v. 31	symphoniae	Barry (1904)
S14	Cicerón	<i>Verr.</i> v. 92	symphonia	Barry (1904)
S15	Petronius	<i>Cena. Trim.</i> 34	symphonia	Barry (1904)
S16	Séneca	<i>Dial.</i> iii. 9	symphoniarium	Barry (1904)
S17	Séneca	<i>Ep.</i> Xii. 8	symphoniam	Barry (1904)
S18	Séneca	<i>Ep.</i> Li. 4	symphoniarium	Barry (1904)
S19	Séneca	<i>Ep.</i> cxxiii. 8	symphoniam	Barry (1904)
S20	Fortunato	<i>Vita Mart.</i> iv 48	symphonia	Barry (1904)
S21	Suetonio	<i>Caligula</i>	symphonias	Barry (1904)
S22	Horacio	<i>A.P.</i> 374	symphonia	Barry (1904)
S23	Plinio	<i>N.H.</i> viii. 64	symphoniae	Barry (1904)
S24	Virgilio	<i>Georg.</i> Ii, 193	symphoniae	Barry (1904)
S25	Virgilio	<i>Aen.</i> i. 67	symphoniae	Barry (1904)

TABLA 4. Vocablo “symphonia” en las fuentes romanas¹⁰²⁴

¹⁰²⁴ Se consignan aquí las fuentes primarias de estas citas por claridad, sin tener que remitirse al Anexo 6.6:

S1. ὅταν ἀκούσητε τῆς φωνῆς τῆς σάλπιγγος, σὺριγγος καὶ κινάρης, σαμβύκης καὶ ψαλτηρίου, συμφωνίας, καὶ παντὸς γένους μουσικῶν, πεόντες πρσκυνήσατε τῆ εἰκόνι τῆ χρυση ...

S2. ὅτε δὲ τῶν νεωτέρων αἰσφοιτὸ τινὰς συνευωχουμένους, οὐδεμίαν ἔμφασιν ποιήσας, παρὴν ἐπικωμάζων μετὰ κερατίου καὶ συμφωνίας.

S3. καὶ τῆς συμφωνίας προκαλουμένης, ὁ βασιλεὺς ἀναπηδήσας ὄρχητο καὶ προσέπειζε τοῖς μίμοις.

S4. ἦν δὲ ὁ υἱὸς αὐτοῦ ὁ πρεσβύτερος ἐν ἀγρῶι, καὶ ὡς ἐρχόμενος ἤγγισε πῆι οἰκίᾳ, ἤκουσε συμφωνίας καὶ χορῶν, κ.τ.λ.

S5. Male quidem de Latinis symphoniam putant esse genus organi, cum concors in Dei laudibus concertus hoc vocabulo significetur.

S6. Quidni malit quisquis vir est, somnum suum classico quam symphonia rumpi?

	Referencia	Vocablo	Fuente
P1	Comedia (R1) <i>Lysistrata</i> de Aristófanes	phusateria	West (1994)
P2	Comedia (R2) <i>Los Acarnienses</i> de Aristófanes. (juego de palabras?)	phusallides	West (1994)
P3	Séneca: teatro público de Nápoles	pythauls	Maccari, p. 10
P4	Emperador Carinus. Citado por Flavius Vobiscus	pythauls	Maccari, p. 10
P5	Juegos Píticos. Citado por Horacio: El arte de la poesía	pythauls	Maccari, p. 10
P6	Juegos Píticos. Citado por Higino	pythauls	Maccari, p. 10
P7	Varro	pythaulam	Bianchini, p. 11

TABLA 5. Otros vocablos para tubos múltiples

Basándose en Thomas Munckerus (1640-1681), Maccari aclara en su breve ensayo que las referencias P5 y P6 de nuestro propio trabajo (página 50) están erróneamente referidas a los Juegos Píticos sobre una cita de Higino en su *fábula* 250, una confusión reproducida en autores posteriores debida a la inserción de notas al margen en una de las nuevas copias del manuscrito, aclaración que se nos pasó por alto al trasladar sus referencias al vocablo *pythauls* en la Tabla correspondiente: “I shall finally observe, that in the above-cited passage of Hyginus, the words “qui Pythia cantaverat”, have been introduced from the margin into the text, as the learned Munckerus shrewdly conjectures. Some grammarian, reading Pythauls in the text, for want of better information, supposed it to be one *who sung at the Pythian games*, and wrote this erroneous explanation in the margin, which words were afterwards inserted in the text by the person who restored the manuscript, as if they had been the words of Hyginus. Pythauls here has no connection whatever with the Pythian games, but comes from the words *πιθος* and *αυλος*; a *bag* and a *pipe*.”. Las referencias P1 y P2 corresponden a las que aparecen como las más antiguas referidas a gaitas en la Tabla 1: GR1 y GR2, respectivamente¹⁰²⁵.

-
- S7. Discutiendae tristes cogitationes, ad quod symphoniae et cymbala strepitusque proficiunt.
S8. Delphinum non homini tantum amicum animal, verum et musicae arte mulcetur, symphoniae cantu et praecipue hydraulici sono.
S9. Signum symphoniae belli Aegyptis dederat, clangebat buccina contra.
S10. Accusatores quidem, — comissiones, cantus, symphonias iactant.
S11. Fit clamor, fit convitium mulierum, fit symphoniae cantus.
S12. Cum in conviviis eius symphonia caneret, maximisque poculis ministraretur.
S13. Non offendebantur homines, locum illum litoris percrepare totum muliebribus vocibus, cantuque symphoniae.
S14. Curritur ad praetorium, quo istum ex illo praeclaro convivio reduxerant paulo ante mulieres, cum cantuque symphoniae.
S15. Cum subito signum symphoniae datur, et gustatoria pariter a choro cantante rapitur.
S16. Feliciorem ergo tu Maecenatem putas, cui amoribus anxio, et morosae uxoris cotidiana repudia deflenti somnus per symphoniarum cantum ex longinquo lene resonantem quaeritur?
S17. Pacuvius, qui Syriam usu suam fecit, sic in cubiculum ferebatur a cena, ut inter plausus exoletorum ad symphoniam caneret.
S18. Videre ebrios per litora errantes et comissiones navigantium et symphoniarum cantibus strepentes lacus et alia quae velut scluta legibus luxuria non tantum peccat, sed publicat quid necesse est.
S19. Quem ad modum qui audierunt symphoniam ferunt secum in auribus modulationem illum ac dulcedinem cantuum, quae cogitationes impedit, nec ad seria patitur intendi, — sic adulatorum et prava laudantium sermo diutius haeret quam auditur.
S20. Donec plena suo cecinit symphonia flatu.
S21. ... discumbens de die inter choros ac symphonias litora Campaniae peragraret.
S22. Ut gratas inter mensas symphonia discors, et crassum unguentum et Sardo cum melle papaver offendunt, poterat duci quia cena sine istis.
S23. Docilitas tanta est, ut universus Sybaritani exercitus equitatus ad symphoniae cantum saltatione quadam moveri solitus inveniatur.
S24. Apud Tuscos a Tyrrheno symphoniae et tibiae usus inventus est, et sacris primum additus est.
S25. Tyrrhenus et Lydus ... excogitaverunt tibiae modulationem et concentum symphoniae tubarumque.
¹⁰²⁵ MACCARI (1809, p. 10).

Anexo 3.3. Fuentes iconográficas: iconos y representaciones

G1. Morgan, Jacques de. *La Délégation en Perse du Ministère de l' instruction publique 1897 à 1902*, Paris, E. Leroux, Vol. I, Lámina viii, nº 14.

G2. Gema con sátiro descansando al modo de Rodin: gaita con 2 cantores. Siglo II a.C. Londres, Colección Ionides. Véase Boardman (1968).

G3. Ilustración propia del gaitero de terracota de Alejandría, ejemplar nº 8798 en el Museo Estatal de Berlín, a partir de Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. 1940, New York, W.W. Norton & Co. Inc., Lámina VIII c.

G4. Figura similar a la anterior: gaitero de terracota con gorro frigio, bolsa, y syrinx. Siglo I a.C. Museo de Alejandría.

G5. Figura similar a la anterior: gaitero de terracota con gorro frigio, bolsa, y syrinx. Siglo I a.C. Museo de Alejandría.

G6. Figura similar a la anterior: gaitero de terracota con gorro frigio, bolsa, y syrinx. Siglo I a.C. Museo de Alejandría.

G7. Moneda de plata de época republicana, © The Trustees of the British Museum n.º colección 1902,0503.50, AN266712001- Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0).

G8. Busto sin cabeza procedente de Tarsus (Cilicia). Tomado de Rimbault, E.F. (1855). *New History of the Organ*, en Hopkins, Edward J.. *The Organ, its History and Construction*, 3 vols. London: Robert Cocks & Co.; 3rd reprint ed. of the 3rd ed., 1987, The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, [1855, 1870, 1877], p. 3.

G11. Dibujo de Bianchini, Francesco. *De tribus generibus instrumentorum veterum disertatione*, 1742. Roma, Impensis Fausti Amidei. Tab. 2 (arriba). 12.

G12. Dibujo de Bianchini, Francesco. *De tribus generibus instrumentorum veterum disertatione*, 1742. Roma, Impensis Fausti Amidei. Tab. 2 (arriba). 12-13, presunto contorniato de tiempos de Nerón.

G13. Dibujo del relieve del palacio del príncipe de la Santa Croce. Stainer, John. *The Music of the Bible with an account of the development of modern musical instruments from ancient types*. 1900, London, Novello and Company Ltd. 4ª Edición. P. 122, fig. 71.

G18. Gaitero en el conjunto musical del Obelisco de Teodosio (cuarto por la izquierda del observador), ubicado en el antiguo hipódromo de Constantinopla. Segunda mitad del s. IV d.C.

G19. Ilustración de la estatuilla de bronce perdida. Tomada de Rich, Anthony, *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*. 3ª ed. 1883, Paris, Librairie Firmin-Didot. Entrada: Ascaules, p.58.

G20. Cuarteto de músicos con gaita de la antigua Persia, (detalle) de la escena completa del arco perdido de Takht-i-Bostan: dibujo en *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, <http://www.gutenberg.org>. Volumen 3, p. 206, fig. 2 sobre la ilustración de Porter, Robert K. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, Volumen II*. London, Longmann, Hurst, Rees, Orme and Brown, p. 177, lámina LXIV.

G21. Mosaico de Gafsa (Túnez). Carreras en el circo: sobre la cuadriga de la izquierda un músico sostiene una gaita sobre el hombro. Siglo VI d.C.

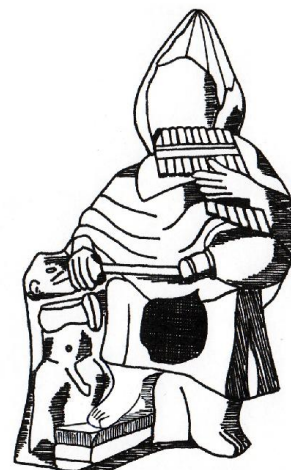
G22. Bailarín desnudo con bastón ritual y gaita. Ficoroni, Francesco *Le maschere sceniche...*, Lámina 83, p. 214.

O1. *Cheng* chino y *Sho* japonés. Tomado de Waldon Selden Pratt (1907) *The History of Music*. New York: G. Schirmer Ed., p. 35, Fig. 12.

R31. Gaita con dos cantores y dos dronas dobles. *Cantigas de Santa María*. Cantiga 240. Codex E: Códice de los músicos, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2.

Figurilla de gaitero procedente de Richborough (condado de Kent, UK): es realmente un mango de cuchillo del siglo XVII — fue reproducida un siglo después en tres posiciones distintas por KING (1799), pp. 21-22, placa XX. La datación correcta es de SCOTT (1960), p. 408.

Edouard Shoen (1535). *Lutero como las gaitas del diablo*. Xilografía coloreada. Schlossmuseum, Gotha, Germany / The Bridgeman Art Library.



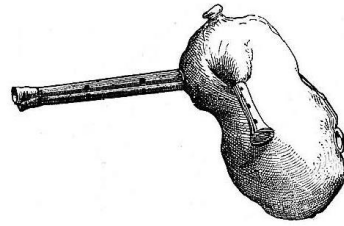
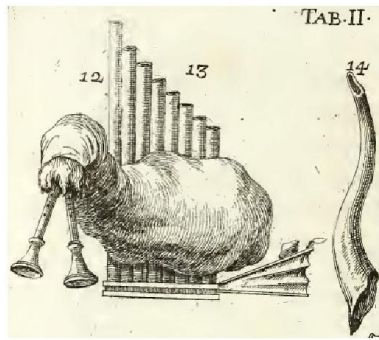
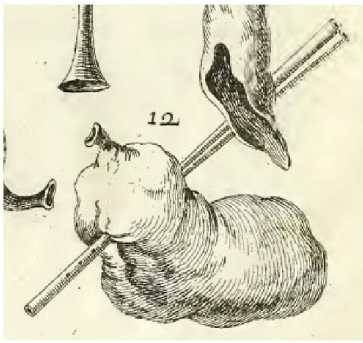
G1 / G2 / G3



G4 / G5 / G6



G7 / G8



G11 / G12 / G13



G18
G20 / G19



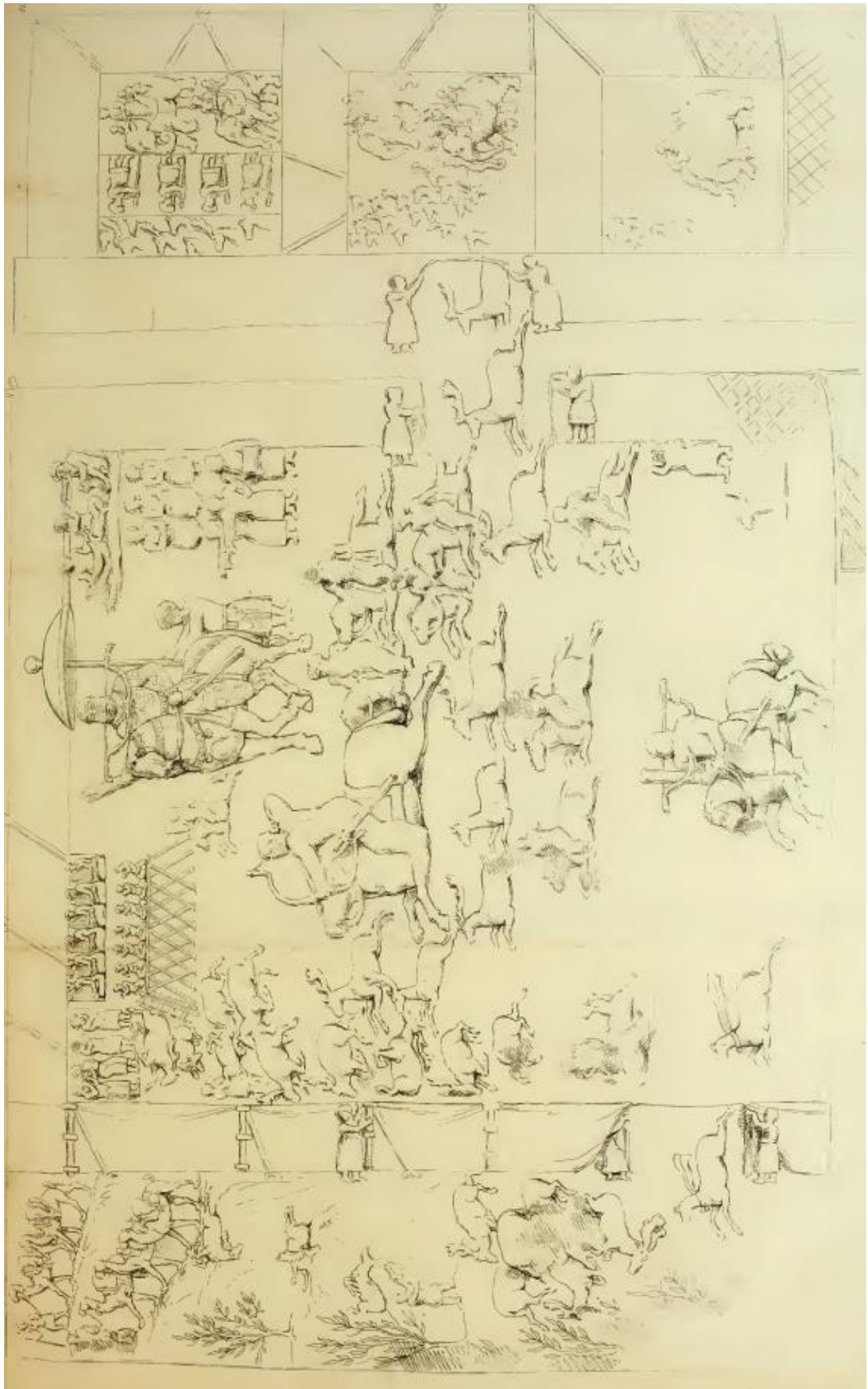
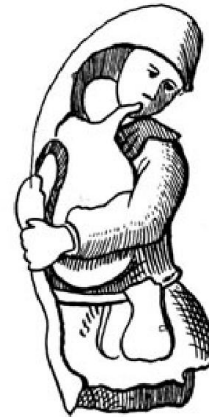
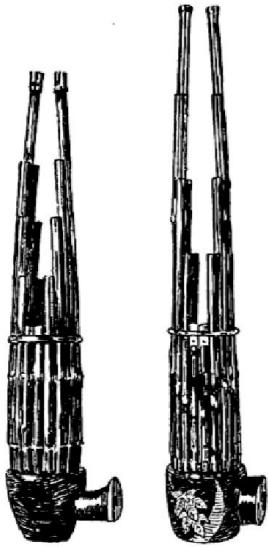


Figura 128. Escena completa del arco perdido de Takht-i-Bostan, dibujo de Porter (1821).



G21 / G22



O1 / Figura 129. R31 / Figura 130. Mango de cuchillo, s. XVII



Lutero como las gaitas del diablo

Anexo 4.1. Fuentes literarias e iconográficas sobre *launeddas* (tubos triples)

	Ejemplar	Datación	Ciudad	Fuente
L1	Figura itifálica tañedor de <i>launeddas</i> : 2 + 1 tubos	ss. IX-V a.C.	Ittiri (Cerdeña)	Museo Arqueológico de Cagliari
L2	Launedda (relieve en abadía)	s. VIII d.C.	Iona (Escocia)	Brown & Montesci (2006)
L3	Funda de espada escocesa: tañedor de <i>launeddas</i>	s. IX d.C.	Argyll (Escocia)	Clements (2009). Sociedad de Anticuarios de Escocia
L4	Launedda (relieve en abadía)	s. X d.C.	Offalay (Irlanda)	Brown & Montesci (2006)
L5	Launedda (relieve en abadía)	s. X d.C.	Pertshire (Escocia)	Brown & Montesci (2006) Clements (2009)
L6	Launedda (relieve en abadía)	s. X d.C.	Monasterboice (Irlanda)	Brown & Montesci (2006)
L7	Dibujo en manuscrito: <i>launeddas</i> : 3 tubos iguales	h. 1.000	Cambridge	<i>Psychomaquia</i>
L8	Miniatura: <i>launeddas</i> : 3 ó 4 tubos: ¿ <i>ganistrum</i> ?	h. 1170	York	<i>Psalterio de Hunter / Enc. Brit.</i>
L9	Relieve: ángel con <i>launeddas</i> sobre arco interior	s. XIII	Londres	Abadía de Westminster
L10	Capitel: cabra tañe <i>launeddas</i> con carnero violista	h. 1.200	Hawkchurch	Iglesia de San Juan Bautista
L11	Miniatura: 3 quimeras aladas (una con <i>launeddas</i>)	s. XII	Oxford	<i>Bestiario Inglés de Canterbury</i>
L12	Miniatura: <i>launeddas</i> con 3 tubos muy grandes	1225-1250	París	<i>Psalterio de Lewis</i>
L13	Dibujo: <i>launeddas</i> : <i>ensemble</i> con difunto	1255-1260	Londres	<i>Apocalipsis de Dyson Perrins</i>
L14	Pareja de <i>launeddas</i> : tubos disímiles	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 60
L15	Pareja de flautas dobles.	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 220
L16	Pareja de oboes dobles (tubo cónico)	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 230
L17	Pareja de aulós dobles (tubo cónico)	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> Cantiga 360
L18	Conjunto instrumental: cupido con <i>launeddas</i>	antes s. IV ?	Roma	Ficoroni (1709)

TABLA 1. *Launeddas*

Anexo 4.2. Fuentes iconográficas: iconos y representaciones

L1. Launedda. Bronce itifálico del siglo IX a V a.C. Ittiri (Cerdeña). Museo Arqueológico de Cagliari

L2. Launedda. Cruz de San Martino en la abadía de Iona (Escocia), siglo VIII. NM 2863 2450, *Royal Commission on the Ancient and Historic Monuments of Scotland* 1982. Brown & Montesci (2006), p. 31; también en Brown (2006), p. 46; y en Clements (2009), p. 27.

L3. Launedda. Funda de espada procedente de la abadía de Ardchattan en Argyll (Escocia), siglo IX. Allen & Anderson (1903), p. 378. Citado e ilustrado en Brown (2006), p. 47; también en Clements (2009), p. 33.

L4. Launedda. Cruz de las Escrituras en la abadía de Clonmacnois (condado de Offaly en Irlanda), siglo X. Citado e ilustrado en Brown & Montesci (2006), p. 31.

L5. Launedda. Piedra Lethendy (Perthshire, Escocia), siglo X. N.º 1405 4170, *Royal Commission on the Ancient and Historic Monuments of Scotland*, 2008. Fischer & Greenhill (1971). Citado también en Clements (2009), p. 35.

L6. Cara este de la Cruz de Muiredach en la abadía de Monasterboice (Irlanda), siglo X. Citado e ilustrado en Brown & Montesci (2006), p. 31.

L7. Launedda: 3 tubos iguales en *Psychomaquia*, de Aurelius Prudentius Clemens. Manuscrito (copia) elaborado en torno al año 1.000. Corpus Christi College (CCC) de Cambridge

L8. Tañedor de *launeddas* (3 ó 4 tubos: ¿ganistrum?) en el *Psalterio de Hunter*, ca. 1170. Special Collections Department, Library, University of Glasgow, Scotland. Folio 21v.

L9. Relieve: ángel con *launeddas* sobre arco interior (s. XIII). Abadía de Westminster, en Londres

L10. Capitel: cabra tañe *launeddas* con carnero violista (h. 1200). Relieve de la iglesia de San Juan el Bautista en Hawkchurch (Devon, Inglaterra).

L11. Miniatura con tres figuras aladas que son quimeras en el Bestiario Inglés de Canterbury (siglo XII). MS Bodl 602, Fol. 010r 126 11. Oxford Bodleian Library.

L12. Tañedor de *launeddas*. *Psalterio de Lewis* (1225-1250). The Free Library of Philadelphia Foundation, Rare Book Department, Item n.º mca1850010, folios 1v-2r.

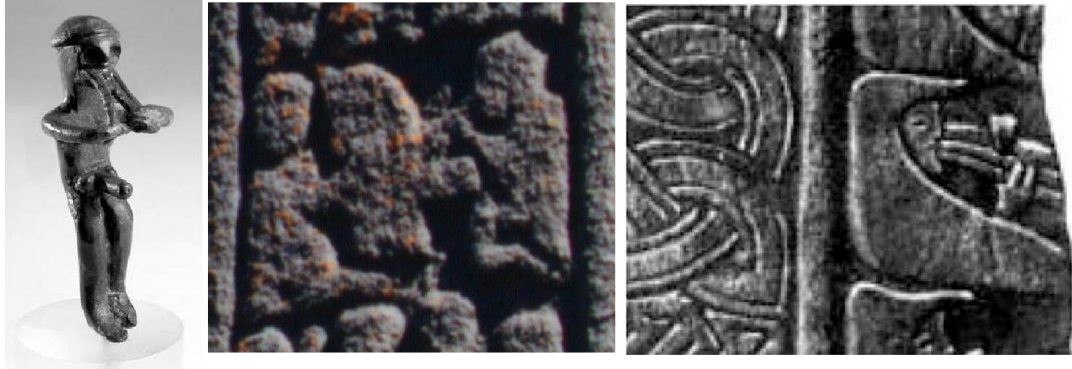
L13. Launedda: *ensemble* con difunto del *Apocalipsis de Dyson Perrins* (1255-1260), también conocido como *Apocalipsis de Getty*. J. Paul Getty Museum. MS. Ludwig III 1.

L14. Pareja de flautas triples (*launeddas*), ambas con manos dispares. *Cantigas de Santa María*, Cantiga 60. Codex E: Códice de los músicos, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2.

L15. Pareja de flautas dobles, la que suena con manos dispares. *Cantigas de Santa María*, Cantiga 220. Codex E: Códice de los músicos, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2.

L16. Pareja de oboes dobles disímiles con manos dispares. *Cantigas de Santa María*, Cantiga 230. Codex E: Códice de los músicos, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2.

L17. Pareja de aulós dobles. *Cantigas de Santa María*, Cantiga 360. Codex E: Códice de los músicos, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2.



L1 / L2 / L3



L4 / L5 / L6



L7 / L8



L9 / L10



L11 / L12



L13 / L14

Anexo 5.1. Fuentes literarias e iconográficas sobre laúdes

	Ejemplares Antiguos	Datación	Ciudad	Museo
A1	Sello mesopotámico. Período Uruk	3500 - 3200 a.C.		Museo Británico
A2	Tableta cuneiforme: 'pantur' (arco pequeño) / 23 referencias musicales	2600 a.C.	(Sumer)	MS 2340 The Schoyen Collection
A3	Placa de terracota: pastor con perro	2500 a.C.	Nippur	Museo de Philadelphia
A4	Sello acadio	2370-2110 a.C.		Museo Británico, 89096
A5	Tableta cuneiforme: notación para laúd de 4 cuerdas. Afinado en 5 ^{as} : do-sol-re-la	2000-1700 a.C.	Larsa	MS 5105 The Schoyen Collection
A6	Figura de terracota: tañedor de laúd con indicación de TRASTES	II milenio a.C.	Susa (Irán)	Museo del Louvre
A7	Tableta cuneiforme: clase de música	1900-1700 a.C.	Larsa	MS 2951 The Schoyen Collection
A8	Placa de terracota: pastor con perro	1800 a.C.	(Babilonia)	
A9	Cerámica acadia: músico tañe laúd con TRASTES	1500 a.C.	Bos-ujuk	Museo Otomano de Estambul
A10	Tableta cuneiforme: himno completo (6 voces)	mitad II milenio a.C.	Ugarit	
A11	Placa de terracota: tañedor de laúd mira directamente la mano izquierda	1500 a.C.	Sendschirli (Hitita)	Vorasiatische Museum, Berlin
A12	Figura de terracota: tañedor de laúd	1500-1100 a.C.	Susa (Irán)	
A13	Botella cerámica: biberón	1479-1352 a.C.	Tebas (Egipto)	Museo Británico
A14	Cuenco cerámico azul para vino: tañedor de laúd	1400-1300 a.C.	(Egipto)	Museo Nacional de Antigüedades, Leiden
A15	Figurilla de bronce	ss. XV-XIII a.C.	Bet She 'an (Israel)	Haiifa Museum
A16	Fresco egipcio: Tumba de Nebamun: dos tañedoras de laúd con TRASTES	1350 a.C.		
A17	4 figuras de terracota	ss. XIV-XII a.C.	Susa (Irán)	M ^o del Louvre / Sb 7899, 7910, 7887, 6579
A18	Placa de terracota: tañedor de laúd	1250 a.C.	(Babilonia)	Museo Británico
A19	Fragmento de caliza: parada de músicos, guerreros y animales	s. XII a.C.	(Babilonia)	
A20	Rebab en forma de pera	1000 a.C.	Goshen	
A21	Primera descripción de laúd	ss. X-IX a.C.		
A22	Rebab en forma de cuchara	789 a.C.		
A23	Figura de terracota: laudista itifálico	500-300 a.C.	Naukratis (Egipto)	Cambridge1973.0501.42 M ^o Arqueología Clásica
A24	Rebab en forma de pera: 4 cuerdas (Figura antropomorfa: ¿?)	200 a.C.	Khotan	
A25	Rebab en forma de cuchara: 4 cuerdas (Figura antropomorfa: tortuga)	200 a.C.	Khotan	
A26	Rebab en forma de pera: 4 cuerdas (Figura antropomorfa: mono)	200 a.C.	Khotan	
A27	Placa de terracota: tañedor de laúd: 2 cuerdas	200 a.C.	(Egipto)	Museo Británico
A28	Figura de terracota: tañedor de laúd de mástil largo: 2 ó 3 cuerdas	200 a.C. – 200 d.C.	Imperio Parto	
A29	Detalle de friso : 4 cuerdas	s. I d.C.	Airtam (Uzbekistan)	Museo Hermitage, Leningrado
A30	Placa de barro: laudista y bailarina	¿?	Larsa	
A31	Figura de terracota: tañedora de laúd	¿?		

A32	Cuello de jarra fragmentado	¿?		Museo de Israel IDAM
A33	4 estatuillas . Dinastías Shui y Tang	618-906 d.C.	(China)	
A34	Placa bajorrelieve: conjunto instal. con laudista y un arpa con 2 arpistas	1543-1292 a.C.	Karnak	
A35	Vaso : arpa con 2 arpistas		(Hitita)	Museo de Ankara

TABLA 1. Ejemplares anteriores a Grecia

	Referencia helenística	Datación	Autor	
AG1	Pandoura	s. VI-V a.C.	Pitágoras (¿?)	Según Atheneo
AG2	Boda: música de laúdes	s. V a.C.	Eurípides	
AG3	Skindapsos . Luthier (4 cuerdas)	s. IV a.C.	Anónimo	(fragmento cómico)
AG4	Skindapsos . Otros instrumentos (¿)	s. IV a.C.	Aristoxeno	(fragmento atribuido)
AG5	Skindapsos . Intérprete (4 cuerdas)	s. IV a.C.	¿?	
AG6	Skindapsos . <i>Prolomos</i> (saúce)	indeterminada		
AG7	Skindapsos	s. IV-III a.C.	Aristoxeno	Según Atheneo
AG8	Skindapsos	s. IV-III a.C.	Anaxilas	Según Atheneo
AG9	Skindapsos	s. IV-III a.C.	Matron	Según Atheneo
AG10	Skindapsos	s. IV-III a.C.	Phillis	Según Atheneo
AG11	Pandoura : mangrove tropical	s. III a.C.	(geógrafo)	
AG12	Pandoura	s. III a.C.	Euphorion (Chalcis)	Según Atheneo
AG13	Pandoura	s. II a.C.	Protagórides (Cyzicus)	Según Atheneo
AG14	Pandoura : Árbol del manglar	ss. II-III d.C.	Atheneo (Naucratis)	Atheneus IV 182f; XIV 636b.
AG15	Skindapsos (4 cuerdas)	ss. II-III d.C.	Atheneo (Naucratis)	Atheneus IV 183a-b

TABLA 2. Fuentes literarias griegas

	Referencia romana	Datación	Autor	
AR1	El monocordio no es un instrumento	100-170 d.C.	Claudio Ptolomeo	
AR2	Monocordio y Tricordio “que los asirios llaman pandoura ” (3 cuerdas)	s. II d.C.	Pollux	
AR3	Skindapsos (3 cuerdas)	s. II d.C.	Pollux	
AR4	Monocordio y Pandouros	s. II d.C.	Nicomaco	
AR5	Heliogábalo tañe laúdes	s. III d.C.	Lampridius	Única referencia del Período Imperial
AR6	“ Asterius Pandouros ”	s. VI d.C.	<i>Inscripción</i>	Aphrodisias
AR7	Pandouristes , tañedor profesional		<i>Epitafio cristiano</i>	Gerasa
AR8	Pandouros , tañedor profesional		<i>Epitafio cristiano</i>	Seleuceia-ad-Calycadnum
AR9	Cornelius , tañedor profesional	comienzo s. V d.C.	Theodoulos Estilita	Constantinopla
AR10	(invención egipcia)	s. V d.C.	Marciano Capella	
AR11		522-590 d.C.	Simeón de Emesa	
AR12		s. VI d.C.	Isidoro de Sevilla	
AR13	Pandourion . Lidio. Sin plectro	810-891 d.C.	Photius	
AR14		s. X d.C.	Suidas	

TABLA 3. Fuentes literarias romanas

Ejemplar helenístico	cc	Mástil / Caja	Datación	Ciudad	Museo
H1 Vasos griegos varios					
H2 Placa metálica: conjunto instrumental		largo / redondeada	s. V a.C.	(Ática)	
H3 Relieve en un pedestal: Musa		largo / triangular	330-320 a.C.	Mantineia	Museo Nacional de Arqueología de Atenas
H4 Figura de terracota: Eros tañe laúd	(4)	ancho / rectangular	330-200 a.C.	Eretria	Museo Británico
H5 Figura de terracota: mujer tañe laúd		ancho / no diferenciado	final s. IV a.C.	Cyprus	Museo Británico 1919.6-20.7
H6 Figura de terracota: acaso una Musa		corto / forma de pera	350-200 a.C.	Tanagra	Museo del Louvre CA 574
H7 Vaso griego lecitó: mujer tañe laúd			320 a.C.	Canosa	M ^o Británico, Cat. Of Vases IV, 1896, G21
H8 Aplique de terracota			final s. IV a.C.	Tarento	München, M ^o Cabaret Antiguo Museo de Alejandría
H9 Figura de terracota: muchacha tañe laúd		ancho / no diferenciado	330-300 a.C.	Alejandría	Museo de Alejandría
H10 Figura de terracota: Eros tañe laúd		medio / redondeado	comienzo s. II a.C.	Myryna	¿?
H11 Figura de terracota: Eros tañe laúd		forma de palo		Cyprus	Museo del Louvre
H12 Figura de terracota: Eros tañe laúd	4			Alejandría	Museo de Stuttgart
H13 Figura de terracota: Eros tañe laúd	(4)			Bajo Egipto	Colección Fouquet
H14 Figura de terracota: Eros oriental		forma de palo		Alejandría	
H15 Figura de terracota: mujer de capa frigia	(4)		s. II a.C. (?)	Damasco	Museo de Damasco n ^o 10114
H16 Figura de terracota: enano grotesco			s. I a.C. (?)	Memphis	
H17 Laúd entero hallado en 1807			s. II-III a.C.	tumba ática	Actualmente perdido
H18 Gema tallada en calcedonia	2		s. II d.C.		Chappell (1874), p. 302
H19 Banquete indo-griego	2		s. I a.C.	Hadda (Gandhara)	

TABLA 4. Fuentes iconográficas helenísticas

	Ejemplar romano	cc	Mástil / Caja	Datación	Ciudad	Museo
R1	Laudista de terracota			prerromano	Castulo	
R2	Figura de terracota: mujer de pie sostiene laúd (izquierda)		mástil largo	s. I d.C. (?)	Susa, Hadrumetum	
R3	Relieve: figura de pie sin cabeza	3 ó 4	largo /redondo / puente	s. I d.C.	Tunis	Museo de Bardo
R4	Estela funeraria: Lutatia Lupata tañe laúd	4 ó 7	¿cuerdas dobles?	s. II d.C.	Emerita Augusta	Mº Arqueológico de Mérida
R5	Relieve de sarcófago: joven sentada tañe laúd			final s. II d.C.	Ostia	Museo de Ostia
R6	Relieve de sarcófago: 2 mujeres sostienen laúd	6 ?	mástil ancho	ss. II-III d.C.	París	Museo del Louvre
R7	Relieve de sarcófago: Giulia Tirrania	3	esférico / clavijas	ss. II-III d.C.	Arles	Museo Lapidario de Arles
R8	Relieve de sarcófago: Caecilius Vallianus	4	ancho/redondo / rosetas	comienzos s. III d.C.	Roma	Museo Paolino del Vaticano
R9	Relieve de sarcófago ático: mujer de pie sostiene laúd	+ 6	largo y ancho / redondo	240 a.C.	desconocida	Museo del Louvre
R10	Relieve de sarcófago: varón sentado lee y musa con laúd		mástil diferenciado	s. III d.C.	Palermo	Cripta de la Catedral
R11	Relieve de sarcófago: mujer sentada tañe laúd		mástil diferenciado	s. III d.C.	Roma	Berlín, Museo Konigliche
R12	Relieve de sarcófago: grupo de mujeres (2 tañen laúd)	+ 6	ancho/redondo y alargado	s. III d.C.	Agrigento	Catedral de Agrigento
R13	Relieve de sarcófago: difunta tañe laúd (centauros/nereidas)		largo / pequeño	s. III d.C.	Roma	Museo Lateran
R14	Tapa de sarcófago: pareja de difuntos (ella tañe laúd)	6	redondeada	200-250 d.C.	Roma	Palazzo dei Conservatori
R15	Sarcófago: Difunto central con centauros-tritones y dos laudistas	4	pera / clavijero	230-260 d.C.	Roma	San Crisogno
R16	Relieve de sarcófago: anciana leyendo y mujer con laúd	4	ancho/redondo / clavijas	250-300 d.C.	Roma	Museo Lateran
R17	Relieve de sarcófago: mujer tañe laúd y dos figuras en pie			mitad s. III d.C.	Tívoli	Villa Albani
R18	Relieve de sarcófago: difunta tañe laúd Nereida tañe laúd similar	4	largo / clavijero largo / triangular	final s. II d.C.	Nápoles	Nápoles Inventario 6598
R19	Relieve de sarcófago: mujer tañe laúd (Cupido y Psyché)	4 ó 5	clavijero	s. III d.C.	Roma	Museo Británico
R20	Fragmentos de sarcº: pareja de difuntos (ella tañe laúd)				Roma	Abadía de San Pablo
R21	Relieve de sarcº: laudista tañe sentada con otras tres figuras		mástil diferenciado		Roma	Catacumba de Praetextatus
R22	Relieve de sarcófago: joven difunta sostiene laúd (izda.)				Roma	Museo Torlonia
R23	Relieve de sarcófago: cupido sostiene laúd (izquierda)		¿ancho? / esférico			Museo Lateran
R24	Relieve de sarcófago: Sosia Juliana tañe laúd		ancho / hexagonal		Ravenna	Iglesia de San Vittore
R25	Laúd de madera reconstruido		completo / mástil largo	ss. III-IV d.C.	(Egipto)	Mº Metropolitano de Nueva York
R26	Mosaico bizantino	3	completo / mástil largo	s. VI d.C.		
R27	Plato persa: cupido laudista sobre un león		completo / mástil largo	ss. IV-VII d.C.	Irbit (Rusia)	Panum (1939), Figura 117

TABLA 5. Fuentes iconográficas romanas

Anexo 5.2. Fuentes iconográficas: iconos y representaciones

En el decurso de nuestra investigación, hemos recopilado alrededor de otras 45 fuentes nuevas, tanto egipcias, como mesopotámicas, más dos helenísticas (H18 y H19) y dos romanas (R26, y R27) que hemos incluido aquí. Hemos derivado a un trabajo posterior el tratamiento de estos objetos en relación con el contexto que nos ocupa, así como su datación y ubicación correctas, y asimismo de A8, A12, A19, A28, A30, A31, A35 — otras no aludidas en la publicación original son: A32, A33, y A34.

H18 es una gema helenística tallada en calcedonia del siglo II d.C., que no aparecía en la Tabla de la publicación original aunque sí impresa al final del artículo, ha sido incluida al final de la Tabla correspondiente y como imagen, y muestra la única representación conocida de un laúd con el mástil curvado en su extremo. En el reverso se aprecian claramente, además de la curvatura del mástil, 3 clavijas. H19 es un sarcófago más que tampoco aparece en la publicación original, incluido como fuente “helenística” por su datación (s. I a.C.).

La estatuilla mantinea se ha aparejado con un dibujo que permite apreciar mejor la diferenciación de los dedos de ambas manos, tal y como se argumentó en el subapartado 2.2.4.7. El eros procedente de Eretria, se ha aparejado con un dibujo original que permita apreciar la posición de la mano derecha a punto de rasgurar, y, con el mismo fin para la mano izquierda con una reconstrucción a cargo de Shlomo Pestcoe en su página de internet: [<http://www.shlomomusic.com/luteorigins.htm>]

A1. Sello mesopotámico del período de Uruk (3500 - 3200 a.C.). Museo Británico en 1996. Fuente: Dumbrill (2005), p. 321.

A2. Tableta cuneiforme MS 2340 con 23 referencias musicales específicas, entre ellas el vocablo *pantur*. 2600 a.C., Oslo, The Schoyen Collection.

A3. Placa de terracota: figura sentada con perro, probablemente un pastor, en torno al 2500 a.C. Museo de Philadelphia. *Exploration in Bible Lands* p. 529.

A4. Sello acadio datado entre el 2350 y el 2170 a.C. Museo Británico (BM 89096). Fuente: Charry (1996), pp. 16.

A5. Tableta cuneiforme MS 5105, con notación e indicaciones para afinar un laúd de 4 cuerdas (do-sol-re-la) en la misma disposición interválica que seguimos usando hoy para violas y violoncellos. Oslo, The Schoyen Collection.

A6. Laúd con trastes en una figura de Susa. II Milenio a.C. Museo del Louvre.

A7. Tableta cuneiforme MS 2951, en la que se cita a Hebe-eridu, hijo de Adad-lamasi, sentado con Il-siru, su profesor, para recibir una clase de música. comienzos del II Milenio a.C. Oslo, The Schoyen Collection.

A8. Placa de terracota: pastor con perro, en torno al 1800 a.C.

A9. Laúd con trastes en una cerámica acadia procedente de Bos-ujuk. 1.500 a.C. Museo Otomano de Estambul.

A10. Tableta cuneiforme con el Himno de Ugarit: himno a 6 voces. En la tableta se indican dicordes que corresponden a intervalos de 5^a, 4^a, 3^a y 6^a, y contiene 4 líneas de texto con indicación de repetición, más 6 líneas de música. A: anverso. B: reverso. Fuente: Kilmer (1976).

A11. Laudista hitita digitando y mirando directamente su mano izquierda, procedente de Sendschirli, en torno al 1.500 a.C. Vorkasische Museum, Berlin.

A12. Figura de terracota: tañedor de laúd en torno al 1500-1100 a.C., procedente de Susa (Irán).

A13. Botella cerámica: biberón, entre el 1479-1352 a.C., procedente de Tebas (Egipto). Museo Británico.

A14. Cuenco cerámico azul para vino: laudista entre el 1400-1300 a.C., procedente de Egipto. Leiden, Museo Nacional de Antigüedades.

A15. Figurilla de bronce de los ss. XV-XIII a.C., procedente de Bet She ‘an (Israel). Haifa Museum.

- A16 a/b. Fresco de la tumba de Nebamun, noble de la XVIII dinastía (h. 1350 a.C.): dos tañedoras de laúd con los primeros trastes egipcios. Licencia Creative Commons.
- A17. Cuatro figuras de terracota entre los siglos XIV-XII a.C., procedentes de Susa (Irán). Paris, Museo del Louvre: Sb 7899, 7910, 7887, 6579. Departamento de Antigüedades Orientales.
- A18. Placa de terracota mesopotámica: tañedor de laúd en torno al 1250 a.C. Museo Británico.
- A19. Fragmento de caliza mesopotámica h9101: parada de músicos, guerreros y animales, del s. XII a.C.
- A20. Músico con *rebab* en forma de pera sin indicación de cuerdas, procedente de Goshen, en torno al 1000 a.C. Fuente: Stein (1907). *Encyclopedia Britannica*. Imagen en Dominio Público.
- A22. Músico con *rebab* en forma de cuchara sin indicación de cuerdas, en torno al 789 a.C. Fuente: Stein (1907). *Encyclopedia Britannica*. Imagen en Dominio Público.
- A23. Figura de terracota: laudista itifálico, procedente de Naukratis (Egipto), entre el 500-300 a.C. Cambridge 1973.0501.42: Museo de Arqueología Clásica.
- A24. *Rebab* de Khotan en forma de pera (figura antropomorfa del 200 a.C.). *Encyclopedia Britannica*, 11th ed., Vol. 22, p. 949. Imagen en Dominio Público.
- A25. *Rebab* de Khotan en forma de cuchara (tortuga), 200 a.C. Stein, M. Aurel (1907). *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*, Vol. II Plates, Oxford Clarendon Press, nº XLVI. Imagen en Dominio Público.
- A26. *Rebab* de Khotan en forma de pera (mono), 200 a.C. Stein, M. Aurel (1907). *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*, Vol. II Plates, Oxford Clarendon Press, nº XLVI. Imagen en Dominio Público.
- A28. Estatuilla del Imperio Parto: laúd con indicación de 3 cuerdas, entre el 200 a.C. y el 200 d.C.
- A29. Laúd con indicación de 4 cuerdas en el relieve de un friso de Airtam en Uzbekistán. Siglo I d.C. Museo Hermitage, Leningrado.
- A30. Placa de barro: laudista procedente de Larsa (Irán), con laudista y bailarina. Sin datación.
- A32. Cuello de jarra fragmentado, Museo de Israel IDAM, II Milenio a.C. Imagen: Erick Lessing.
- A33: Grupo de músicos. Dinastía Tang (618-906) / 33B: Tañedor de pipa (terracota). Dinastía Sui (581-618). Cernuschi Museum 20060812 149A / C: Dinastía Tang. Primera mitad del siglo VII. Paris, Museo de Artes Asiáticas-Guimet / D: Tumba del General Chang Sheng (Anyang, Honan. Dinastía Sui, c. 595 d.C. / Orquesta femenina con laúd. Dinastía Tang. Final del siglo VII
- A34. Placa bajorrelieve: conjunto instrumental con laudista y un arpa con 2 arpistas, en el templo Aten de Karnak, XVIII Dinastía, entre el 1543 y el 1292 a.C.
- H1. (Vasos griegos varios). Sin especificar.
- H2. Placa helénica de metal del siglo V a.C. *Ensemble* de mujeres: una arpista con un arpa de 14 cuerdas, citareda con lira, bailarina con panderos, laudista sin indicación de cuerdas, y dos tañedoras de aulós doble. Cuatro de las 6 intérpretes pueden también cantar, siendo 2 de ellos a su vez policordes.
- H3 a/b. Musa tocando un laúd, detalle de un pedestal mantineo, ca. 330-320 a.C., Mantinea, Grecia. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Enciclopedia Británica/WIKI. Reproducido en Daremberg et Saglio. Dictionnaire des Anqituités Grecques et Romaines, p. 1450 (1919). Imagen en Dominio Público.
- H4: a/b/c/d. Eros tañendo laúd. C: dibujo original sobre la figura de Terracota de Eretria, alrededor de 330-200 a.C. Museo Británico de Londres. Basado en Higgins & Winnington-Ingram (1965). D: <http://www.shlomomusic.com/luteorigins.htm>
- H5. Figura de terracota: laudista procedente de Cyprus, final del s. IV a.C. Museo Británico: 1919.6-20.7.
- H6. Figura de terracota, probablemente una Musa, con laúd corto en forma de pera, procedente de Tanagra, en torno al 350-200 a.C. Museo del Louvre: CA 574.

H11. Figura de terracota: Eros tañe laúd en forma de palo, procedente de Cyprus, sin datación (probablemente ss. III-I a.C). Museo del Louvre.

H18. Representación única de un laúd helénico con mástil curvado. *Gemme Antiche*, Carseus de la Chausse, Roma, 4to. 1700.

H19. Banquete indo-griego en Hadda (Gandhara), s. I a.C.

R1. Estatuilla de terracota sin cabeza, procedente de Castulo, posiblemente anterior a la ocupación de Hispania. Fuente: Román Ramírez (2014). Recuperado de <http://www.terraeantiquae.com>.

R3. Varón (?) de pie sin cabeza en posición de tocar, procedente de Tunis: se observan 3 puntos en el extremo del mástil. S. I d.C. Museo de Bardo.

R4. Estela funeraria de Lutatia Lupata, retratada como intérprete de laúd (7 cuerdas), siglo I d.C., Augusta Emerita. Procedente de la Casa del Mitreo. Museo Arqueológico de Mérida, España. Licencia Creative Commons Hispania Epigraphica 20062.

R6. Relieve de sarcófago: 2 mujeres sostienen laúd con mástil ancho y 6 (?) cuerdas, entre los ss. II-III d.C. París, Museo del Louvre.

R7. Relieve del sarcófago de Giulia Tirrania: laúd con 3 cuerdas. Ss. II-III d.C. Museo Lapidario de Arles. Tomado de PANUM (1939). Fig. 183, p. 211. Imagen en Dominio Público.

R8. Relieve del sarcófago de Caecilius Vallianus, laúd con 4 cuerdas, a comienzos del s. III d.C. Roma, Museo Paolino del Vaticano.

R9. Relieve de sarcófago ático de mármol: mujer de pie sostiene laúd largo y ancho con más de 6 cuerdas, y de caja redonda, en torno al 240 d.C., procedente de Roma. Aquiles en la corte del rey Lycomedes. París, Museo del Louvre Ma 2120.

R12. Relieve de sarcófago: grupo de mujeres en el luto de Phaedra (dos tañen laúdes con más de 6 cuerdas). Siglo d.C. Agrigento, Catedral de Agrigento. DAE – 11260745 – © - DEA / G CAPELLANI.

R14. Tapa de sarcófago: pareja de difuntos (ella tañe laúd) de caja redondeada con 6 cuerdas, en torno al 200-250 d.C. Roma, Palazzo dei Conservatori.

R15. Sarcófago con difunto central, centauros, tritones y dos laudistas, 230-260 d.C. Roma, Museo de San Crisogno.

R18. Relieve de sarcófago: difunta tañe laúd de 4 cuerdas, largo y con clavijero, al final del siglo III d.C. Nápoles, Nápoles Inventario 6598.

R19. Relieve de sarcófago: mujer tañe laúd (Cupido y Psyché) con clavijero y 4 ó 5 cuerdas, procedente de Roma, del siglo III d.C. Museo Británico.

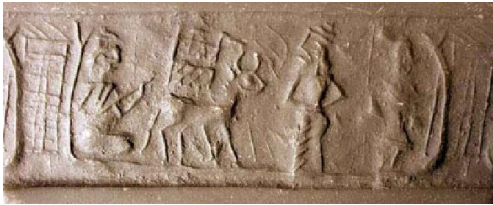
R23. Relieve de sarcófago: cupido sostiene laúd (izquierda). Sin datación. Roma, Museo Lateran. *Bulletino della Commissione Archeologica comunale di Roma*, 1877. Visconti, Lámina 17.

R24. Relieve del sarcófago de Sosia Juliana: la difunta tañe laúd. Ravenna. Iglesia de San Vittore.

R25. Laúd bizantino del siglo IV d.C. Museo Metropolitano de Nueva York. © The Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-Art/12.182.44> (October, 2006).

R26. Músico con laúd de 3 cuerdas. Mosaico bizantino del siglo VI d.C.

R27. Plato persa procedente de Irbit (Rusia), entre los siglos IV-VII d.C. Tomado de Panum (1939, p. 208), Figura 177.



A1 / A2 / A3



A4 / A5 / A6 / A7



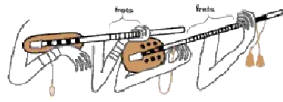
A8 / A9



A10a / A10b



A11 / A12 / A13 / A14 / A15



A16a / A16b / A17



A18 / A19 / A20 / A22



A23 / A24 / A25 / A26



A28 / A29 / A30 / A32



A33



A34 / H1 / H2



H3a / H3b



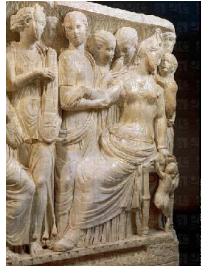
H4a / H4b / H4c / H4d / H18



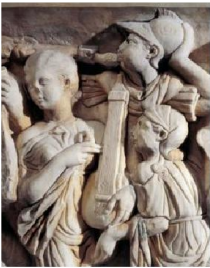
H5 / H6 / H11 / H19



R1 / R3 / R4 / R6 / R7



R8 / R9 / R12 / R14



R17 / R18 / R19



R15 / R 23 / R24



R26 / R27 / R25

Anexo 6.1. Cuadro diacrónico: los primeros Padres de la Iglesia contra la música

Se ha incluido aquí la tabla de Corbitt (2008), que contiene unos pocos autores no citados aquí: Clemente de Roma, Filón de Alejandría, Josefo, Policarpo, Taciano, Atanasio, y Gregorio de Nisa. Del mismo modo, otros citados en el texto no aparecen en ella — Ireneo, Pseudo-Origen, Cipriano, Lactancio, Cirilo de Jerusalén, Epifanio, Niceta, y Cirilo de Alejandría.

No tenemos noticia de que Marción de Sínope hablase contra la música de los paganos, y lo poco que se sabe de él, es a través de sus detractores.

Ignacio de Antioquía (30-107)
Filón de Alejandría el Judío (10-50)
Josefo - Tito Flavio Josefo el Judío (37-101)
Policarpo de Esmirna (69-155)
Clemente de Roma (finales del siglo I)
Marción de Sínope (85-150)
Justino - Justino Martir (100-165)
Taciano el Sirio (120-180)
Atenágoras - Aristokles Spirou (133-190)
Ireneo de Lyon (130-200)
Clemente de Alejandría - Titus Flavius Clemens (165-215)
Pseudo-Origen - Adamancio (s. IV d.C.)
Novaciano de Frigia (¿ - 258)
Cipriano de Cartago - Tascio Cecilio Cipriano (200-258)
Lactancio - Lucio Cecilio Firmiano Lactancio (240-320)
Eusebio de Caesarea - Eusebio Pánfilo (269-339)
Atanasio de Alejandría (292-373)
Hilario de Potiers - Hilario Pictaviense (300-368)
Cirilo de Jerusalén - Cirilo Hierosolimitano (315-386)
Epifanio de Salamis (315-403)
Gregorio Nacianceno - Gregorio de Nacianzo o Gregorio el Teólogo (329-389)
Basilio de Caesarea (330-379)
Gregorio de Nisa (330-394)
Juan Crisóstomo (347-407)
Isidoro de Pelusium (360-449)
Teodoreto de Ciro (393-457)
Niceta de Remesiana (337-414)
Jerónimo de Estridón (340-420)
Cirilo de Alejandría (376-444)
Ambrosio de Tréveris - Aurelio Ambrosio (334-397)
Aurelio Agostino Hiponense (354-430)

Music Opinions Timeline

www.MissingMoreThanMusic.com

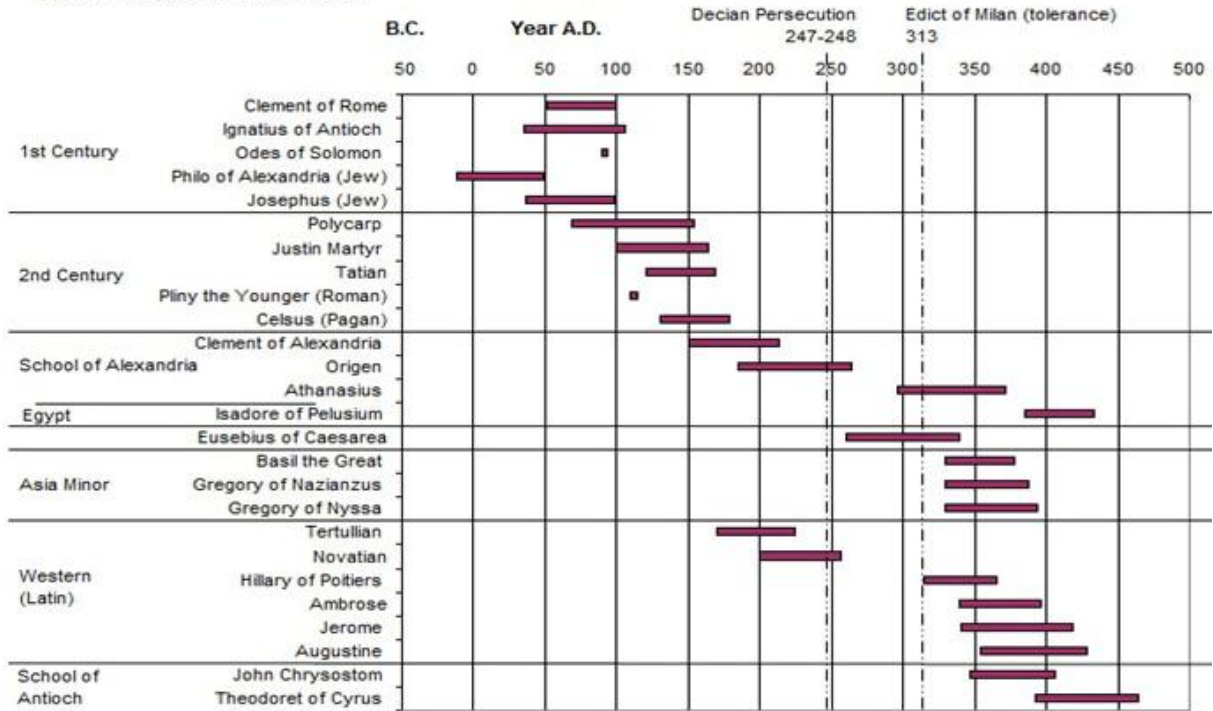


Figura 131. Cuadro cronológico de los primeros Padres de la Iglesia contra la música pagana. Tomado de Corbitt, Danny (2008). *Missing more than music: When disputable matters eclipse worship and unity*, Bloomington (Indiana), Autor house. ISBN 978-1-4343-4359-8.

Anexo 6.2. Decretos contra el paganismo: de Constantino a final del s. V

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Fragment of a manuscript page showing a table with columns and rows, and marginal notes in red and blue ink.

Julio César (100 - 44 a. Xto.)
 27 a. Xto. - CESAR AUGUSTO: empendedor
 → [ODERON] de Agripa: 27 a. Xto.
 Albr de la Victoria
 29 a. Xto.: CURIO
 retribuido
 y PIRRO en 272 a. Xto.
 → 46 a. Xto. } NAU MARCIAS
 → 2 a. Xto. }
 quiblo de setkilo

JULIO	1	26	
	CLAUDIA	27	
	2	28	
	3	29	
	4	30	
	5	31	
	6	32	
	7	33	
	8	34	
	9	35	
	10	36	
	11	37	Mt. de TIBERIO // CAICANA: empendedor
	12	38	
	13	39	
	14	40	
	15	41	Mt. de CAICANA // CLAUDIO: empendedor Scironius CARAVI: per bupedo: 30 v
	16	42	
	17	43	
	18	44	
	19	45	
	20	46	
	21	47	
	22	48	
	23	49	
	24	50	Mt. de Aulo Cornelio CILSO: 'DE Medicum' : médico
	25		

BARCOS de WJO

PORTUS PENUS

Mi. San **LEON** de **Volterra** (Toscana): Primeros 14 claustros.
Orden de culto en la iglesia por las mujeres
→ Martirio de **MARCO** y **LUCA**

76

↓
PAPA 3

ANACLETUS de Roma

Mi. de San **ANACLETUS** (CLETUS) de **Roma**. MARTIR.
Normas para cualquier obispo (Forma de la liturgia
eclesiástica / ordeno por faldas de mujeres en el
banco Vaticano, cerro de la **CS** de Pedro).

88

↓
PAPA 4

CLEMENTE de Roma

Mi. de **PEDRO** (Simón Bar Jona): 1º orden eccl.
sistémico y Padre Nuevo // MARTIR: crucificado boca
abajo por disco propicio

67

↓
PAPA 2

LEON de Volterra

Mi. San **CLEMENTE** de **Roma**. Restableció el uso de
la conformación según el rito de S. Pedro / Uso de
los palabras 'AMEN' // MARTIR: exiliado del **Ponto** por **TRAJANO**.
Arrojado al mar con un sico al cuello.

97

↓
PAPA 5

EVARISTO (quiere)

51	Concilio de Jerusalén (Pp. PEDRO)
52	Tip. naumakia / NAUMAKIA
53	
54	Mt. de CLAUDIO // MERÓN : emperador
55	
56	
57	NAUMAKIA
58	
59	
60	
61	
62	
63	
64	PERSECUCIÓN de Nerón: 64-68 // Segundo Roma NAUMAKIA
65	Envidia de SENECA
66	T. Griego Judía
67	
68	Mt. de MERÓN // GALBA : emperador
69	Mt. de GALBA // OTÓN : emperador 3 meses FLAVIA VITELIO : emperador 3 meses / VESPASIANO : emp.
70	Mt. HERÓN de Alejandría Persecución en templo de Jerusalén
71	Asedio de Masada
72	
73	Caída de Masada fin Griego Judía
74	
75	

AÑO 4 emperador.

76	
77	
78	
79	Mt. de VESPASIANO // TITO : emperador Empujón del velo
80	NAUMAKIA NAUMAKIA
81	Mt. de TITO // DOMICIANO : emperador Persecución de 81-96
82	
83	
84	
85	NAUMAKIA
86	
87	
88	
89	NAUMAKIA
90	
91	
92	
93	
94	
95	Mt. de VINTILIANO
96	Mt. de DOMICIANO // NERVA : emperador Antonio
97	
98	Mt. de NERVA // TRAJANO : emperador
99	
100	ARCHIGEMES de Roma empuja sobre Neumogio de Xto. PELOPS de Smyrna: "avo" : canis Práxis

- Pírrus Ag. Volico Imposición

ODEON + J. Gpatolinos Anephoros COALES

TEXTOS del SUBA ROMA

Concilio de Jerusalén: dirigido por el obispo Yodanm. ben ZAKAI

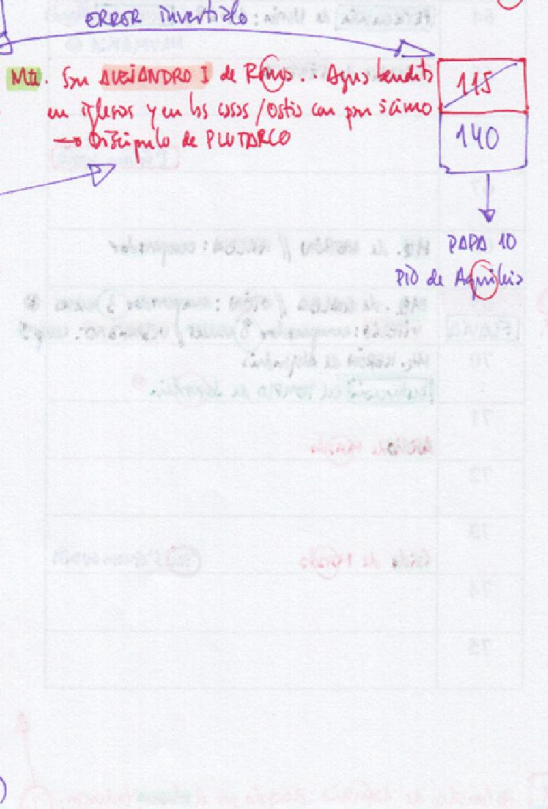
Mi. Su **EVERARDO** (apócrifo) Dividió la urbe en parroquias ante el Δ de xianon → instituye los primeros 7 diaconos q. confij: 3 los pontífes + mision → origen del schol. coleccionado **CARDENALIZADO**
105
 PAPA 6
 Alejandro de **Roma**

Mi. Su **TELEFORO** (apócrifo) - Campesino el llamado "Gloria in excelsis Deo" / Ayuno de 7 semanas antes de la Pascua / 3 misas por Escandote en la noche de Navidad / introdujo nuevas oraciones en la misa
136
 PAPA 9
 Hilario de **Arceps**

Mi. Su **HILARIO** de **Arceps**. MARTIR. Defensor & fortalecimiento del clero y la oración de la paz. gran eclesiástico / instituye paderno - monjes en la labor / Dejó la composición de ritos
115
140
 PAPA 7
 Sixto I de **Roma**

Mi. Su **ANDRÉAS I** de **Roma**. Agrio bendito en ritos y en las cosas / esto con pnc sámo → discípulo de **PULCARO**
115
140
 PAPA 10
 Pío de **Arceps**

Mi. Su **SIXTO I** de **Roma** - Prezo del ceter de vino / ceter y parmentis según todas rito por escandote / cetero del trabajo antes de la misa
125
 PAPA 8
 TELEFORO (apócrifo)



6. II Decadencia del EPICURETISMO
 ↳ Edad de oro de la ASTROLOGIA

101	
102	
103	
104	
105	
106	Fin de la guerra de [Pax]
107	Foro de Trajano: - [obedi]
108	
109	Persecución de TRAJANO: 109-111 // NAUMAKKA
110	
111	
112	Apolodoro de Duxifro sabe el Foro
113	
114	
115	Grupo de Kiroi
116	
117	Mt. de TRAJANO // ADRIANO: [obedi] ? [Pax] → + otros 3 ?
118	
119	
120	120-130: MARCION, nico unico teopolemato → [Rom]
121	
122	
123	
124	
125	

126	
127	
128	
129	
130	
131	
132	[II] [guerra juda] ? [Libo de la Redención de Jerusalen]
133	[D] [Luceo Trajan] [Por Kiroi]
134	
135	
136	
137	
138	Mt. de ADRIANO // ANTONINO Pío: [empender]
139	
140	la guerra de [Rom] [redención] → MARCION, [ecumenico] [por su padre] [en] [Rom]
141	
142	
143	
144	MARCION de [muro] [ecumenico] y [opulencia] de [Rom] [D]
145	
146	
147	
148	
149	
150	Mt. de MARCION [D]

[D] [Luceo Trajan] [Por Kiroi]
 [Pax]

↑
 [Rom]

[D]

MARCIONISMO
 en Oriente
 [Rom]

• No queda ninguno de sus escritos: sólo los [códices] de [Petrus] y de [Ireneo] → el mayor peligro para el [cristo] primitivo
 ↳ MARCIONITAS: [suicidas] de [alterar] los [salmos] de [MATEO] y de [LUCA]

gnosticismo
 cosmología
 [DIVERSO]

Mt. San **PIO** de **Amigdis**. MARTIR. Fechas de los Pasos el domingo por el plenilunio de marzo
 → NORMAS para la conversión de JUDIOS
 → **Canonizó el MARCIONISMO (MORCION)**

155

PAPA 11
ANICETO (GNO)

San PIO de Amigdis

Papa

...leopoldo: 17+ cubana y cubana de 2011

Mt. San **ANICETO** de **Trino**. MARTIR
 Confirma los Pasos en domingo, según la tradición de San Pedro // **DECRETO** contra el pelo largo en el clero

166

PAPA 12
SOTERO de **Fondi**

San ANICETO de Trino

Mt. San **SOTERO** de **Fondi** (Chirpanis). Ppa de la Ciudad. / Prohibió a las mujeres quemar incienso en las vestimentas de pieles. Confirma el vestimentado como Escarnito y sin olor si no es bendecido por un sacerdote.

175

PAPA 13
ELEUTERIO de **Niopolis**

San SOTERO de Fondi

Mt. San **ELEUTERIO** de **Niopolis** (Egipso). MARTIR. Envió a **FUGAZO** y **DOMINION** a convertir a britanos / Suprimió construcciones judías sobre caminos pms e iglesias

189

PAPA 14
VICTOR (SIRIANO)

San ELEUTERIO de Niopolis

San ELEUTERIO de Niopolis

Mt. San **VICTOR** (de **Afrio**). MARTIR. Uso de cualquier sexo en el bautismo en Oros de enfermos / luchas con herejes del **AFRIO** y de **AFRICA** para celebrar los Pasos según el rito romano y no según el rito pacho

199

PAPA 15
LEFERINO de **Roma**

San VICTOR de Afrio

5. III Despotismos: **SEVERO de AUGUSTO**
 → **HIPOCRITO de ROMA (32 años)** → 197-209
 383-398
 400- (29+28)

201	Prohibición de conversión: Xto. y JUDISMO
202	Persecución de St. Severo: 202-210
203	
204	
205	FIN CAIRO - MARCELINO emperador de "sionización de elio"
206	
207	→ TERTULIANO x una unanimidad : después hondo en impio hondo
208	
209	
210	
211	Mt. de Septimio Severo // CARACALLA: emp^{er}
212	constitución de unanimidad
213	
214	
215	
216	OPIONES unanimidad unanimidad en (Blestius) → Prof. de unanimidad y abv. escuela unanimidad de Alexandria
217	Mt. de CARACALLA // MACRINO: emp^{er}
218	Mt. de MACRINO / HELIODOROS: emp^{er}
219	
220	Mt. de TERTULIANO → unanimidad de (?) (Athen) (80) unanimidad unanimidad
221	
222	Mt. de HELIODOROS // Alejandro Severo: emp^{er}
223	
224	
225	

Contra los Gnosticos

Orto-evangelio
→ DOMINICAN
obispo

Baoptimo
instituto
de **unanimidad**
de **unanimidad**

226	
227	
228	
229	
230	
231	
232	
233	
234	
235	Mt. de Alejandro Severo // Maximiano Tracio: emp^{er} CRISIS unanimidad de Maximiano: 235
236	
237	
238	Mt. de Maximiano // Pupieno: emp^{er} en Mt. de unanimidad → BALBINO
239	GORDIANO III: emp^{er}
240	
241	
242	
243	
244	Mt. de GORDIANO III / TRUPO el Ocho: emp^{er}
245	
246	
247	
248	ORIGENES unanimidad 'Contra Celso' (8 libros) → unanimidad ↳ unanimidad unanimidad : unanimidad , unanimidad → NOVACIANO : unanimidad unanimidad
249	Mt. de Filipo // Decio: emp^{er}
250	Persecución de Decio: 250-251 → unanimidad ORIGENES: unanimidad / unanimidad unanimidad en unanimidad

Condena
ORIGENES
+ **unanimidad**
único padre
no **unanimidad**

especulación
de **unanimidad**
unanimidad

especulación
de **unanimidad**
unanimidad

ROBLACIO
Xto.: 1111

Mt. San **CORNELIO** de Roma. **MARTIR**. Primer papa mtirpo **NOVACIONO**, excomulgado en el Concilio de Roma de 251. Murió en el exilio (Siria) por no aceptar a los dioses paganos

253
254

→ PAPA 22
LUCIO de Roma

Mt. San **LUCIO I** de Roma: prohibió catolizar a Mt. y mm. q. no fueran consagrados // Prohibió a los eclesiásticos casarse con disonatos q. les daban impunidad por crímenes

↓ PAPA 23
ESTEBAN I de Roma

Mt. San **ESTEBAN I** de Roma. Hijo su participo de excomulgado al conflicto con los novacionos. **MARTIR**: despreciado en los últimos días participo durante una lección en las escuelas de S. Sixto

257
258

→ PAPA 24
Sixto II

Mt. San **SIXTO II** (griego): comió en conflicto dentro de la Iglesia durante **CORNELIO**, **LUCIO** y **ESTEBAN**. Trazó las vestes de S. Pedro y S. Pablo / durante el martirio de **CIPRIANO** comento a proclamar la excomulgación de los góticos

↓ PAPA 25
DIONISIO de Torno

Mt. San **EUTROPIANO** de Luna. Ordenó cubrir a los mártires con la **DALMATICA** (simboliza el uso de los empujadores) q. hoy constituye los vestiduros de los sacerdotes en las ceremonias solemnes / instituyó la bendición de la recolección de los campos

283

↓ PAPA 28
CAYO de S. Pietro

Mt. San **DIONISIO**. Efecto de un año de su predicación > ante las persecuciones. Reorganizó los parroquias de Roma. Obtuvo la libertad por los xinos de **GAUDIO**

268

↓ PAPA 26
FÉLIX de Roma

Mt. San **CAYO de S. Pietro** (Dalmata). **MARTIR** pero no por parte de su hijo **BADUEZIANO** / estableció el escultipio por llevar > **OBISPO**: ostiario - lector - sacrista - exorcista - subdiacono - diacono - acendote → **OBISPO**

296

↓ **MARCELINO de Roma**

Mt. San **FÉLIX I** de Roma. Afirmó la divinidad y la humanidad de Xto. en una sola persona / incito a enterrar a los mártires bajo el altar y a celebrar misa sobre sus sepulcros. Le ordenó la persecución de **SUREZIANO**

274

↓ PAPA 27
EUTROPIANO de Luna

Población Xfimo: 4.4 M	
607 +15	Administración de CIPRIANO (249-253) " de AURELIO (391-429)
251	Mt. de DELIO // TREBONIANO Gato: emp. Concilio de Górgo / Concilio de Pápa?
252	Concilio de Górgo Concilio de Górgo
253	Mt. de TREBONIANO // EMILIANO: emp. 3 meses Mt. de EMILIANO en papeles con VALENTINO
254	VALENTIANO: emp. con su hijo GALIENO Mt. de ORIGENES
255	Concilio de Górgo: validez del bautismo > herejes
256	Persecución de VALENTIANO: 256-259 Concilio de Górgo: punto de partida, obispo Eusebio: exilio o tortura en prisión
257	Mt. de NOVACIANO // Eusebio: para suerte obispo, militar, diácono
258	Mt. de NOVACIANO
259	
260	Mt. de VALENTIANO (dignidad 260) // GALIENO 1º GALO "pequeño por de los 3 hijos" hijo emp.
261	
262	
263	
264	
265	
266	
267	
268	Mt. de GALIENO // CLAUDIO II: emperador ILIRIOS
269	
270	Mt. de CLAUDIO II // QUIINTO: emp. 5 meses Mt. de QUIINTO // AURELIANO: emp.
271	(Primeros cristianos) en Roma → 9 horas de duración
272	
273	
274	
275	Mt. de AURELIANO // TÁCITO: emperador
276	Mt. de TÁCITO // FLAVIANO: emp. 3 meses Mt. de FLAVIANO // PROBO: emp.
277	
278	
279	
280	
281	
282	Mt. de PROBO / CARO: emp.
283	Mt. de CARO / CARINO: emp.
284	
285	Mt. de CARINO / DIDECIANO: emperadores MAXIMIANO: emperador
286	
287	
288	
289	
290	PERFACIO: contra los Xfimo
291	
292	
293	
294	Prohibición de la ASTROLOGIA
295	Edicto > por del cristianismo tradicional romano
296	Leontina como en Egipto: RELIGIÓN y CREACIÓN Títulos ALQUIMIA
297	Edicto de Constantino de JULIANO: MONTEVISMOS
298	
299	Deposición del Ejército
300	

16% Población
Xfimo: 6M

Mé. San MARCELINO de Roma. MARTIA: hb. St. Lucia, St. Inés, St. Barbiana, S. Sebastián, S. Luciano

304

[VACANTE]

PAPA 30
de Roma

Mé. San MARCELO I. Elegido 27-V-308 / 16-I-309. Obtuvo el perdón por los LAPID / NINGUN CASILAS se podía celebrar su su administración

309 309

PAPA 31
EUSEBIO de Cesarea

Mé. San EUSEBIO (grupo) de Cesarea. Mistror en → la polémica sobre la APOSTASIA continuó con los el 18-10-309

310

PAPA 32
MELQUIADES (primero)

Mé. San MELQUIADES (primero). Convenció a usar el pm bandito / Construyó la Basílica de San Juan

314

PAPA 33
SILVESTRE I de Roma

Mé. San SILVESTRE I de Roma. Elegido 31-I-314

335 336

336

PAPA 34
MIRAS de Roma

• 1º en usar la TIARA
• Hizo la CORONA FERREA con una clavo de la cruz
• Construyó el Pabellón laterano en San Juan de Letrán, la 1ª catedral de Roma

Mé. de MARCOS de Roma

Elegido 18-I-336 Muerto 7-X-336

• 1º colmado de frechos selados
• 126 libros q. el papa debió ser encargado por los obispos de (Sti)

PAPA 35
JULIO I de Roma

289. GREGORIO introduce un pequeño órgano (H) positivo en la catedral, cuyo uso spreadió en Francia

Depuración del EJERCITO

301	Edicto Pío Maximiano / (Quinto) de milia de libros de significados y luminosos. Alipandis
302	Reservado de Alipandis: quemas de libros unidos con su (tercer) estado. In de otro libro a unidos y embudo
303	PERSECUCIÓN de INDECISION + 303-313 IGLESIA: UBROI. DERECHOS. CARROS. ESCOLARIDAD
304	
305	
306	Proclamación CONSTANTINO // Concilio Alipandis Concilio de Elvira: 1000 + 24 de Hispania
307	
308	
309	
310	
311	Inte. DIOCESIANO
312	Edicto de Tolonius: gaudis (Mt: Jans deplu) 13-K: Boble del Puente Milio como majerado
313	Decreto de libertad de culto // Fue Persec. Concilio de Nisina (Pp. bulgares) DIOCESIANO
314	Concilio de Gales: 3300. spicimen / Pasco / midenas de dings / protip. consens y MURERA
315	
316	
317	
318	
319	
320	de pponis. symbolis et temple. Cx. Theodotianus Cop. 16.10 (445)
321	CONSTANTINO unidos a la ciudad de la Iglesia y Concilio de Alipandis // promita unier DONATISTA
322	
323	
324	Sinodo de Antioquia: la luxpau de obispo no con experta "un" signacion en lo relativo lo "e"
325	Concilio de Nicea: Concilio de ARADO (300)00. según ATANASIO

PADRES del DEPARTO del VERMO: de G. Peseion + PASTORANES

manus, exento y monachos q. nos lo paz constantiniana

Abandona los ciudades del Imperio (y obrar unidos recios)

pas viv en soledad en la desiertos de SIRIA y EGIPTO

BOSKOL

326	Concilio de Alipandis: ATANASIO evade. Alipandis (Español) Citrus/Hues
327	
328	
329	
330	Constantinople
331	
332	
333	
334	
335	Concilio de Tiro y Jerusalen
336	Mt. de ARADO envenenado el dia xun v. Alipandis
337	Inte. CONSTANTINO // CONSTANTINO II sucesores CONSTANTE CONSTANTINO
338	
339	
340	ATANASIO el deplu x. Alipandis de Alipandis
341	Concilio de Alipandis: 10000. Constantino II
342	Ed. Modificación del Decreto Mt. de PABLO de Tiro
343	Concilio de Gales: 9000. 80 unidos
344	
345	Concilio de Gales (348?)
346	Persecución a gran escala de pag. Constantino II / Concilio de Alipandis (arador) es resultado del uso y desorden
347	Mt. de PABLO // DONATO de Bregi unidos a la ARABIA unidos con lo tipos de unidos
348	
349	
350	Mt. de CONSTANTINO // Concilio de Alipandis: ATANASIO unidos a su sede

ARADO, Concilio de Nisina y Concilio de Nicea desordenados Concilio de Elvira y poco de unidos por quienes lo ocultan

* MARCOS de Antioya y Concilio de Hieropolis

DESTRUCTORES de TEMPLOS DA 462

Mt. **JUAN I de Roma** - Nombrado por Oriente el 25 de mayo
 → Fundador del Archivo de la Santa Sede propia
 ordenó la conservación de documentos

352

↓
PAPA 36
LIBERIO de Roma

→ En 382 **PAULICIANO** va a Roma pero dependiente, pero **DAMASO** no le recibe → va a **Millán** y hace la construcción **basilica de Siraciano** envece a su **Magister officinarum** **wooladano** **Dato anterior**

Mt. **San DAMASO I (de Hispania)** - Pape enviado.

→ Autorizó el culto de los **Santos** > 2 años
 Introduce por **AMBROGIO** (santo milanesino) /
 Introduce los vocablos "aleuys" / **MATO**
 traducción del libro los **Sinodios Esmirnos**
 Proclama el **1º Concilio Ecuménico**

384

↓
PAPA 38

→ En 385: **PRISCILLIANO** ejecutado por herejía

Mt. **LIBERIO de Roma** - la polémica con **Ambrósio**
 ven a la decisión del **Anti-PAPA FELIX II**.
 → Pero en el momento de la **Basilica de S. M.**
 la **Mujer** sobre el perimetro q. el mismo
 tiempo después de unos meses el **J de mayo**

366

↓
PAPA 37
DAMASO I (Hispania)

Mt. **San SIRACIO de Roma** - Apoyo a **Celéstino**
 por **Sanctos** y **discursos** // **1º** después
 de **San Pedro** q. **ideptó** el **titulo de PAPA** del
 griego "pote" / según otros **denos** del **supponis**
 de "Petri - Apoteli - Polasthem - Accipeni"

399

↓
PAPA 39

ANASTASIO de Roma

A finales del s. IV y principio en las regiones desérticas de Egipto vivían unos 24.000 ascetas

→ ? - JERÓNIMO de Estridón describe un órgano gregario (H)

	351			
	352			
A Foro de BRACIO	353	DECRETO: penas de muerte: suspensiones e idolos Concilio de Arles // Mtz. de MAGNENCIO		
avenida Biotas - Templos	354	Decreto: cierre de templos: propinas: purificación en baldes o sales de júpiter: exco. de especuladores		
↓ Ejercicios de CAL	355	CONSTANCIO II - Política social: Sacerdotes Pj. JULIANO: anti - Cierre de Templos Paganos		
	356	Jul. - Visib. > Roma: traslado de Alb. V.º Mtz. de DONATO Mágico Culto a la Idolatría		
	357	Prohibición de fides los miembros de la arist.		
	358			
	359			
	360	ATANASIO (ante vlt. Antiojia) (éxito publicitario)		
	361	Mtz. de CONSTANCIO II // Persecución de helenos: requisito de la DONATISTA Altor V.º		
Contra las herejías	362	Decreto de ATANASIO Concilio de Alejandría		
Informes de donato	363	Mtz. de JULIANO // JOVIANO (queroj) : emp. Concilio de Alejandría // Repudio de ATANASIO		
id.	364	VALENTINIANO y VALENTE: emp. Occidente Concilio de Alejandría		
Contra la corrupción	365	Financiamto en Alejandría: el 20% de la ciudad se vendió, incluyendo el Brochial (Bota)		
16. en edificio de 370	366	Mtzo de ATANASIO		
	367	PRÆTEXTADO, Prefecto Urbis, restora el Porticus Deorum Constructum en el Foro de Roma		
	368	largo JOVIANO y VALENTINIANO I, sucesores de Juliano - último monumento: x. oficial re.		
	369	Sínodo de Roma: 24 anatemas: todos los herejes & los herejes (Anatemas)		
ratifica el Ps. DOMASIO I	370	Concilio de Alejandría		
	371	GRACIANO y VALENTINIANO (homonimia) proclaman suspensiones		
PRIMARIO sucesor: en 343 (FIN) circulan en	372	APOSTOLADO dionisio bajo PARMENIANO, sucesor de DONATO Le apoyo a usurpador FIRMIANO -> PROHIBICIÓN		
	373	Mtz. de ATANASIO		
	374	AMBROSIO excomulgado x el caso (suicidio de mártir AUXANTIVUS) en Milán		
	375	GRACIANO sucede a su padre VALENTINIANO I		
	376			
	377			
	378	Mtz. de VALENTE (babilo) // TEODORO compendiar Concilio de César August: contra PRISILIANO PPRISILIANISMO		
	379	GRACIANO humilde x hijo de Flavio x Mtz. influido x AMBROSIO y otro unánim: TEODORO		
	380	Decreto de Teslónica: REUNIÓN OFICIAL: PRAETEXTADO: Fines de Impuestos CESAROPAPISMO: APOSTRÓFA		
	381	Persecución de TEODORO: I Concilio de Constantinopla - centro el centro de MACEDONIANISMO de Constantinopla		
	382	GRACIANO vlt. en la lucha por Culto Público -> el Altor vuelve a ser el título de la Iglesia		
	383	Mtz. de GRACIANO // Acusación unq. a Roma 80 Iglesias Vltimas		
	384	Debate entre SIMACO y AMBROSIO: Simaco y Praefecto (paganus) detentan los 2 puestos		
	385	Mtz. de PRAETEXTADO, División de SIMACO PRISILIANO el Auto: 144 exco. x herejes -> descriptores		
	386			
	387	SAQUEO de Roma por los Góticos al mundo de BRENO AMBROSIO babilo: AGUSTIN		
	388	AMBROSIO x proclama en la ciudad la orden de T. de vestirse a tiempo para que cuando x herejes		
	389	TEODORO vs. Roma y se proclama con el Seculo SECRETUM de Teodoro		
	390	Misericordia de Teslónica Concilio de Gubio		
	391	TEODORO renuncia al Culto Paganos y proclama los libros x herejes // Ley Especial por Egipto		
	392	Prohibición de Simulacros Paganos Mtz. de VALENTINIANO II (hermano) Occidente		
	393	HONORIO - usurpador Occidente ARMANDO Concilio de Hipona División definitiva del IMPERIO		
	394	Con. Hipona		
	395	Mtz. de TEODORO - En debate H. Honorio, TEODORO II, MARCIANO y LEON el Tracio		
	396	Prohibición Fiestas Paganas + privilegios Seculares AGUSTIN: obispo de Hipona		
	397	Mtz. de AMBROSIO // AGUSTIN preside el III I Concilio de Toledo // Concilio de Gubio		
	398	Concilio de Gubio Penas de MUERTE x herejes -> Monjes		
	399	Ley de Destrucción TEMPLOS PAGANOS -> CONSERVADOS Concilio de Alejandría // SIMACONETES		
	400	h. PALASTRO de Babilo: 28 libros x herejes + 28 herejes presuntos		

31) Paganismo sigue vigente entre grandes sectores de población: H. nobles, sacerdotas, usurpadores, oficiales, impuestos y otros off. -> los herejes destruyeron casi todos los libros políticos paganos: nuevo -> con el poder los libros de la casta se intentaron introducir

+ Agustin es ordenado Obispo de Hipona
 + Sínodo de Roma: (man. Biblia del ppp. DOMASIO I)
 + Sagrado Mtz. a los Templos
 + VALENTINIANO II: compendiar de Occidente
 + Sínodo de Compendio: AGUSTIN & AMBROSIO: PPR. Retóricos

2º Ley Cierre de Templos

Mé. San ANASTASIO de Roma. Concilio el Cerro
 entre los obispos de Roma y Antioquía
 Cambió la inamovilidad secular
 Presentó lo penitenciales en pie de los sacerdotes
 durante la oficio

401

PAPA 40
 INOCENCIO I de Alano

Mé. San CELESTINO I de Roma. 1ª mención del
 "bostone pastoral" / Mundo a S. PATRICIO Irlanda
 / Convoca el III Concilio Ecuménico q. condena
 a NESTORIO, obispo de Constantinopla

432

PAPA 44
 SIXTO III de Roma

Exquis de Roma por la caída de BLASIO
 - Observancia de los ritos romanos en occidente, el
 obispo de León conciliar y los reyes monarcas

Mé. San INOCENCIO I de Alano
 Lo obispo de HONORIO la prohibición de MUMERA

417 417

Mé. San PÓSIMO de Moryas (Grecia). Aumento
 el poder de la Iglesia frente a imperios externos
 - Prohibió el sacerdocio a los hijos ilegítimos

418 PAPA 41
 PÓSIMO de Moryas

PAPA 42
 BONIFACIO I de Roma

Mé. San BONIFACIO de Roma. la intervención de
 CARLOS de Rómanos señala el punto pro de la
 intervención del poder civil en la elección de Pp.
 -> Duró 7 meses después de ser dep. por
 cons del Anti-PAPA EVILICIO

422

PAPA 43
 CELESTINO I de Roma

Mé. de San SIXTO III de Roma. Amplió las facultades
 de S. M. Mayor y San Lorenzo / Mantuvo las
 jurisdicciones de Roma sobre Italia contra
 el emperador de Oriente

440

PAPA 45
 LEÓN I Mayor (Isidoro)

Nombre	Reinado	Notas
San Simplicio de Tolosa	483	<ul style="list-style-type: none"> Crítico de los ritos de Armenia, Siria y Egipto Regularizó la distribución de limosnas a los peregrinos y a los monjes pobres
Papa 48		Félix III de Roma
San León I Magno (Toscano)	461	<ul style="list-style-type: none"> Definido el Mito de la Encarnación / Afrontó rito e independencia del sacerdocio de Siria ("el pecado de los") hircos IV y V Concilio Ecuménico
Papa 46		Hilario de Gillyer
San Hilario de Gillyer (Gordiano)	468	<ul style="list-style-type: none"> Continuidad política con su predecesor / Vicario en Hispania Estableció una profunda cultura para el sacerdocio / T.b.g. prohibición y después no pudieron desiguar a sus sucesores
Papa 47		Simplicio de Tolosa
San Gregorio I de Roma, el Grande	496	<ul style="list-style-type: none"> Código por uniformar fundaciones y ritos de los monjes pobres // "Padre de los Pobres" / Introducción de 'Kyrie eleison' en la misa / Defendió la repugnancia eclesialista ante la ley
Papa 50		Anastasio II de Roma
San Anastasio II de Roma	498	<ul style="list-style-type: none"> Intervino en la convención de Clodoveo y de los francos Debido a las cuestiones fue acusado de hereje
Papa 51		Simaco (Gordiano)

Grecia
 Roma
 Galatia
 Gaudius Minor
 Firmino

- Iglesia OPTA (disputada)
- " ARMENIA
- " ortodoxa SIRIA / " ortodoxa MALABARA (India)
- MARON (Antioquia) → MARONITAS
- los Ijlenos no → no reconocen este ni ninguno posterior

451	Sinodo de (Seleucia) 40 dias por mes / 600 2 occidentales Mta. de NESTORIO
452	JULIANUS, obispo en (Nisibis): ORGANOS en frecuente en los Ijlenos
453	Δ prefirido tanto el HYDRAULIS, como con Dtra. y Espectaculo de Sables.
454	
455	Siglo de (Crisostomo)
456	
457	Mta. de MARCIANO // Leon I el Tracio en (Macedonia) / Mta. de Mita
458	
459	Mta. de SIMON Estadio el Viejo (37) con II
460	
461	
462	
463	
464	
465	
466	Mta. TEODORICO II (H)
467	
468	
469	Prohibición Impunit de MURERA y VERVALE
470	
471	
472	Siglo de (Rome) REINADO
473	
474	FEMO: emperador en (Oriente) Mta. de Leon I el Tracio
475	Revol. de BASILISUS en (Oriente)

476	ODOACRO depone a ROMULO AUGUSTULO en Occidente → FEMO en Oriente
477	
478	
479	
480	Mta. BOETIO
481	
482	
483	
484	Revol. de JULIUS (Maximilianus) y de LEONTIUS contra el emperador FEMO
485	Mta. CAERIODORO
486	
487	
488	FEMO capto y unido a JULIUS y LEONTIUS
489	
490	
491	Mta. de FEMO // ANASTASIO I es derrocado y FEMO uno (declaracion) de (ortodoxo) antes de ser coronado
492	
493	
494	
495	
496	
497	
498	
499	
500	

(Grafik) dan uji t
 (Grafik) dan uji t
 (Grafik) dan uji t

520	521	522	523	524	525	526
527	528	529	530	531	532	533
534	535	536	537	538	539	540
541	542	543	544	545	546	547
548	549	550	551	552	553	554
555	556	557	558	559	560	561
562	563	564	565	566	567	568
569	570	571	572	573	574	575
576	577	578	579	580	581	582
583	584	585	586	587	588	589
590	591	592	593	594	595	596
597	598	599	600	601	602	603
604	605	606	607	608	609	610
611	612	613	614	615	616	617
618	619	620	621	622	623	624
625	626	627	628	629	630	631
632	633	634	635	636	637	638
639	640	641	642	643	644	645
646	647	648	649	650	651	652
653	654	655	656	657	658	659
660	661	662	663	664	665	666
667	668	669	670	671	672	673
674	675	676	677	678	679	680
681	682	683	684	685	686	687
688	689	690	691	692	693	694
695	696	697	698	699	700	701
702	703	704	705	706	707	708
709	710	711	712	713	714	715
716	717	718	719	720	721	722
723	724	725	726	727	728	729
730	731	732	733	734	735	736
737	738	739	740	741	742	743
744	745	746	747	748	749	750
751	752	753	754	755	756	757
758	759	760	761	762	763	764
765	766	767	768	769	770	771
772	773	774	775	776	777	778
779	780	781	782	783	784	785
786	787	788	789	790	791	792
793	794	795	796	797	798	799
800	801	802	803	804	805	806
807	808	809	810	811	812	813
814	815	816	817	818	819	820
821	822	823	824	825	826	827
828	829	830	831	832	833	834
835	836	837	838	839	840	841
842	843	844	845	846	847	848
849	850	851	852	853	854	855
856	857	858	859	860	861	862
863	864	865	866	867	868	869
870	871	872	873	874	875	876
877	878	879	880	881	882	883
884	885	886	887	888	889	890
891	892	893	894	895	896	897
898	899	900	901	902	903	904
905	906	907	908	909	910	911
912	913	914	915	916	917	918
919	920	921	922	923	924	925
926	927	928	929	930	931	932
933	934	935	936	937	938	939
940	941	942	943	944	945	946
947	948	949	950	951	952	953
954	955	956	957	958	959	960
961	962	963	964	965	966	967
968	969	970	971	972	973	974
975	976	977	978	979	980	981
982	983	984	985	986	987	988
989	990	991	992	993	994	995
996	997	998	999	1000		

	550		588
	551		589
	552		590
	553		591
	554		592
	555		593
	556		594
	557		595
	558		596
	559		597
	560		598
	561		599
	562		600
	563		601
	564		602
	565		603
	566		604
	567		605
	568		606
	569		607
	570		608
	571		609
	572		610
	573		611
	574		612
	575		613
	576		614
	577		615
	578		616
	579		617
	580		618
	581		619
	582		620
	583		621
	584		622
	585		623
	586		624
	587		625
	588		626
	589		627
	590		628
	591		629
	592		630
	593		631
	594		632
	595		633
	596		634
	597		635
	598		636
	599		637
	600		638
	601		639
	602		640
	603		641
	604		642
	605		643
	606		644
	607		645
	608		646
	609		647
	610		648
	611		649
	612		650
	613		651
	614		652
	615		653
	616		654
	617		655
	618		656
	619		657
	620		658
	621		659
	622		660
	623		661
	624		662
	625		663
	626		664
	627		665
	628		666
	629		667
	630		668
	631		669
	632		670
	633		671
	634		672
	635		673
	636		674
	637		675
	638		676
	639		677
	640		678
	641		679
	642		680
	643		681
	644		682
	645		683
	646		684
	647		685
	648		686
	649		687
	650		688
	651		689
	652		690
	653		691
	654		692
	655		693
	656		694
	657		695
	658		696
	659		697
	660		698
	661		699
	662		700
	663		701
	664		702
	665		703
	666		704
	667		705
	668		706
	669		707
	670		708
	671		709
	672		710
	673		711
	674		712
	675		713
	676		714
	677		715
	678		716
	679		717
	680		718
	681		719
	682		720
	683		721
	684		722
	685		723
	686		724
	687		725
	688		726
	689		727
	690		728
	691		729
	692		730
	693		731
	694		732
	695		733
	696		734
	697		735
	698		736
	699		737
	700		738
	701		739
	702		740
	703		741
	704		742
	705		743
	706		744
	707		745
	708		746
	709		747
	710		748
	711		749
	712		750
	713		751
	714		752
	715		753
	716		754
	717		755
	718		756
	719		757
	720		758
	721		759
	722		760
	723		761
	724		762
	725		763
	726		764
	727		765
	728		766
	729		767
	730		768
	731		769
	732		770
	733		771
	734		772
	735		773
	736		774
	737		775
	738		776
	739		777
	740		778
	741		779
	742		780
	743		781
	744		782
	745		783
	746		784
	747		785
	748		786
	749		787
	750		788
	751		789
	752		790
	753		791
	754		792
	755		793
	756		794
	757		795
	758		796
	759		797
	760		798
	761		799
	762		800

• Alrmi g. conis + 20 volúmenes de la promulgación: se quedó del estado de conservación y de las reimpresiones de los capítos: "Hay cosas q. se un refieren como luterianos y q. jamás han sucedido y q. son imposibles como hecho uste risten y otros, sin siendo posibles, tiempos con sucedido".

CONCENI II
 ONCENI II
 MESTRADO
 OTRO
 MONO-FO

551	
552	
553	II Concilio de <u>Constantinopla</u> : <u>puente</u> <u>estudio</u> <u>cuatro</u> <u>JUSTINIANO</u>
554	
555	
556	<u>Uto</u> , <u>ISIDORO</u> de <u>Sevilla</u>
557	
558	
559	
560	
561	Concilio de <u>Orso</u> [uq: <u>MIRO</u>] (572) <u>Prudente</u> : <u>MARTIN</u> de <u>...</u> y <u>MITIASIO</u> de <u>Lujo</u>
562	
563	
564	
565	<u>Mt.</u> de <u>JUSTINIANO</u> I
566	<u>SIMEON</u> <u>ESTILIB</u> el <u>JARA</u> <u>SOLE</u> y <u>la</u> <u>3ª</u> <u>columna</u>
567	
568	
569	
570	
571	
572	Concilio de <u>Orso</u> [uq: <u>TEODOMIRO</u>] (561) <u>Prudente</u> : <u>LUCRECIO</u> de <u>Orso</u>
573	
574	
575	

576	
577	
578	
579	<u>Gregorio</u> : <u>iglesia</u> de <u>uampis</u> de <u>Orso</u> [uq: <u>IBLIS</u>]
580	
581	
582	
583	
584	
585	<u>Mt.</u> de <u>CALEDORO</u>
586	
587	
588	
589	III Concilio de <u>Trullo</u> : <u>LEONARDO</u> de <u>Sevilla</u> <u>Convenio</u> de <u>RECARDO</u> el <u>estobitimo</u> <u>camprom</u>
590	
591	
592	
593	
594	<u>Mt.</u> de <u>GREGORIO</u> de <u>Toni</u>
595	
596	
597	<u>Mt.</u> de <u>SIMEON</u> <u>ESTILIB</u> el <u>JARA</u>
598	
599	<u>Mt.</u> de <u>LEONARDO</u> de <u>Sevilla</u>
600	

15 Rechs 1°
 30 tubos 8°

ARRIAN?

• El primer grupo de la lista de palabras se refiere a los términos que se refieren a la estructura y organización de la información. Este grupo incluye los términos que se refieren a la forma y al contenido de la información, así como a la manera en que se organiza y se presenta la información. Este grupo de términos es el más amplio y abarca una gran variedad de aspectos de la información, desde su estructura y organización hasta su presentación y su uso.

601		601	
602		602	
603		603	
604		604	
605		605	
606		606	
607		607	
608		608	
609		609	
610		610	
611		611	
612		612	
613		613	
614		614	
615		615	
616		616	
617		617	
618		618	
619		619	
620		620	
621		621	
622		622	
623		623	
624		624	
625		625	

Fiu del MOVIMIENTO De timbre, De civil iudicis, De speculatio
De bono pudicitiae

601	
602	
603	
604	MU. de GREGORIO Mximo
605	
606	
607	
608	
609	
610	
611	
612	
613	
614	Cancilio de Paris : 80 oo. / libertad eleccion oo. bien ecclesiastic, respeto intencio d'annaten
615	
616	
617	
618	ISIDORO preside el II Sinedo Provincial de la Bética contra el simonismo
619	
620	
621	
622	
623	
624	EUIMIO expulso = la libertades de la produccion de Spainis
625	

SINODOS
Congregaciones
TRIBUNALES
ecclesiasticos



626	Cancilio de Clodoy
627	
628	
629	
630	
631	
632	
633	ISIDORO preside el IV concilio de Toledo Cancilio de Alajuntados : a favor del MONOTEISMO
634	
635	
636	MU. de ISIDORO : inter preside el V concilio de Toledo
637	
638	MU. de HONORIO de (pp) (Pp. 70) (H) VI Concilio de Toledo
639	
640	
641	
642	
643	
644	
645	
646	VII Concilio de Toledo
647	
648	
649	
650	

Congregacion
Cancilio de
Paris 614

Prohibicion
de la DENTADA

Elacion de
Margarita
UNIVERSAL

(Pn) de los
contratos
en (Egipto)

DOMINIO
de RODE :
desdich
fructivos



		676	
		677	
		678	
		679	
		680	
		681	
		682	
		683	
		684	
		685	
		686	
		687	
		688	
		689	
		690	
		691	
		692	
		693	
		694	
		695	
		696	
		697	
		698	
		699	
		700	

677

677

672

Handwritten notes on the right margin, including a downward arrow.

(M. 99) [unclear]	701
[unclear]	702
[unclear]	703
[unclear]	704
[unclear]	705
[unclear]	706
[unclear]	707
[unclear]	708
[unclear]	709
[unclear]	710
[unclear]	711
[unclear]	712
[unclear]	713
[unclear]	714
[unclear]	715
[unclear]	716
[unclear]	717
[unclear]	718
[unclear]	719
[unclear]	720
[unclear]	721
[unclear]	722
[unclear]	723
[unclear]	724
[unclear]	725
[unclear]	726
[unclear]	727
[unclear]	728
[unclear]	729
[unclear]	730
[unclear]	731
[unclear]	732
[unclear]	733
[unclear]	734
[unclear]	735
[unclear]	736
[unclear]	737
[unclear]	738
[unclear]	739
[unclear]	740
[unclear]	741
[unclear]	742
[unclear]	743
[unclear]	744
[unclear]	745
[unclear]	746
[unclear]	747
[unclear]	748
[unclear]	749
[unclear]	750

[unclear]	751
[unclear]	752
[unclear]	753
[unclear]	754
[unclear]	755
[unclear]	756
[unclear]	757
[unclear]	758
[unclear]	759
[unclear]	760
[unclear]	761
[unclear]	762
[unclear]	763
[unclear]	764
[unclear]	765
[unclear]	766
[unclear]	767
[unclear]	768
[unclear]	769
[unclear]	770
[unclear]	771
[unclear]	772
[unclear]	773
[unclear]	774
[unclear]	775
[unclear]	776
[unclear]	777
[unclear]	778
[unclear]	779
[unclear]	780
[unclear]	781
[unclear]	782
[unclear]	783
[unclear]	784
[unclear]	785
[unclear]	786
[unclear]	787
[unclear]	788
[unclear]	789
[unclear]	790
[unclear]	791
[unclear]	792
[unclear]	793
[unclear]	794
[unclear]	795
[unclear]	796
[unclear]	797
[unclear]	798
[unclear]	799
[unclear]	800

701-705

715-720

730-740

701-705

701	
702	XVIII Concilio de Toledo
703	
704	
705	
706	
707	
708	
709	Mt. de ADELMO
710	
711	
712	
713	
714	
715	
716	
717	
718	
719	
720	
721	
722	
723	
724	
725	

(H)

726	
727	
728	
729	
730	
731	
732	
733	
734	
735	Mt. de BEDA
736	
737	
738	
739	
740	
741	
742	
743	
744	
745	
746	
747	
748	
749	
750	

(R)

750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780

781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825

→ [?] In unije de St. Gallen, probablems. Notker BALBOW, hr. die q. d. 'Rey de Carintia' regulo un (H) → CAROLINGEO

1-2

Condens de Iconos

751	
752	
753	
754	† Concilio de Carthago (Constantino II) No reconocido x católicos 'concilio de Hieres'
755	
756	
757	COPRÓNIMO (CONSTANTINO II) xplis un orónimo (H) → PEPINO, padre de Carlomagno
758	
759	
760	
761	
762	
763	
764	
765	
766	
767	
768	
769	
770	
771	
772	
773	
774	
775	

776	
777	
778	
779	
780	
781	
782	
783	
784	
785	
786	
787	† Concilio de Nicea: puente TORONTO
788	
789	Concilio de Carthago: disuelto x calderas impendidas
790	
791	
792	
793	
794	
795	
796	
797	
798	
799	
800	

Iconos (OK)

Condens de Iconos

Handwritten notes at the top of the page, including a small diagram of a box with an arrow pointing to it.

776		781
777		827
778		827
779		782
780		783
781		784
782		785
783		786
784		787
785		788
786		789
787		790
788		791
789		792
790		793
791		794
792		795
793		796
794		797
795		798
796		799
797		800
798		
799		
800		

827

827

816

817

844

847

824

801	
802	
803	
804	
805	
806	
807	
808	
809	
810	
811	
812	
813	
814	Arde el órgano de la Iglesia de Cloncurry Mte. de CARLOMAGNO / <u>Cañales de (Vitor)</u> (H)
815	
816	
817	
818	
819	
820	
821	
822	
823	
824	
825	

826	WIDONCO P.D. : GEDRAE, sacerdote veneciano, <u>(Copia)</u> de los <u>de (CaciBirt?)</u> construye un (H) en el poblado de die-15-Abaspelle
827	
828	
829	TEOFILO : <u>expediente en (Orinda)</u> (H)
830	
831	
832	
833	
834	
835	
836	
837	
838	
839	
840	Mte. HUCBALDO
841	
842	Mte. de TEOFILO <u>(Concilio de Constituciones) : papado x <u>miéves</u></u> <u>(Caudes de ticonos)</u>
843	
844	
845	
846	<u>Saqueo de (Rans) : (SARCA) (Vitor)!</u> (H)
847	
848	
849	
850	

200
 200
 200

852		891
853		892
854		893
855		894
856		895
857		896
858		897
859		898
860		899
861		900
862		
863		
864		
865		
866		
867		
868		
869		
870		
871		
872		
873		
874		
875		
876		
877		
878		
879		
880		
881		
882		
883		
884		
885		
886		
887		
888		
889		
890		
891		
892		
893		
894		
895		
896		
897		
898		
899		
900		

851		876	
852		877	
853		878	
854		879	VII ^o Concilio de Constantinopla / <u>Contra: Focio</u>
855		880	
856		881	
857		882	
858		883	
859		884	
860		885	
861	Concilio de Constantinopla: <u>reintegración</u> ^{de Focio}	886	
862		887	
863		888	
864		889	
865		890	
866	Concilio de Constantinopla: <u>reintegración</u> ^{Pp. NICOLÁS I depuesto}	891	
867		892	
868		893	
869	VII Concilio de Constantinopla (10 ^o con Roma) <u>Contra: Babilio I</u> ^{reintegración}	894	
870		895	
871		896	
872	JUAN VIII : pape 107 : enciclica Anulo, obispo (Bpido Juan ?) // en <u>Babilio</u> , el mejor digno + constructor / bñcedor / detente	897	
873		898	
874		899	
875		900	

IGNACIO depuesto

condensó el papa FIDELIO

Fin del Imperio Occidental

no-venario x cto / 12m
Focio
VIII^o: 1344

	902		928
	903		929
	903	903	928
	904		929
contoh: (contoh) dipertahankan di kelas	904		929
	905		930
	906		931
	907		932
	908		933
	909		934
	910		935
	911	contoh: (contoh) dipertahankan di kelas	936
	912		937
	913		938
	914		939
	915		940
	916	contoh: (contoh) dipertahankan di kelas	941
	917		942
	918		943
	919		944
	920		945
	921		946
	922	contoh: (contoh) dipertahankan di kelas	947
	923		948
	924		949
	925		950

901	
902	
903	
904	
905	
906	
907	
908	
909	
910	
911	
912	
913	
914	
915	
916	
917	
918	
919	
920	
921	
922	
923	
924	
925	

926	
927	
928	
929	
930	Mte. de MUCBALDO
931	
932	
933	
934	
935	
936	
937	
938	
939	
940	
941	
942	
943	
944	
945	
946	
947	
948	
949	
950	

• CONSTANTINO VIII Porphyrogenitus (905-959) emp. Orinda (H)

	950		100
	951		101
	952		102
	953		103
	954		104
	955		105
	956		106
	957		107
	958		108
	959		109
	960		110
	961		111
	962		112
	963		113
	964		114
	965		115
	966		116
	967		117
	968		118
	969		119
	970		120
	971		121
	972		122
	973		123
	974		124
	975		125

955

983

984

964

965

966

996

972

974

• Cada uno de los 40 teclados construidos
 40 tubos (strimado o cerrado). Los
 registros no se inventaron hasta 155.
 después, de modo q. sonaban 10 a la vez

• SILVESTRE II, pp. 139, Genbertus LATRO (945-1003) **Constructor**
 lo GERARD, discípulo de Anacleto, le pide a Guido después de Bolonia (H)
 • El conde ELWIN (?-?) donó un órgano de **trama ESPIRAL** al
 convento de Ramsey; cada tubo de cobre costó 30 libras

420 tubos 26 huecos 70 leones	951	EL REY, discípulo de Silvestre (R) y genético: 2 organistas / 2 teclados (o 2 octavas) / 7 grandes / 5 lib
	952	
	953	
	954	
	955	
	956	
	957	
	958	
	959	
	960	
	961	
	962	
	963	
	964	
	965	
	966	
	967	
	968	
	969	
	970	
971		
972		
973		
974		
975		

976	
977	
978	
979	
980	
981	
982	
983	
984	
985	
986	
987	
988	Mte. de DUNSTON - (construyó y donó un te) Constructor un tubo de madera lo refirió de Malmesbury
989	
990	
991	lib. Guido de ARTO
992	
993	
994	
995	
996	
997	
998	
999	
1000	

FIN del MUNDO 1084 **Supremo de ROMA: NORMANDOS**

INVENTOS PERMANENTES
 1003 - Mte. de SILVESTRE II → ALBERTO MAGNO (1200-80) y Fr.
 Roger BACON (1214-94): Campanio
 q. autómata electros de bronce

Anexo 6.3. Dos textos clásicos distantes medio milenio y bula contra la polifonía

Anexo 6.3.1. Anónimo del siglo VI a.C.

Reproducimos íntegro el Apéndice número 4 que aparece en la monografía de Comotti (1986), en las páginas 81-82:

[Un papiro (*Pap. Hibeh I 13*) nos ha conservado el comienzo de un discurso sobre la música de autor desconocido que vivió probablemente en el siglo IV a.C. (cfr. W. CRÖNERT, *Die Hibehrede über die Musik*, “Hermes” 44 (1909), pp. 503-521), en el cual es refutada la validez de la doctrina que atribuye un valor ético a la melodía. El autor critica en particular la opinión según la cual los *gene* (diatónico, enarmónico y cromático) tendrían el poder de influir sobre el *ethos* de los oyentes: el *genos* es, por tanto, considerado el elemento esencial para la definición de la *harmonia* y para la individuación de su carácter moral. El fragmento es el testimonio más antiguo sobre la actividad de los estudiosos de los fenómenos musicales no alineados en la corriente pitagórico-damónica.

“Me he maravillado a menudo, ¡oh ciudadanos!, de que vosotros no os deis cuenta del modo equivocado en que algunos consideran las artes que vosotros mismos practicáis. Estos, definiéndose estudiosos de las *harmoniai*, examinan y juzgan los cantos, confrontando unos con otros, y algunos sin razón los critican; otros, también sin razón, los alaban.

Estos dicen que no se los debe juzgar por su habilidad en el tocar o en el cantar — para las ejecuciones musicales ellos admiten rendirse ante los otros y reivindicar, en cambio, como su exclusiva ocupación la especulación teórica sobre la música — mientras que, según parece, se afanan mucho en estas actividades en las cuales se dicen inferiores a los otros y toman a la ligera aquéllas en las que pretenden ser particularmente versados.

Dicen que algunas melodías hacen a los oyentes temperantes; otras los vuelven juiciosos; otras, justos, valerosos o viles, y no saben que ni el *genos* cromático podría hacer tomar vales ni el enarmónico valerosos a quienes los emplean en su música. ¿Quién no sabe que los etolios, los dólopes y los que se reúnen (en la Anfizionia pilaico-délfica) junto a las Termópilas y que en sus cantos usan el *genos* diatónico son más valerosos que los actores trágicos habituados a cantar en el *genos* enarmónico? No es cierto que el *genos* cromático envilezca y que el enarmónico infunda valor.

La suya es lisa y llanamente impudicia; dedican gran parte de su tiempo a la música, pero tocan peor que los citaristas, cantan peor que los cantantes, expresan sus juicios mucho peor que cualquier juez y, en suma, todo lo que hacen lo hacen mucho peor que los otros, también en lo tocante a la denominada ciencia armónica, a la cual, sin embargo, afirman dedicar toda su atención: [cuando oyen la música] no logran decir una sola palabra, se dejan embargar por la emoción y marcan con el pie el ritmo según los sonidos del instrumento que acompañan con el canto. Y no se sienten ridículos cuando dicen que algunas melodías tienen algo del laurel, otras de la hiedra ...”] [136]

Anexo 6.3.2. Filodemo de Gadara

Un texto similar que muestra cómo las mismas opiniones enfrentadas seguían existiendo siglos después, es el de Filodemo de Gadara (110-40 a.C.), a favor de nuestras conjeturas acerca de que estos tópicos acerca de los poderes de la música (éticos o de cualquier otra naturaleza) eran ya cuestionados por músicos de aquellos tiempos en el mismo sentido que lo hacemos aquí con las presunciones de la Camerata ¹⁰²⁶.

[Filodemo (s. I a.C.) ataca a los escritores que se ocupan de distinguir el ethos de las melodías y dice que los teóricos que obran así no pueden ni cantar ni tocar bien y “caen en éxtasis y comparan a las tonadas con objetos naturales”] ¹⁰²⁷

Filodemo (1884). *De musica*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri ed., trad. Johannes Kemke.

Anexo 6.3.3. Bula *Docta sanctorum patrum* de Juan XXII contra la polifonía en 1324:

“Pero algunos de los practicantes de la nueva escuela, que piensan solamente en las leyes del tiempo mensurado, están componiendo nuevas melodías de su propia invención, con un nuevo sistema de valores de notas, el cual prefieren a la música antigua y tradicional. Las melodías de la Iglesia son cantadas en semibreves y mínimas y con elegantes notas de resonancia. Algunos dividen sus melodías con hoquetus o les roban su virilidad con discantos, música a tres voces, y motetes, con un peligroso elemento generado por ciertas partes cantadas sobre el texto en [lengua] vulgar; todos estos abusos han traído mala fama a las melodías básicas del Antifonal y del Gradual. Estos compositores, que no saben nada de las verdaderas bases sobre las que debe edificarse, son ignorantes de los modos de la iglesia, incapaces de distinguirlos entre ellos, y ocasionan una gran confusión. El cuantioso número de notas en sus composiciones nos aleja de la melodía del canto llano, con sus sencillos y bien regulados ascensos y caídas que indican el carácter del modo eclesiástico. Estos músicos corren sin detenerse. Intoxican el oído sin satisfacerlo; dramatizan el texto con gestos; y, en vez de promover la devoción, la impiden creando una atmósfera sensual e indecente ...

Por lo tanto, después de consulta con los mismos hermanos (los cardenales), prohibimos absolutamente, en el futuro, que nadie haga tales cosas, u otras de naturaleza semejante, durante el Divino Oficio o durante el santo sacrificio de la Misa. Aquel que desobedezca, será castigado mediante la autoridad de esta ley con la suspensión de su cargo durante ocho días ...

No obstante, no intentamos prohibir el uso ocasional — principalmente en la Misa y en el Divino Oficio en las fiestas solemnes — de ciertos intervalos consonantes superpuestos sobre el canto eclesiástico simple, dado que estas armonías están en el espíritu y en el carácter de las propias melodías, como, por ejemplo, la consonancia de la octava, la quinta, la cuarta, y otras de esta naturaleza; ... dado que tales consonancias son agradables al oído y elevan la devoción, y previenen el letargo entre aquellos que cantan en honor de Dios.

Escrito y promulgado en Aviñón en el Noveno Año de Nuestro Pontificado”.

[*Corpus iuris canonici editio secunda*, 1881, pp. 1256-1257] [137].

¹⁰²⁶ Véase al comienzo: *Justificación: un paradigma erróneo en los fundamentos musicales de Occidente*.

¹⁰²⁷ [Cit. por REESE (1989, p. 78)].

Anexo 6.4. Algunas citas pertinentes de la historiografía musical

“Por tanto los griegos no tuvieron una idea de la armonía, el sonido conjunto de varios tonos, y consecuentemente no pudieron producir música polifónica, que está basada en la idea de armonía” — LEICHTENTRITT (1935), *Music, History, and Ideas*, p. 8.

“Se asume en ocasiones que son hoy evidentes leves trazos de polifonía y también en la música griega tardía. Al acompañar la melodía vocal con un instrumento, los músicos griegos empleaban un tipo de variación ornamental, disolviendo la línea melódica dentro de un pasaje florido instrumental que resultaba ocasionalmente en un choque accidental con la voz, una transición discordante, un contrapunto primitivo. Pero esta “heterofonía” no es en absoluto realmente polifonía; se trata solo de una variación sobre una sola voz preexistente. Más aún, nunca fue tratado sistemáticamente por los teóricos griegos; allí donde ocurriese parece ser un rasgo accidental, improvisado, un efecto basado en la casualidad más que sobre un sistema artístico de cualquier tipo” — LEICHTENTRITT (1935), *Music, History, and Ideas*, p. 9.

“... los griegos no tuvieron polifonía vocal excepto aquellas octavas paralelas resultantes del canto por la cooperación de cantantes de voz aguda y de voz grave en los coros. Las cosas fueron diferentes en las piezas vocales acompañadas y en la música puramente instrumental” — SACHS (1944). *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, p. 256.

“Armonía significaba afinación, o teoría acústica. Los postulados griegos fueron melódicos y heterofónicos, e ignoraron la ‘armonía’ en un sentido similar al nuestro — el término ‘consonante’ (*symphonos*) se refiere a progresiones melódicas. La música no tuvo nada parecido a la ‘armonía’ más que los coros duplicando a la octava (*magadisontes*), un hecho acreditado a partir del siglo IV d.C.” — HENDERSON (1969), pp. 340-341.

“Lo habitual era un acompañamiento heterofónico, como sabemos por Platón aunque las partes instrumentales no pudieron dejarse a la improvisación si hubieran sido elementos sólidos en una estructura verdaderamente polifónica. El unísono coral y la monodía, en sus formas post-clásicas, fueron los principales géneros de música ...” — HENDERSON (1969), p. 398.

“Sin embargo la teoría generalmente aceptada es que la música griega era monofónica” — WHITE (1972). *Music in Western culture: a short history*, p. 21.

“La música griega era exclusivamente monofónica, como lo fue la salmodia” — PALISCA (1978), p. 46.

“Sabemos que la música griega era monofónica, una única melodía vocal con acompañamiento ...” — PORTNOY (1980). *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, p. 83.

“Antes de encarar el problema del origen de las formas musicales del mundo clásico es necesario establecer una premisa, válida no solamente para el período arcaico, sino también para las épocas sucesivas: los griegos y los romanos ignoraron completamente la armonía, en la acepción moderna del término, y la polifonía; su música se expresó exclusivamente a través de la pura melodía. El acompañamiento seguía fielmente el desarrollo de la línea del canto, al unísono o a intervalo de octava; solo después del siglo IV a.C. se tiene noticia de cantos acompañados a intervalos de cuarta y de quinta” — COMOTTI (1986). *La música en la cultura Griega y Romana*, p. 13.

“Aunque no es mucho lo que sabemos acerca de la música griega o de su historia, podemos afirmar que, en tres aspectos fundamentales, era el mismo tipo de música que el de la iglesia primitiva. En primer lugar, era primordialmente *monofónica*, es decir, melodía sin armonía o contrapunto. Existen algunas leves pruebas de la existencia de música a dos voces en Grecia, pero seguramente esta práctica no fue sistemática o importante” — GROUT (1988). *Historia de la Música Occidental*, p. 18.

“Dado que la música era monofónica, no existía armonía en nuestro sentido moderno. La idea de consonancia y disonancia no tenía ningún papel en la experiencia musical” — ARLINGTON & CYKLER (1991), *An introduction to music and art in the Western World*, p. 38.

“La música de la antigua Grecia era fundamentalmente melodía vocal, aunque era frecuente que un instrumento acompañara a la voz. La interpretación vocal era tanto solista como coral, pero en este último caso el coro cantaba al unísono o en octavas.” — RANDEL (1997). *Diccionario Harvard de Música*, p. 484.

“La evidencia pictórica sugiere que los dos tubos del aulós sonaban a la vez, y al unísono. En la gran mayoría de representaciones los tubos parecen ser de la misma longitud. Uno parece proyectarse más que el otro, pero esto es casi siempre el modo que tiene el artista para tratar de indicar el que está más cerca del espectador — un tosco intento de representar la perspectiva. Las manos del intérprete se muestran en exactamente las mismas posiciones sobre los dos tubos, y donde los dedos se muestran levantados, es habitual que se eleven los mismos sobre cada tubo, indicando que la posición de la digitación es la misma. Y finalmente, en las pocas ilustraciones que muestran los agujeros destapados, parecen corresponder a la misma posición en los dos tubos, de modo que debían producir las mismas notas” — LANDELS (1999). *Music In Ancient Greece And Rome*, p. 42¹⁰²⁸.

“Para ser como dicen Sócrates y Pitágoras que es, la música necesita ser monofónica (compuesta de una sola línea melódica, como lo fue la música griega y romana) y la lengua para cantar una música así necesita estar organizada por la cantidad de vocales” — SMITH (1999). *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor*, p. 296.

“La música griega se asemejaba a la de la Alta Edad Media en varios aspectos fundamentales. En esencia era monofónica, es decir, melodía sin armonía ni contrapunto. Sin embargo, a menudo diversos instrumentos ornamentaban la melodía, mientras que un cantante o un conjunto la cantaban, lo que daba pie a la heterofonía. Pero ni ésta, ni la inevitable necesidad de cantar en octavas cuando participaban hombres y niños, constituyen una auténtica polifonía de partes independientes, tal como se desarrolló en la iglesia medieval.” — GROUT & PALISCA (2001). *Historia de la Música Occidental*, p. 21.

“La razón de esto es simplemente que el arte de la armonía está mucho más desarrollado entre nosotros que entre los antiguos griegos, a causa de nuestra larga historia de polifonía vocal e instrumental y de la enorme popularidad del teclado y de instrumentos de cuerda que pueden tocar acordes. Los griegos, por el contrario, hicieron uso de lo que podríamos llamar heterofonía: los instrumentistas hábiles tocaban una variación ornamentada de la melodía del cantante” — ATTRIDGE & FASSLER (2004). *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions*, p. 160.

“Los primeros cristianos indudablemente tomaron sus claves de los antiguos griegos para componer música monofónica” — LOCKYER (2004). *All the music of the Bible*, p. 5.

¹⁰²⁸ En uno de nuestros trabajos en curso, ya aludido al comienzo — LAFARGA, LLIMERA & SANZ (2017), en preparación — se revisarán medio centenar de estas representaciones en donde manos, tubos, y agujeros son claramente dispares.

“Hasta donde podemos afirmar, los griegos no hicieron un uso real de la armonía ... su música fue en cambio monofónica” — BALL (2010). *Music Instict*, p. 50.

“La música griega era monofónica, pero a menudo era interpretada en heterofonía. Habitualmente se improvisaba o se aprendía de oído, no leída a partir de notación” — HANNING (2010). *A Concise History of Western Music*.

“La música griega fue principalmente monofónica, lo cual significa que hay una sola línea melódica sin ninguna armonía o acompañamiento” — The New York Times (2011). *Guide to Essential Knowledge*, p. 133.

“La música griega antigua, en común con la europea en general antes de la Edad Media, era monofónica, consistiendo en una sola línea melódica. Esta línea melódica podía ser resaltada por acompañamiento musical (...). La polifonía en el sentido moderno de una composición en la que dos o más “voces” suenan simultáneamente es desconocida para los antiguos griegos” — SANSONE (2012). *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, Cap. 4.

“La naturaleza monofónica de la música griega antigua, p.e., la misma melodía tocada al unísono o a la octava por todos los participantes, ha sido a menudo enfatizada, y acaso un tanto exagerada. Se conocen varios métodos de añadir y variar tanto las melodías como los acompañamientos” — NORDQUIST (2013). *Instrumental Music in Representations of Greek Cult*.

“La mayoría de música griega era monofónica y transmitida por tradición oral, aunque aún hoy sobreviven unos 50 fragmentos” — Western Michigan University. Recuperado el 22-6-2016 [www.wmich.edu/mus-gened/mus170/AncientGreekMusic.html]

“El canto coral en Grecia parece haber sido habitualmente homofónico, pese a que un grado de heterofonía puede haberse introducido en el acompañamiento” — GRANT & KITZINGER eds. (1988/2016).

Anexo 6.5. Algunas fuentes intrigantes añadidas sobre voces e intervalos

Fuente / Referencia	Año	Fenómeno	Fuente / Autor
Himno de Ugarith	Milenio IV a.C.	Heterofonía a 6 voces	Kilmer et al (1976)
Fragmento de Alcman sobre el canto de las Musas		Cantar “con voces coincidentes”: armonización de las voces	West (1994)
Heterofonía mítica del Olimpo	antes del IV a.C.	Concordancia y discordancia en los ritos de libación	West (1994)
Alusión de Casandra en la tragedia <i>Agamenón</i>	V a.C.	Coros a unísono y coros desafinados o disonantes	Esquilo
Exigencia de jurados diferentes	IV a.C.	Monodia vs. chorodia	Platón
Fragmento del <i>Orestes</i> de Eurípides	IV a.C.	Intervalos divergentes de la línea vocal: 4 ^{as} y tritonos	West (1994)
Dos fragmentos de papiro	IV a.C.	Intervalos divergentes de la línea vocal: 3 ^{as} , tritonos, 6 ^{as} , 7 ^{as}	West (1994)
Clase de música: acompañamiento de lira	IV a.C.	Prevenición acerca de prácticas habituales	Platón
Especulación sobre sonidos concomitantes	IV-III a.C.	Función tonal de la voz más grave	Aristóteles
Eratokles y los harmonikos	IV a.C.	Sistema de escalas: tablas para estudiantes	Aristoxeno
Admiración de Aristoxeno	IV a.C.	Para los músicos que “desprecian la polifonía y la diversidad ”	Aristoxeno Tatarkiewicz (1987)
Especies de escalas: Dorias y Frigias	IV-III a.C.	¿Cualidades mayor y menor?	Aristóteles
Arquitas de Tarento, pitagórico	IV a.C.	Intervalos, acordes, estructura de tetracordos	Claudio Ptolomeo
Uso complementario de las manos en el aulós	I a.C.	Derecha: melodía. Izquierda: acompañamiento	Varro
<i>Biforem cantum</i>	I a.C.	Cualidad bifónica del aulós	Virgilio
	I a.C.	Notación diferencial para melodía y acompañamiento	Ovidio
	II d.C.	Conversaciones o <i>dialektoi</i> entre los tubos de aulós	Pseudoplutarco
Filoxeno de Citera	II d.C.	Introducción de “monodia” en los cantos corales del ditirambo	Pseudoplutarco
Problema 19.39: “más placer al concluir”	después II d.C.	Acompañamiento divergente de aulós (discordancias) desde la 8 ^a	Falso Aristóteles García Pérez (2006)
		Notación diferencial para melodía y acompañamiento	Segundo Anónimo
	IV d.C.	Notación diferencial para melodía y acompañamiento	Alipio
<i>Symphonia, diaphonia, y paraphonoi</i>	IV d.C.	Disonancias en el acompañamiento	Gaudencio de Brescia, ordenado por Ambrosio
<i>Symphonia, diaphonia, y paraphonoi</i>	I-II d.C.	Disonancias en el acompañamiento	Teón de Esmirna
<i>Symphonia, diaphonia, y paraphonoi</i>	IV d.C.	Disonancias en el acompañamiento	Bacquio Gerón
<i>Symphonia, diaphonia, y paraphonoi</i>	I-III d.C.	El parafono hace la nota siguiente “más agradable”	Dionisio Longino o Pseudo-Longino
Descripción del canto cristiano	III-IV d.C.	“elevamos melodía a unísono en nuestra psalmodia”	Eusebio de Cesarea McKinnon (1987)
Comentario sobre Virgilio	IV d.C.	Cualidad bifónica del aulós	Servio
Alusión al uso de instrumentos	IV d.C.	“prescindibles en la iglesia y en el canto a solo ”	Teodoreto de Ciro Music (1998)

Pasaje de las <i>Saturnalia</i>	IV d.C.	Mezcla armoniosa de voces en los coros	Macrobio
Damoxeno, cocinero: mezcla armoniosa de ingredientes		<i>Diatessaron, diapente, diapason</i> (4ª, 5ª, 8ª)	Perrot (1971)
<i>Armonía, consonancia, sinfonía, y diafonía</i>	VII d.C.	Consonancia y disonancia en la combinación de voces	Isidoro de Sevilla

FUENTES PRIMARIAS

Anexo 6.6. Fuentes Primarias

- [1] p. 35, Cita Tácito, *Germania*, I [3].
Canto de guerra bárbaro alano del siglo I d.C.
- [2] p. 35, Cita Tácito, *Agrícola*, XXXIII [1]. *History*, II [22].
Cantos de guerra bárbaros íbero y picto del siglo I d.C.
- [3] p. 35, Cita Juliano el Apóstata. *Misopogon*, [337].
Cantos bárbaros al modo de aves estridentes
- [4] p. 51, Nota 94 Jenofonte, *Anabasis*, V, 4 [14].
Canto de guerra bárbaro georgiano del siglo V a.C.
- [5] p. 64, Nota 146 Canto polifónico diatónico en el Pacífico
[Citados por Jordania (2006), p. 172-173].
- [6] p. 75, Nota 220 Livio, *History of Rome*, I, 35 [7-9].
Ludi romani
- [7] p. 75, Nota 221 Cicerón, *De divinatione*, I, 26 [55].
Ludi romani
- [8] p. 75, Nota 222_ Dionisio de Halicarnaso, *The Roman Antiquities* VII, 71 [1-2].
Ludi romani
- [9] p. 76, Nota 237 Quintiliano, *Instituciones oratorias*, III, 8 [29].
Teatros como templos para fiestas sagradas
- [10] p. 76, Nota 245 Marciano Capella, *De nuptiis philologiae et mercurii* [117].
Gran coro profesional con conjunto instrumental
- [11] p. 77, Nota 248 Polibio. *The Histories*, IV, 20 [8-12].
Educación musical desde la infancia en Grecia
- [12] p. 78, Nota 254 Polibio. *Histories*, IV, 20 [1-7].
Formación coral/militar de jóvenes con peanes
- [13] p. 79, Nota 268 Ammianus. *Rerum Gestarum*, XXIX, 6 [11].
Petronio Probo fortifica Sirmium con sillares para el teatro
- [14] p. 82, Nota 309 Juvenal. *Satura*, IV, 10 [219-239].
Salas de concierto, coros enormes y sordera
- [15] p. 85, Nota 326 Vitruvio. *De architectura*, VII [5-7].
Apaturius de Alabanda y el odeón de Tralleis
- [16] p. 85, Nota 332 Vitruvio. *De architectura*, V, 9 [1].
Odeón de Pericles en Atenas
- [17] p. 85, Nota 333 Plutarco. *Pericles*, IV [1-2].
Odeón de Pericles en Atenas
- [18] p. 86, Nota 337 Pausanias. *Descripción de Grecia*, I, 8 [6].
Odeón de Agripa en Atenas
- [19] p. 88, Nota 352 Ateneo. *Deipnosophistae*, V [33].
Procesión con 600 cantantes y 300 citaredas
- [20] p. 88, Nota 353 Livio. *The Early History of Rome*, I, 20 [3-4].
Procesión de mujeres

- [21] p. 88, Nota 354 Livio. *The Early History of Rome*, XXVII, 37 [12-14].
Ensayo de un coro de 27 vírgenes
- [22] p. 88, Nota 356 Ovidio. *Fasti*, VI [655-660].
Normativa para limitar el número de auletas en funerales
- [23] p. 88, Nota 358 Tertuliano. *De spectaculis*, X [2].
Procesión de actores desde el teatro con adivino y pompas fúnebres
- [24] p. 88, Nota 359 Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum*, XVI [3] y XXI [4-7].
Aulos (tibiae) en los funerales
- [25] p. 89, Nota 366 Jenofonte. *Hiero*, IX [4, 6, y 11].
Actividad coral y motivación
- [26] p. 89, Nota 367 Jenofonte. *The Lacedemonians* IV [2 y 7]; V [1].
Actividad coral y motivación; Licurgo
- [27] p. 89, Nota 368 Jenofonte. *Oeconomicus*, VIII, 3.
Actividad coral: disciplina
- [28] p. 89, Nota 369 Jenofonte. *Memorabilia*, III, 3 [11-13].
Actividad coral: directores expertos
- [29] p. 90, Nota 370 Platón. *Leg.* 828[b]; *Ibid.* 653-4 y 835.
Fechas de festivales; valores cívicos
- [30] p. 90, Nota 371 Platón. *Leg.* 657[a-c] y 657[d].
Memoria de los antepasados y recuerdo de la juventud
- [31] p. 90, Nota 372 Platón. *Leg.* 658[d]-659[a].
El público no debe ser jurado
- [32] p. 90, Nota 373 Platón. *Leg.* 668[a-d].
Jurados de los coros
- [33] p. 90, Nota 374 Platón. *Leg.* 764[c-e].
Directores profesionales de coros
- [34] p. 90, Nota 378 Antifonte. VI [11-13].
Trato entre coregós y coro
- [35] p. 90, Nota 379 Pausanias. *Descripción de Grecia*, V, 25 [3-4].
Coro de muchachos ahogado en un río
- [36] p. 91, Nota 380 Herodoto de Halicarnaso. *Histories*, VI, 27 [1-3].
Coro de 100 personas víctima de una plaga
- [37] p. 91, Nota 381 Aristóteles. *Cons. Ath.*, LVI [3-5].
Financiación del coro y elección de jurados
- [38] p. 91, Nota 383 Pausanias. *Descripción de Grecia*, V, 25 [2].
Coro de 35 viaja muchachos de Mesina a Reghium.
- [39] p. 92 Nota 388 Ateneo. *Deipnosophistae*, IV [4].
Coro de 100 personas en el s. III a.C.
- [40] p. 92 Nota 389 Eurípides. *Bacchae* [135-165].
Coro femenino con efectos vocales
- [41] p. 94 Nota 406 Aristóteles. *Poética*, 1449[b]-1450[a].
Importancia del canto en la tragedia
- [42] p. 95 Nota 412 Aristóteles. *Poética*, XVIII, 1456a [25-32].
Crítica de la *embolimia* y de Agatón de Atenas

- [43] p. 96 Nota 420 Jerónimo. 1 *Chronicles* 25.
Formaciones vocales enormes
- [44] p. 96 Nota 421 Jerónimo. 1 *Chronicles* 15.
Formaciones instrumentales enormes
- [45] p. 96 Nota 422 *Ecclesiasticus*, L [18-21].
Melodía coral con gran variedad de sonidos
- [46] p. 96 Nota 423 Jerónimo. *Ezra*, 7 [24].
Exención de impuestos para los músicos del Templo
- [47] p. 97 Nota 432 Séneca. *Ad lucilium epistolae* ..., LXXXIV [8-10].
Concierto multitudinario en un auditorio
- [48] p. 99 Nota 436 Juliano el Apóstata. *Misopogon*, II, 337-338[d].
Estudio de música desacreditado entre patricios
- [49] p. 100 Nota 443 Tácito. *Annals*, XV, 37.
Fiesta en el lago de Agripa
- [50] p. 101 Nota 456 *The Scriptores Historiae Augustae*, III.
1000 pantomimos
- [51] p. 101 Nota 457 Edward Gibbon: I [7].
Juegos del 248: 1000 años de la Fundación de Roma
- [52] p. 101 Nota 458 Edward Gibbon: I [11].
Procesión multitudinaria a través de Roma
- [53] p. 101 Nota 460 Plinio el Viejo. *Natural History*, VIII, 64.
Carreras de carros integradas en ballets
- [54] p. 115 Nota 510 Virgilio. *Aeneis*, IX, 618.
Aulós bifónico: *biforem cantum*
- [55] p. 115 Nota 512 Servio. *Comentarios a Virgilio*, 615.
Aulós bifónico: *bisomun, imparem*
- [56] p. 116 Nota 514 Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341a [18-27].
Aulós negativo en la educación
- [57] p. 117 Nota 516 Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341a [8-21].
Aulós: educación vs. profesionalismo vs. audiencia
- [58] p. 117 Nota 519 Ovidio. *Fasti*, VI [650-712]. Livio. IX, 30 [5-9]. *Valerius Max.* II, 5 [4].
Huelga de auletas en 311 a.C.
- [59] p. 117 Nota 520 Ovidio. *Fasti* VI [649-654]. Livio. IX, 30 [10]. Varro. *Lingua Latina* VI [17].
Día festivo de los auletas
- [60] p. 120 Nota 539 Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341a [25-35].
Práctica del aulós en tiempos de paz
- [61] p. 120 Nota 540 Ateneo. *Deipnosophistae*, XIV [31].
Nueva Música y moda en los teatros
- [62] p. 121 Nota 547 Platón. *Republica*, III, 399 [c-d].
Aulós: el instrumento más policorde”
- [63] p. 121 Nota 550 Aristóteles. *Problemas*, XIX, 43 [922a].
El aulós enmascara a los malos cantantes
- [64] p. 121 Nota 551 Pseudoplutarco. *De musica*, XXI y XXXVI.
Conversaciones o *dialektoi* entre tubos de aulós

- [65] p. 127 Nota 575 Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341[b]. / Apolodoro. *The Library*, I, 4 [2] / Plutarco. *De Cohib.* VI [5-9] / Ovidio. *Ars Am.* III [505].
Mito del aulós: Atenea y Marsyas.
- [66] p. 128 Nota 581 Procopio de Cesarea. *Pers.* VI, 23 [23-29].
Uso de trompetas en la caballería
- [67] p. 148 Nota 676 Philippo della Torre. Bernard de Montfaucon.
El músico perdido: descripción de 7 cupidos en un dibujo de ocho
- [68] p. 149 Nota 685 Francesco di Ficoroni.
Reconocimiento de Ficoroni hacia Montfaucon
- [69] p. 149 Nota 686 Alessandro Maffei.
Maffei describe un tubo triple 3 años después de comenzar la polémica
- [70] p. 149 Nota 687 Alessandro Maffei.
Maffei resta importancia y mala intención a della Torre
- [71] p. 150 Nota 688 Filippo Bonnani.
Bonnani describe al músico perdido como tubo doble (*congiunte*)
- [72] p. 150 Nota 689 Philippo della Torre.
Las prisas del obispo: frase final de Phillipus a Torre
- [73] p. 151 Nota 693 Bernard de Montfaucon.
Montfaucon ve la Historia a través de ojos ajenos
- [74] p. 161 Nota 711 Eurípides. *Heracles*, I [1-25].
La agradable música de laúdes
- [75] p. 162 Nota 731 Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum*, III, 21 [8].
Confusión de pandoura y syrinx
- [76] p. 181 Nota 777 Ignacio de Antioquía. *Carta a los Efesios*, IV.
Metáfora del arpa: el obispo y su congregación
- [77] p. 182 Nota 784 Justino Mártir, LXVII.
Instrumentos entre judíos, circuncisión
- [78] p. 182 Nota 785 Clemente. *Protréptico a los griegos*.
Ídolos, cantos, hechizos
- [79] p. 182 Nota 787 Clemente de Alejandría. *Miscellanies* VI, 11 [89-90].
Licenciosidad y locura
- [80] p. 182 Nota 788 Clemente. *Miscellanies* VI.
Sacerdotes de Cibele: Galli
- [81] p. 182 Nota 789 Clemente. *The Instructor II*.
Exégesis: el cuerpo como instrumento
- [82] p. 183 Nota 790 Clemente. *The Instructor III*.
Canto y baile en la vida privada
- [83] p. 183 Nota 791 Clemente. *The Instructor II*.
Aulós y flautas
- [84] p. 183 Nota 794 Pseudo-Origen. *Selecta in Psalmos*, XXXII, 2-3 (y CL).
Alegoría instrumentos/espíritu
- [85] p. 183 Nota 796 Novaciano. *De spectaculis*, VII [1-3].
Auletas, ídolos, inutilidad

- [86] p. 183 Nota 798 Cipriano. *On the Dress of Virgins*, XI.
Cantos sacros y no amorosos
- [87] p. 183 Nota 799 Comodiano. *In Favor of Christian Discipline*, LIX.
Baile, placeres, vida privada
- [88] p. 183 Nota 801 Lactancio. *Epitome of the Divine Institutes*, II, 62.
Placer auditivo y de los sentidos
- [89] p. 183 Nota 803 Eusebio Pánfilo. *In psalmum XCI*.
Canto a unísono cristiano
- [90] p. 184 Nota 804 Hilario. *Instructio psalmorum*, 19.
Instrumentos y antífonas en el culto
- [91] p. 184 Nota 805 Celsus. *On The True Doctrine*.
Acusación de Celso a Orígenes: antífonas en el culto
- [92] p. 184 Nota 806 Diodoro de Tarso. *Commentary on Psalm*.
Acusación a los cristianos: instrumentos en el culto
- [93] p. 184, Nota 807 Anónimo cristiano, c. 375. *Didascalía apostolorum*, MW, p. 81.
Prescripción de silencio a la mujer en el culto
- [94] p. 184, Nota 808 Pablo. *Corintios*, I [14].
Prescripción de silencio a la mujer en el culto
- [95] p. 184 Nota 810 Cirilo de Jerusalén. *Procatecheses*, XIV.
Prohibición de cantar a mujeres en el culto
- [96] p. 184 Nota 812 Isidoro de Pelusium. *Epistle 1* [90].
Prohibición de cantar alto a mujeres en el culto
- [97] p. 184 Nota 813 Ambrosio de Treveris. *Explanatio psalmi*, I, 9.
Alabanza de la voz femenina en el culto
- [98] p. 184 Nota 814 Epifanio de Salamis. *Panarion XXV*, 4 [9-11].
Movimiento del aulós: alegoría de la serpiente
- [99] p. 184 Nota 816 Gregorio Nacianzeno. *Epistle 232*.
Baile y aulós proscritos del culto
- [100] p. 184 Nota 817 Basilio de Cesarea. *The Long Rules*. MG 31-962.
Risa, emoción: risa de Jesús [Lucas, 6:21]
- [101] p. 184 Nota 818 Mateo, 16:30.
Jesús cantando
- [102] p. 184 Nota 819 Ambrosio. *De Helia et ieiunio XV* [53-57].
Condena de los instrumentos
- [103] p. 184 Nota 820 Juan Crisóstomo. *In psalmum CL*.
Instrumentos y judíos
- [104] p. 184 Nota 821 Tomás de Aquino. *Summa theologica*.
Instrumentos y judíos
- [105] p. 184 Nota 822 Teodoreto de Ciro. *Graecarum affectionum curatio, de sacrificiis*, XVI.
Instrumentos y judíos
- [106] p. 185 Nota 823 Teodoreto de Ciro. *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos*, CVII.
Instrumentos prescindibles en la iglesia y en el canto a solo
- [107] p. 185 Nota 824 Niceta de Remesiana. *De Psalmodiae bono o De utilitate hymnorum* [2, 8, 9].
Rechazo de instrumentos en el culto

- [108] p. 185 Nota 825 Jerónimo de Estridón. *Epístolas*, LIV, 13 y CVII, 8.
Prohibición de instrumentos a doncellas
- [109] p. 185 Nota 827 Cirilo de Alejandría. *Lexicon*.
Salmos y notas armónicas
- [110] p. 185 Nota 829 Plinio el Joven. *Cartas* X, 96.
Coros cristianos en antífona, carta a Trajano
- [111] p. 187 Nota 842 Agustín. *Confesiones*, X, 33.
Placer auditivo
- [112] p. 190 Nota 867 Eusebio. *Life of Constantine*, II, 61 [5].
Burlas paganas en teatros por las Disputas Cristológicas
- [113] p. 190 Nota 868 Juliano el Apóstata. “Letter to a Priest”.
Prohibición de espectáculos a obispos e hijos de obispos
- [114] p. 191 Nota 871 Anónimo. *Cánones de Hipólito*, XII.
Prohibición de culto a profesionales del teatro y los espectáculos
- [115] p. 191 Nota 871 Hipólito de Roma. *On the Psalms*, I.
Instrumentos y voces en el culto
- [116] p. 191 Nota 876 Agustín. *La Ciudad de Dios*, I, 32.
Depravación y licenciosidad en las obras escénicas
- [117] p. 191 Nota 879 Procopio. *The Secret History*, XXVI [1-17].
Cierre de teatros y “tristeza en el mundo”
- [118] p. 192 Nota 881 Casiodoro. *Carta al Patricio Símaco*, IV, 51 [1-6].
Petición a Teodorico de experto en reparar teatros
- [119] p. 192 Nota 883 Casiodoro. *Carta al Patricio Símaco*, IV, 51 [7-12].
Pantomimos y dramas paganos antiguos
- [120] p. 192 Nota 885 Canon del Concilio de Trento: IX [8].
Proscripción de tipos de música en el culto
- [121] p. 215 Nota 961 Girolamo Mei.
Tres extractos sobre los coros clásicos
- [122] p. 218 Nota 981 Plutarco. *Mus.* 1137.
Disonancias en la tradición musical del antiguo Olimpo
- [123] p. 218 Nota 982 Esquilo. *Agamenon* [1178-1200].
Mención de coros “eufónicos” y discordantes
- [124] p. 218 Nota 984 P. Vindob. G.2315; E. Pöhlmann.
Fragmento del *Orestes* de Eurípides con notación para el aulós
- [125] p. 218 Nota 986 Platón. *De musica*, 812[d-e].
Clase de música de Platón: prevención de prácticas habituales
- [126] p. 219 Nota 987 Aristóteles. *Problemas*, XIX [12].
Función tonal del bajo en sonidos concomitantes
- [127] p. 219 Nota 988 Aristoxeno. *Elementa harmonica*, II, 36 [30].
Eratokles y los Harmonikoi
- [128] p. 219 Nota 989 Aristóteles. *Politics*, IV, 3 [20-25].
Alusión a cualidades de escala mayor y menor
- [129] p. 219 Nota 991 Pseudo-Plutarco. *De musica*, I [30]. Aristófanes. *Frogs* [907-937].
Filoxeno de Citera introduce *monodias* en el ditirambo

- [130] p. 219 Nota 992 Pseudo Aristóteles. *Problema* XIX [39].
Acompañamiento divergente del aulós
- [131] p. 220 Nota 995 Varro. *De re Rustica*, I, 2 [15-17].
Melodía y acompañamiento en el aulós doble
- [132] p. 220 Nota 998 Gaudencio. *Isagoge*, VIII.
Consonancia, disonancia y parafonos
- [133] p. 220 Nota 1001 Pseudo Longino. *Subl.* XXVIII [1-4].
Consonancia, disonancia y parafonos
- [134] p. 220 Nota 1002 Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XX [1-14].
Armonía, sinfonía, y diafonía
- [135] p. 221 Nota 1004 Macrobio. *Saturnalia*, I, 9.
Mezcla armoniosa de voces y melodías en conciertos
- [136] p. 353 Anexo 6.3.1 *Papyri Hibeh*. I, 13.
Crítica anónima a los defensores del *ethos* en música
- [137] p. 354 Anexo 6.3.3 *Corpus iuris canonici*. III [I].
Canon sobre la música del Concilio de Trento
- [1] p. 35, Cita Tácito, *Germania*, I [3].
Canto de guerra bárbaro alano del siglo I d.C.
Cornelius Tacitus. *Opera Minora*. Henry Furneaux. Oxford. Clarendon Press. 1900.
sunt illis haec quoque carmina quorum relatu, quem baritum vocant, accendunt animos

Tacitus. *Complete Works of Tacitus*. Alfred John Church. William Jackson Brodribb. Lisa Cerrato. edited for Perseus. New York. Random House, Inc. Random House, Inc. reprinted 1942.
They have also those songs of theirs, by the recital of which (“baritus”, they call it), they rouse their courage, while from the note they augur the result of the approaching conflict.

The Germany and the Agricola of Tacitus. The Oxford translation revised, with notes, with an introduction by Edward Brooks. Philadelphia. D. MacKay. 1897, p. 15.
[3] A peculiar kind of verses is also current among them, by the recital of which, termed “barding”, they stimulate their courage; while the sound itself serves as an augury of the event of the impending combat. For, according to the nature of the cry proceeding from the line, terror is inspired or felt: nor does it seem so much an articulate song, as the wild chorus of valor. A harsh, piercing note, and a broken roar, are the favorite tones; which they render more full and sonorous by applying their mouths to their shields.
- [2] p. 35, Cita Tácito. *Agricola*, XXXIII [1]. *History*, II [22].
Cantos de guerra bárbaros íbero y picto del siglo I d.C.
Cornelius Tacitus. *Opera Minora*. Henry Furneaux. Clarendon Press. Oxford. 1900.
[1] Excepere orationem alacres, ut barbaris moris, fremitu cantuque et clamoribus dissonis. iamque agmina et armorum fulgores audentissimi cuiusque procurso;

Tacitus. *Complete Works of Tacitus*. Sara Bryant (Ed./Trans.) New York. Random House, Inc. 1876. reprinted 1942.

They received his speech with enthusiasm, and as is usual among barbarians, with songs, shouts and discordant cries. And now was seen the assembling of troops and the gleam of arms, as the boldest warriors stepped to the front.

The Germany and the Agricola of Tacitus. The Oxford translation revised, with notes, with an introduction by Edward Brooks. Philadelphia. D. MacKay. 1897, p. 124.

They received this harangue with alacrity, and testified their applause after the barbarian manner, with songs, and yells, and dissonant shouts. And now the several divisions were in motion, the glittering of arms was beheld, while the most daring and impetuous were hurrying to the front, and the line of battle was forming;

Tácito. *History*, II [22].

Tacitus. *Complete Works of Tacitus*. A. J. Church, W. J. Brodribb and S. Bryant. New York. Random House, Inc. 1873-1942.

[22] ... subeuntis cohortis Germanorum, cantu truci et more patrio nudis corporibus super umeros scuta quatientium. legionarius pluteis et cratibus tectus subruit muros, instruit aggerem, molitur portas: contra praetoriani dispositos ad id ipsum molaris ingenti pondere ac fragore provolvunt.

The Annals and History of Tacitus, a new literal English version. London. Oxford. D.A. Talboys. 1839, p. 468.

[22] ... The German auxiliaries, with their savage war-songs, and, according to the custom of their country, waving their shields over their shoulders, while their bodies were exposed, advancing with impetuous fury;

[3] p. 35, Cita

Juliano el Apóstata. *Misopogon* [337].

Cantos bárbaros al modo de aves estridentes

Julian the Emperor. "Misopogon". Vol II en *Works*. W.C. Wright (Ed.). Cambridge MA, Harvard University Press. 1913.

Indeed I have observed that even the barbarians across the Rhine sing savage songs composed in language not unlike the croaking of harsh-voiced birds, and that they delight in such songs.

[4] p. 51, Nota 94

Jenofonte, *Anabasis*, V, 4 [14].

Canto de guerra bárbaro georgiano del siglo V a.C.

Xenophon. *Xenophontis opera omnia*, vol. 3. Oxford. Clarendon Press. 1904 reprinted 1961.

[14] ἐντεῦθεν ἐξῆρχε μὲν αὐτῶν εἷς, οἱ δὲ ἄλλοι ἅπαντες ἐπορεύοντο ἄδοντες ἐν ῥυθμῷ, καὶ διελθόντες διὰ τῶν τάξεων καὶ διὰ τῶν ὄπλων τῶν Ἑλλήνων ἐπορεύοντο εὐθὺς πρὸς τοὺς πολεμίους ἐπὶ χωρίον ὃ ἐδόκει ἐπιμαχώτατον εἶναι.

Xenophon. *Xenophon in Seven Volumes*, 3. Carleton L. Brownson. Cambridge MA. Harvard University Press. 1922.

[14] After they had formed their lines one of them led off, and the rest after him, every man of them, fell into a rhythmic march and song, and passing through the battalions and through the quarters of the Greeks they went straight on against the enemy, toward a stronghold which seemed to be especially assailable.

[Citados por Jordania (2006), p. 172-173].

Labillardiere, Jacques Julien Houton de. *An account of a voyage in search of La Perouse, undertaken by order of the constituent assembly of France, and performed in the years 1791, 1792 and 1793, in the Recherche and Esperance, ships of War, under the command of Rear-Admiral Bruni D'Entrecasteaux*. London. Uphill. 1802, p. 133.

We now and then remarked some discordant notes, with which, however, the ear of these people seemed very much gratified

Segundo viaje de Cook en 1772-1775 (Burney 1975:84. Cit. de Kaeppler *et al.*, 1998:14).

They sing in parts, keeping the same time and varying the four notes without ever going beyond them. So many singers and so few notes you always hear the whole together. The difference of Words & Voices makes some variety. The singers (that I heard) were all women. One confined herself entirely to the Lower Note which acted as Drone.

(Cook & King, 1784:3:143-144. Cit. de Kaeppler *et al.*, 1998:15).

... a great improbability that any uncivilized people should, by accident, arrive at this degree of perfection in the art of music, which we imagine can only be attained by dint of study, and knowledge of the system and theory upon which musical composition is founded . . . It is, therefore, scarcely credible, that people semi-barbarous should naturally arrive at any perfection in that art which it is much doubted whether the Greeks and Romans, with all their refinements in music, ever attained, and which the Chinese, who have been longer civilized than any other people on the globe, have not yet found out.

(Beaglehole, 1962:246).

This set most of the women in the circle singing their songs were musical and harmonious, noways harsh or disagreeable ...

Not their voices only but their music also was very harmonious & they have considerable compass in their notes ...

(Beaglehole, 1967:2:944. Cited from Kaeppler *et al.*, 1998:14).

Where there is a great number they divide into several parts each of whom sings on a different key which makes a very agreeable music

Livio, *History of Rome*, I, 35 [7-9].

Ludi romani

Livy. *Books I and II With An English Translation*. Cambridge MA. Cambridge Harvard University Press. 1919.

[7] bellum primum cum Latinis gessit, et oppidum ibi Apiolas vi cepit, praedaque inde maiore quam quanta belli fama fuerat revector, ludos opulentius instructiusque quam priores reges fecit.

[8] tum primum circo qui nunc maximus dicitur designatus locus est. loca divisa patribus equitibusque ubi spectacula sibi quisque facerent; fori appellati.

[9] spectavere furcis duodenas ab terra spectacula alta sustinentibus pedes. ludicrum fuit equi pugilesque, ex Etruria maxime acciti. sollemnes deinde annui mansere ludi, Romani magnique varie appellati.

Livy. *History of Rome*. English Translation by Rev. Canon Roberts. New York, New York. E. P. Dutton and Co. 1912.

[7] He took the town of Apiolae by storm; and carried off a greater amount of plunder than could have been expected from the slight interest shown in the war. After this had been brought in wagons to Rome, he celebrated the Games with greater splendour and on a larger scale than his predecessors.

[8] Then for the first time a space was marked for what is now the 'Circus Maximus.' Spots were allotted to the patricians and knights where they could each build for themselves stands-called 'fori' —from which to view the Games.

[9] These stands were raised on wooden props, branching out at the top, twelve feet high. The contests were horse-racing and boxing, the horses and boxers mostly brought from Etruria. They were at first celebrated on occasions of especial solemnity; subsequently they became an annual fixture, and were called indifferently the 'Roman' or the 'Great Games.'

[67] p. 75, Nota 221

Cicerón, *De divinatione*, I, 26 [55].

Ludi romani

M. Tullius Cicero. *De Divinatione*. C. F. W. Müller. Leipzig. Teubner. 1915.

Sed quid ego Graecorum? nescio quo modo me magis nostra delectant. Omnes hoc historici, Fabii, Gellii, sed proxime Coelius: Cum bello Latino ludi votivi maximi primum fierent, civitas ad arma repente est excitata, itaque ludis intermissis instaurativi constituti sunt. Qui ante quam fierent, cumque iam populus consedisset, servus per circum, cum virgis caederetur, furcam ferens ductus est. Exin cuidam rustico Romano dormienti visus est venire, qui diceret praesulem sibi non placuisse ludis, idque ab eodem iussum esse eum senatui nuntiare; illum non esse ausum. Iterum esse idem iussum et monitum, ne vim suam experiri vellet; ne tum quidem esse ausum. Exin filium eius esse mortuum, eandem in somnis admonitionem fuisse tertiam. Tum illum etiam debilem factum rem ad amicos detulisse, quorum de sententia lecticula in curiam esse delatum, cumque senatui somnium enarravisset, pedibus suis salvum domum revertisse. Itaque somnio comprobato a senatu ludos illos iterum instauratos memoriae proditum est.

Cicero. *De Senectute De Amicitia De Divinatione*. William Armistead Falconer (Trans.). Cambridge. Harvard University Press, 1923.

But why am I dwelling on illustrations from Greek sources when—though I can't explain it—those from our own history please me more? Now here is a dream which is mentioned by all our historians, by the Fabii and the Gellii and, most recently, by Coelius: During the Latin War when the Great Votive Games were being celebrated for the first time the city was suddenly called to arms and the games were interrupted. Later it was determined to repeat them, but before they began, and while the people were taking their seats, a slave bearing a yoke was led about the circus and beaten with rods. After that a Roman rustic had a dream in which someone appeared to him and said that he disapproved of the leader of the games and ordered this statement to be reported to the Senate. But the rustic dared not do as he was bid The order was repeated by the spectre with a warning not to put his power to the test. Not even then did the rustic dare obey. After that his son died and the same vision was repeated the third time. Thereupon he became ill and told his friends of his dream. On their advice he was carried to the Senate-house on a litter and, having related his dream to the Senate, his health was restored and he walked home unaided. And so, the tradition is, the Senate gave credence to the dream and had the games repeated.

[8] p. 75, Nota 222_

Dionisio de Halicarnaso, *The Roman Antiquities* VII, 71 [1-2].

Ludi romani

Dionysius of Halicarnassus. *Dionysii Halicarnasei Antiquitatum Romanarum quae supersunt, Vol I-IV*. Karl Jacoby. En: Aedibus B.G. Teubneri. Leipzig. 1885.

[1] ἕτερος μὲν οὖν ἀποχρῆν ἂν ὑπέλαβε καὶ αὐτὰ τὰ νῦν πραττόμενα ἐν τῇ πόλει μνημόματα οὐ μικρὰ τῶν παλαιῶν ἐπιτηδευμάτων ὑπολαβεῖν: ἐγὼ δ', ἵνα μὴ τις ἀσθενῆ τὴν πίστιν εἶναι ταύτην ὑπολάβῃ εἴτε κατ' ἐκείνην τὴν ἀπίθανον ὑπόληψιν, ὅτι παντὸς τοῦ Ἑλληνικοῦ κρατήσαντες ἀσμένως ἂν τὰ κρείττω μετέμαθον ἔθῃ τῶν ἐπιχωρίων ὑπεριδόντες, ἐξ ἐκείνου ποιήσομαι τοῦ χρόνου τὴν τέκμαρσιν, ὅτ' οὐπω τὴν τῆς Ἑλλάδος εἶχον ἡγεμονίαν οὐδὲ ἄλλην διαπόντιον οὐδεμίαν ἀρχήν, Κοίντῳ Φαβίῳ βεβαιωτῇ χρώμενος καὶ οὐδεμιᾶς ἔτι δεόμενος πίστεως ἑτέρας: παλαιότατος γὰρ ἀνὴρ τῶν τὰ Ῥωμαϊκὰ συνταξαμένων, καὶ πίστιν οὐκ ἐξ ὧν ἤκουσε μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐξ ὧν αὐτὸς ἔγνω παρεχόμενος.

[2] ταύτην δὴ τὴν ἑορτὴν ἐψηφίσατο μὲν ἡ βουλή τῶν Ῥωμαίων ἄγειν, ὡς καὶ πρότερον ἔφην, κατὰ τὰς γενομένας εὐχὰς ὑπὸ τοῦ δικτάτορος Αὔλου Ποστομίου, ὅτ' ἐμελλεν ἀγωνίζεσθαι πρὸς τὰς ἀποστάσας Λατίνων πόλεις κατὰγειν ἐπιχειρούσας Ταρκύνιον ἐπὶ τὴν ἀρχήν: ἀναλοῦσθαι δ' ἔταξε καθ' ἕκαστον ἐνιαυτὸν εἰς τε τὰς θυσίας καὶ τοὺς ἀγῶνας ἀργυρίου πεντακοσίας μνᾶς: καὶ μέχρι τοῦ Φοινικικοῦ πολέμου ταῦτ' ἐδαπάνων εἰς τὴν ἑορτὴν.

Dionysius of Halicarnassus. *The Roman Antiquities Vol. IV*. The Loeb Classical Library edition. 1940, pp. 359-361.

1. Anyone else might have assumed that the ceremonies now practised in the city were enough even by themselves to afford no slight indication of the ancient observances. But for my part, lest anyone should hold this to be weak evidence, according to that improbable assumption that after the Romans had conquered the whole Greek world they would gladly have scorned their own customs and adopted the better ones in their stead, I shall adduce my evidence from the time when they did not as yet possess the supremacy over Greece or dominion over any other country beyond the sea; and I shall cite Quintus Fabius as my authority, without requiring any further confirmation. For he is the most ancient of all the Roman historians and offers proof of what he asserts, not only from the information of others, but also from his own knowledge.

2. This festival, therefore, the Roman senate ordered to be celebrated, as I said before, pursuant to the vow made by the dictator Aulus Postumius when he was upon the point of giving battle to the Latins, who had revolted from the Romans and were endeavouring to restore Tarquinius to power; and they ordered five hundred minae of silver to be expended every year upon the sacrifices and the games, a sum the Romans laid out on the festival till the time of the Punic War.

[9] p. 76, Nota 237

Quintiliano, *Instituciones oratorias*, III, 8 [29].

Teatros como templos para fiestas sagradas

Quintilian. Harold Edgeworth Butler (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1920.

[29] praecedat enim semper aliquid necesse est, ut in ludis honor deorum, in theatro non inutilis laborum remissio, deformis et incommoda turbae, si id non sit, conflictatio, et nihilominus eadem illa religio, cum theatrum veluti quoddam illius sacri templum vocabimus.

Quintilian. *Institutio Oratoria*. Ch. 8: "Deliberative oratory". The Loeb Classical Library edition. 1920-1922. Halm. Leipzig. 1868.

29 For there must needs be something on every occasion that takes precedence of pleasure: in proposing the erection of a theatre the orator will consider the advantages to be derived from relaxation from toil, and the unbecoming and undesirable struggle for places which will arise if there is no

proper accommodation; religion, too, has its place in the discussion, for we shall describe the theatre as a kind of temple for the solemnization of a sacred feast.

[10] p. 76, Nota 245

Marciano Capella, *De nuptiis philologiae et mercurii* [117].

Gran coro profesional con conjunto instrumental

Martianus Capella. *De nuptiis philologiae et mercurii*. James Willis (Ed.). 1983. Leipzig, Teubner Verlagessellschaft.

[117] Ecce ante fores quidam dulcis sonus multifidis sua vita tibus suscitatur quem Musarum convenientium choruss impendens nuptia libus sacramentis modulationis doctae tinnitibus concinebat, nam nec tibiurum mela nec ex fidibus sonitus nec hydraularum harmonica deerat plenitudo, sed in blandum collatu cantum ac modificato fine compactum voci virginum complementi spatioratum fecere silentium, ac tunc ille omnis chorus canoris vocibus dulcique modulatu praevertit omnes organicas suavitates. et cum sacrae numeris cantilenae haec dicta funduntur:

“scande caeli templa, virgo, digna tanto foedere; te socer subire celsa poscit astra Iuppiter”.

Martianus Capella. *The seven Liberal Arts. Vol II: The Marriage of Philology and Mercury*. W.H. Sthal, R. Johnson and E.L. Burge (Trans.) 1977. Records of Civilization: Sources and Studies 84. New York. Columbia University Press.

[117] Before the door sweet music with manifold charms was raised, the chorus of assemble Muses singing in well trained harmony to honor the marriage ceremony. Flutes, lyres, the grand swell of the water organ blended in tuneful song and with a melodious ending as they became silent for an appropriate interval of unaccompanied singing by the Muses. Then the entire chorus with melodious voices and sweet harmony outstripped the beauty of all the instrumental music, and the following words were poured forth in notes of sacre song:

“Ascend into the temples of heaven, maiden, deserving of such a marriage; your father-in-law Jupiter asks you to rise to the lofty stars”

[11] p. 77, Nota 248

Polibio. *The Histories*, IV, 20 [8-12].

Educación musical desde la infancia en Grecia

Polybius. *Historiae*. Theodorus Büttner-Wobst after L. Dindorf. Leipzig. Teubner. 1893.

[8] ταῦτα γὰρ πᾶσιν ἐστὶ γνώριμα καὶ συνήθη, διότι σχεδὸν παρὰ μόνοις Ἀρκάσι πρῶτον μὲν οἱ παῖδες ἐκ νηπίων ᾄδειν ἐθίζονται κατὰ νόμους τοὺς ὕμνους καὶ παιᾶνας, οἷς ἕκαστοι κατὰ τὰ πάτρια τοὺς ἐπιχωρίους ἥρωας καὶ θεοὺς ὕμνοῦσι:

[9] μετὰ δὲ ταῦτα τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους μανθάνοντες πολλῇ φιλοτιμίᾳ χορεύουσι κατ’ ἐνιαυτὸν τοῖς Διονυσιακοῖς αὐληταῖς ἐν τοῖς θεάτροις, οἱ μὲν παῖδες τοὺς παιδικοὺς ἀγῶνας, οἱ δὲ νεανίσκοι τοὺς τῶν ἀνδρῶν λεγομένους.

[10] ὁμοίως γε μὴν καὶ παρ’ ὅλον τὸν βίον τὰς ἀγωγὰς τὰς ἐν ταῖς συνουσίαις οὐχ οὕτως ποιοῦνται διὰ τῶν ἐπεισάκτων ἀκροαμάτων ὡς δι’ αὐτῶν, ἀνὰ μέρος ᾄδειν ἀλλήλοις προστάττοντες.

[11] καὶ τῶν μὲν ἄλλων μαθημάτων ἀρνηθῆναι τι μὴ γινώσκειν οὐδὲν αἰσχρὸν ἡγοῦνται, τὴν γε μὴν ᾠδὴν οὐτ’ ἀρνηθῆναι δύνανται διὰ τὸ κατ’ ἀνάγκην πάντα μανθάνειν, οὐθ’ ὁμολογοῦντες ἀποτρίβεσθαι διὰ τὸ τῶν αἰσχροῶν παρ’ αὐτοῖς νομίζεσθαι τοῦτο.

[12] καὶ μὴν ἐμβατήρια μετ' αὐλοῦ καὶ τάξεως ἀσκοῦντες, ἔτι δ' ὀρχήσεις ἐκπονοῦντες μετὰ κοινῆς ἐπιστροφῆς καὶ δαπάνης κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς θεάτροις ἐπιδείκνυνται τοῖς αὐτῶν πολίταις

Polybius. *The Histories*. Vol. II of the Loeb Classical Library edition. 1922-1927.

(8) For it is a well-known fact, familiar to all, that it is hardly known except in Arcadia, that in the first place the boys from their earliest childhood are trained to sing in measure the hymns and paeans in which by traditional usage they celebrated the heroes and gods of each particular place:

(9) later they learn the measures of Philoxenus and Timotheus, and every year in the theatre they compete keenly in choral singing to the accompaniment of professional flute-players, the boys in the contest proper to them and the young men in what is called the men's contest.

(10) And not only this, but through their whole life they entertain themselves at banquets not by listening to hired musicians but by their own efforts, calling for a song from each in turn.

(11) Whereas they are not ashamed of denying acquaintance with other studies, in the case of singing it is neither possible for them to deny knowledge of it because they all are compelled to learn it, nor, if they confess to such knowledge can they excuse themselves, so great a disgrace is this considered in that country.

(12) Besides this the young men practise military parades to the music of the flute and perfect themselves in dances and give annual performances in the theatres, all under state supervision and at the public expense.

[12] p. 78, Nota 254

Polibio. *Histories*, IV, 20 [1-7].

Formación coral/militar de jóvenes con peanes

Polybius. *Historiae*. Theodorus Büttner-Wobst after L. Dindorf. Leipzig. Teubner. 1893.

[1] ἐπειδὴ δὲ κοινῇ τὸ τῶν Ἀρκάδων ἔθνος ἔχει τινὰ παρὰ πᾶσι τοῖς Ἕλλησιν ἐπ' ἀρετῇ φήμην, οὐ μόνον διὰ τὴν ἐν τοῖς ἡθεσι καὶ βίοις φιλοξενίαν καὶ φιλανθρωπίαν, μάλιστα δὲ διὰ τὴν εἰς τὸ θεῖον εὐσέβειαν, [2] ἄξιον βραχὺ διαπορῆσαι περὶ τῆς Κυναιθέων ἀγριότητος, πῶς ὄντες ὁμολογουμένως Ἀρκάδες τοσοῦτο κατ' ἐκείνους τοὺς καιροὺς διήνεγκαν τῶν ἄλλων Ἑλλήνων ὠμότητι καὶ παρανομίᾳ. [3] δοκοῦσι δέ μοι, διότι τὰ καλῶς ὑπὸ τῶν ἀρχαίων ἐπινενοημένα καὶ φυσικῶς συντεθεωρημένα περὶ πάντας τοὺς κατοικοῦντας τὴν Ἀρκαδίαν, ταῦτα δὴ πρῶτοι καὶ μόνοι τῶν Ἀρκάδων ἐγκατέλιπον. μουσικὴν γάρ, [4] τὴν γ' ἀληθῶς μουσικὴν, πᾶσι μὲν ἀνθρώποις ὄφελος ἀσκεῖν, Ἀρκάσι δὲ καὶ ἀναγκαῖον. οὐ γὰρ ἡγητέον μουσικὴν, [5] ὡς Ἐφορός φησιν ἐν τῷ προοιμίῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἀρμόζοντα λόγον αὐτῷ ρίψας, ἐπ' ἀπάτη καὶ γοητεία παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις, [6] οὐδὲ τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακεδαιμονίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκὴ νομιστέον εἰσαγαγεῖν, [7] οὐδὲ τοὺς πρῶτους Ἀρκάδων εἰς τὴν ὅλην πολιτείαν τὴν μουσικὴν παραλαβεῖν ἐπὶ τοσοῦτον ὥστε μὴ μόνον παισὶν οὖσιν, ἀλλὰ καὶ νεανίσκοις γενομένοις ἕως τριάκοντ' ἐτῶν κατ' ἀνάγκην σύντροφον ποιεῖν αὐτήν, τᾶλλα τοῖς βίοις ὄντας αὐστηροτάτους.

Polybius. *Histories*. Evelyn S. Shuckburgh (trans.). New York. Macmillan. 1889. Reprint Bloomington 1962.

Music in Arcadia

Now, seeing that the Arcadians as a whole have a reputation for virtue throughout Greece, not only in respect of their hospitality and humanity, but especially for their scrupulous piety, it seems worth while to investigate briefly the barbarous character of the Cynaethans: and inquire how it came

about that, though indisputably Arcadians in race, they at that time so far surpassed the rest of Greece in cruelty and contempt of law.

They seem then to me to be the first, and indeed the only, Arcadians who have abandoned institutions nobly conceived by their ancestors and admirably adapted to the character of all the inhabitants of Arcadia. For music, and I mean by that true music, which it is advantageous to every one to practice, is obligatory with the Arcadians. For we must not think, as Ephorus in a hasty sentence of his preface, wholly unworthy of him, says, that music was introduced among mankind for the purpose of deception and jugglery; nor must the ancient Cretans and Spartans be supposed to have introduced the pipe and rhythmic movement in war, instead of the trumpet, without some reason; nor the early Arcadians to have given music such a high place in their constitution, that not only boys, but young men up to the age of thirty, are compelled to practise it, though in other respects most simple and primitive in their manner of life.

[13] p. 79, Nota 268

Ammianus. *Rerum Gestarum*, XXIX, 6 [11].

Petronio Probo fortifica Sirmium con sillares para el teatro

Ammianus Marcellinus. *Rerum Gestarum*. John C. Rolfe (trans.) Litt. D (Ed.). London. William Heinemann. Ltd. 1935-1940.

Proinde parumper lenito pavore, ad arripienda quae urgebant acri nisu adsurgens, retersit obrutas ruderibus fossas, murorumque maximam partem, pacis diuturnitate contemptam et subversam, ad usque celsarum turrium minas expedit, studio aedificandi coalitus: hac ratione opere velociter absolute, quod impensas aedificandi causa theatri, dudum congestas, sufficientis ad id quod efficere maturabat, invenit. Atque huic spectato consilio salutare addidit aliud, et sagittariorum cohortem e statione proxima, adfuturam obsidio (si venisset), accivit.

Therefore, soon calming his fear, he roused himself with vigorous effort to meet the urgent situation. He cleared out the moats, which were choked with rubbish, and being naturally inclined to building, since the walls through long-continued peace had in great part been neglected and had fallen, he raised them even to the completion of pinnacles of lofty towers. And the work was quickly finished, because he found that the materials which had long since been collected for the purpose of building a theatre were sufficient for what he was hastening to accomplish. Also to this excellent plan he added another equally useful by summoning a cohort of bowmen from the nearest station, to aid them in a siege, if one should come.

[14] p. 82, Nota 309

Juvenal. *Satura*, IV, 10 [219-239].

Salas de concierto, coros enormes y sordera

Juvenal. *Juvenal and Persius: With An English Translation*. G.G. Ramsay. New York. William Heinemann. G.P. Putnam's Son. 1920, pp. 192-218.

Aspice partis nunc damnum alterius, nam quae cantante voluptas, sit licet eximius, citharoedo sive Seleuco et quibus aurata mos est fulgere lacerna quid refert, magni sedeat qua parte theatri qui vix cornicines exaudiet atque tubarum concentus clamore opus est, ut sentiat auris quem dicat venisse puer, quot nuntiet horas.

Praeterea minimus gelido iam in corpore sanguis febre calet sola, circumscilicet agmine facto morborum omne genus, quorum si nomina quaeras, promptius expediam quot amaverit Opapia moechos, quot Themison aegros autumnis occident uno, quot Basilus socios, quot circumscriserit Hirus pupillos; quot longa viros exorbeat uno Maura die, quot discipulos inclinet Hamillus; percurram citius quot villas possideat nunc quo tondente gravis iuveni mihi barba sonabat.

ille umero, hic lumbis, hic coxa debilis; ambos perdidit ille oculos et luscis invidet; huius pallida labra cibum accipiunt digitis alienis, ipse ad conspectum cenae diducere rictum suetus hiat tantum ceu pullus hirundinis, ad quem ore volat pleno mater ieiuna, sed omni membrorum damno maior dementia, quae nec nomina servorum nec vultum agnoscit amici cum quo praeterita cenavit nocte, nec illos quos genuit, quos eduxit, nam codice saevo heredes vetat esse suos, bona tota feruntur ad Phialen; tantum artificis valet halitus oris quod steterat multis in carcere fornicis annis.

And now consider the loss of another sense: what joy has the old man in song, however famous be the singer? what joy in the harping of Seleucus himself, or of those who shine resplendent in gold-embroidered robes? What matters it in what part of the great theatre he sits when he can scarce hear the horns and trumpets when they all blow together? The slave who announces a visitor, or tells the time of day, must needs shout in his ear if he is to be heard.

Besides all this the little blood in his now chilly frame is never warm except with fever; diseases of every kind dance around him in a body; if you ask of me their names, I could more readily tell you the number of Oppia's paramours, how many patients Themison killed in one season, how many partners were defrauded by Basilus, how many wards corrupted by Hirrus, how many lovers tall Maura wears out in a single season; I could sooner run over the number of villas now belonging to the barber under whose razor my stiff youthful beard used to grate. One suffers in the shoulder, another in the loins, a third in the hip; another has lost both eyes, and envies those who have one; another takes food into his pallid lips from someone else's fingers, while he whose jaws used to fly open at the sight of his dinner, now only gapes like the young of a swallow whose fasting mother flies to him with well-laden beak. But worse than any loss of limb is the failing mind which forgets the names of slaves, and cannot recognise the face of the old friend who dined with him last night, nor those of the children whom he has begotten and brought up. For by a cruel will he cuts off his own flesh and blood and leaves all his estate to Phiale — so potent was the breath of that alluring mouth which had plied its trade for so many years in her narrow archway.

[15] p. 85, Nota 326

Vitruvio. *De architectura*, VII [5-7].

Apaturius de Alabanda y el odeón de Tralleis

Vitruvius Pollio. *On Architecture*. F. Krohn. Lipsiae. B.G. Teubner. 1912.

(5) etenim etiam Trallibus cum Apaturius Alabandeus eleganti manu finxisset scaenam in minuscuro theatro, quod ἐκκλησιαστηριον apud eos vocatur, in eaque fecisset columnas signa Centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes versuras, coronasque capitibus leonis ornatas quae omnino stillicidiorum e tectis habent rationem, praeterea supra eam nihilominus episcaenium, in quo tholi pronai semifastigia omnisque tecti varius picturis fuerat ornatus, itaque cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium visus et iam id opus probare fuissent parati,

(6) tum Licymnius mathematicus prodiit et ait Alabandeas satis acutos ad omnes res civiles haberi, sed propter non magnum vitium indecentiae insipientes eos esse iudicatos, quod in gymnasio eorum quae sunt statuae omnes sunt causas agentes, foro discos tenentes aut currentes seu pila ludentes. ita indecens inter locorum proprietates status signorum publice civitati vitium existimationis adiecit. videamus item nunc ne Apaturii scaena efficiat et nos Alabandeas aut Abderitas. qui enim bestrum domos supra tegularum tecta potest habere aut columnas seu fastigiorum explicationes? haec enim supra contignationes ponuntur, non supra tegularum tecta. si ergo quae non possunt in veritate rationem habere facti in picturis probaverimus, accedemus et nos his civitatibus quae propter haec vitia insipientes sunt iudicatae.

(7) itaque Apaturius contra respondere non est ausus, sed sustulit scaenam et ad rationem veritatis commutatam postea correctam adprobavit. utinam dii immortales fecissent uti Licymnius revivisceret et corrigeret hanc amentiam tectoriorumque errantia instituta. sed quare vincat veritatem ratio falsa, non erit alienum exponere. quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur, et quam subtilitas artificis adiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur.

Vitruvius. *Vitruvius: The Ten Books on Architecture*. Morris Hicky Morgan. Cambridge MA. Harvard University Press. 1914.

(5) For instance, at Tralles, Apaturius of Alabanda designed with skilful hand the scaena of the little theatre which is there called the ἐκκλησιαστήριον representing columns in it and statues, Centaurs supporting the architraves, rotundas with round roofs on them, pediments with overhanging returns, and cornices ornamented with lions' heads, which are meant for nothing but the rainwater from the roofs,—and then on top of it all he made an episcaenium in which were painted rotundas, porticoes, half-pediments, and all the different kinds of decoration employed in a roof. The effect of high relief in this scaena was very attractive to all who beheld it, and they were ready to give their approval to the work, when Licymnius the mathematician came forward and said that

(6) the Alabandines were considered bright enough in all matters of politics, but that on account of one slight defect, the lack of the sense of propriety, they were believed to be unintelligent. “In their gymnasium the statues are all pleading causes, in their forum, throwing the discus, running, or playing ball. This disregard of propriety in the interchange of statues appropriate to different places has brought the state as a whole into disrepute. Let us then beware lest this scaena of Apaturius make Alabandines or Abderites of us. Which of you can have houses or columns or extensive pediments on top of his tiled roof? Such things are built above the floors, not above the tiled roofs. Therefore, if we give our approval to pictures of things which can have no reason for existence in actual fact, we shall be voluntarily associating ourselves with those communities which are believed to be unintelligent on account of just such defects”.

(7) Apaturius did not venture to make any answer, but removed the scaena, altered it so that it conformed to reality, and gave satisfaction with it in its improved state. Would to God that Licymnius could come to life again and reform the present condition of folly and mistaken practices in fresco painting. However, it may not be out of place to explain why this false method prevails over the truth. The fact is that the artistic excellence which the ancients endeavoured to attain by working hard and taking pains, is now attempted by the use of colours and the brave show which they make, and expenditure by the employer prevents people from missing the artistic refinements that once lent authority to works.

[16] p. 85, Nota 332

Vitruvio. *De architectura*, V, 9 [1].

Odeón de Pericles en Atenas

Vitruvius Pollio. *On Architecture*. F. Krohn. Lipsiae. B.G. Teubner. 1912.

Post scaenam porticus sunt constituendae, uti, cum imbres repentini ludos interpellaverint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro, choragiaeque laxamentum habeant ad comparandum. uti sunt porticus Pompeianae, itemque Athenis porticus Eumenicae Patrisque Liberi fanum et exeuntibus e theatro sinistra parte odeum, quod Themistocles columnis lapideis dispositis navium malis et antennis e spoliis Persicis pertexit (ideo autem etiam incensum Mithridatico bello rex Ariobarzanes restituit); Smyrnae Stratoniceum; Tralibus porticus ex utraque parte est scaenae supra stadium; ceterisque civitatibus, quae diligentiores habuerunt architectos, circa theatra sunt porticus et ambulationes.

Vitruvius. *Vitruvius: The Ten Books on Architecture*. Morris Hicky Morgan. Cambridge MA. Harvard University Press. London. Humphrey Milford. Oxford University Press. 1914.

1. Colonnades must be constructed behind the scaena, so that when sudden showers interrupt plays, the people may have somewhere to retire from the theatre, and so that there may be room for the preparation of all the outfit of the stage. Such places, for instance, are the colonnades of Pompey, and also, in Athens, the colonnades of Eumenes and the fane of Father Bacchus; also, as you leave the theatre, the music hall which Themistocles surrounded with stone columns, and roofed with the yards and masts of ships captured from the Persians. It was burned during the war with Mithridates, and afterwards restored by King Ariobarzanes. At Smyrna there is the Stratoniceum, at Tralles, a colonnade on each side of the scaena above the race course, and in other cities which have had careful architects there are colonnades and walks about the theatres.

[17] p. 85, Nota 333

Plutarco. *Pericles*, IV [1-2].

Odeón de Pericles en Atenas

Plutarch. "Pericles". In *Plutarch's Lives*. Vol. 3. Bernadotte Perrin (trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1916.

[1] διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλεῖστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν, οὗ φασι δεῖν τοῦνομα βραχύνοντας τὴν προτέραν συλλαβὴν ἐκφέρειν: Ἀριστοτέλης δὲ παρὰ Πυθοκλείδῃ μουσικὴν διαπονηθῆναι τὸν ἄνδρα φησίν. ὁ δὲ Δάμων ἔοικεν ἄκρος ὢν σοφιστῆς καταδύεσθαι μὲν εἰς τὸ τῆς μουσικῆς ὄνομα πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐπικρυπτόμενος τὴν δεινότητα, τῷ δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῆ τῶν πολιτικῶν ἀλείπτῃς καὶ διδάσκαλος.

[2] οὐ μὴν ἔλαθεν ὁ Δάμων τῇ λύρα παρακαλύμματι χρώμενος, ἀλλ' ὡς μεγαλοπράγμων καὶ φιλοτύραννος ἐξωστρακίσθη καὶ παρέσχε τοῖς κωμικοῖς διατριβήν. ὁ γοῦν Πλάτων καὶ πυνθανόμενον αὐτοῦ τινα πεποίηκεν οὕτω:

πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον, ἀντιβολῶ: σὺ γάρ, ὡς φασιν, ὁ Χείρων ἐξέθρεψας Περικλέα.

[1] His teacher in music, most writers state, was Damon (whose name, they say, should be pronounced with the first syllable short); but Aristotle says he had a thorough musical training at the hands of Pythocleides. Now Damon seems to have been a consummate sophist, but to have taken refuge behind the name of music in order to conceal from the multitude his real power, and he associated with Pericles, that political athlete, as it were, in the capacity of rubber and trainer.

[2] However, Damon was not left unmolested in this use of his lyre as a screen, but was ostracized for being a great schemer and a friend of tyranny, and became a butt of the comic poets. At all events, Plato represented some one as inquiring of him thus:

In the first place tell me then, I beseech thee, thou who art. The Cheiron, as they say, who to Pericles gave his craft.

[18] p. 86, Nota 337

Pausanias. *Descripción de Grecia*, I, 8 [6].

Odeón de Agripa en Atenas

Pausanias. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. Leipzig. Teubner. 1903.

τοῦ θεάτρου δὲ ὃ καλοῦσιν Ὠιδεῖον ἀνδριάντες πρὸ τῆς ἐσόδου βασιλέων εἰσὶν Αἰγυπτίων. ὀνόματα μὲν δὴ κατὰ τὰ αὐτὰ Πτολεμαῖοί σφισιν, ἄλλη δὲ ἐπίκλησις ἄλλῳ: καὶ γὰρ Φιλομήτορα καλοῦσι καὶ Φιλάδελφον ἕτερον, τὸν δὲ τοῦ Λάγου Σωτήρα παραδόντων Ῥοδίων τὸ ὄνομα. τῶν δὲ ἄλλων ὁ μὲν

Φιλάδελφός ἐστιν οὗ καὶ πρότερον μνήμην ἐν τοῖς ἐπωνύμοις ἐποιησάμην, πλησίον δὲ οἱ καὶ Ἀρσινόης τῆς ἀδελφῆς ἐστιν εἰκὼν.

Pausanias. *Description of Greece*. W.H.S. Jones (Trans.). Litt. D. and H.A. Ormerod. Cambridge MA. Harvard University Press. 1918.

Before the entrance of the theater which they call the Odeum (Music Hall) are statues of Egyptian kings. They are all alike called Ptolemy, but each has his own surname. For they call one Philometor, and another Philadelphus, while the son of Lagus is called Soter, a name given him by the Rhodians. Of these, Philadelphus is he whom I have mentioned before among the eponymoi, and near him is a statue of his sister Arsinoe.

[19] p. 88, Nota 352

Ateneo. *Deipnosophistae*, V [33].

Procesión con 600 cantantes y 300 citaredas

Athenaeus. *The Deipnosophists*. Charles Burton Gulick (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1927.

πολλῶν οὖν καὶ ποικίλων εἰρημένων ἐν ταῖς πομπαῖς ταύταις μόνα ἐξελεξάμεθα ἐν οἷς ἦν χρυσοῦς καὶ ἄργυρος, καὶ γὰρ διαθέσεις πολλαὶ ἀκοῆς ἦσαν ἄξια καὶ θηρίων πλήθη καὶ ἵππων καὶ λέοντες παμμεγέθεις εἴκοσι καὶ τέσσαρες. ‘ ἦσαν δὲ καὶ ἄλλαι τετράκυκλοι οὐ μόνον εἰκόνας βασιλέων φέρουσαι, ἀλλὰ καὶ θεῶν πολλαί. μεθ’ ἃς χορὸς ἐπόμπευσεν ἀνδρῶν ἑξακοσίων ἐν οἷς κιθαρῖται συνεφώνουν τριακόσιοι, ἐπιχρῦσους ἔχοντες ὅλας κιθάρας καὶ στεφάνους χρυσοῦς, μεθ’ οὓς ταῦροι διήλθον δισχίλιοι ὁμοιοχρώματοι χρυσόκερω, προμετωπίδας χρυσᾶς καὶ ἀνὰ μέσον στεφάνους ὄρους τε καὶ αἰγίδας πρὸ τῶν στηθῶν ἔχοντες: ἦν δ’ ἅπαντα ταῦτα χρυσᾶ, ‘

Athenaeus. *The Deipnosophists. Or Banquet Of The Learned Of Athenaeus*. C.D. Yonge (Trans.). 1854. London. Henry G. Bohn.

Now in all the numerous things which we have enumerated as forming part of this procession, we have selected these only in which gold and silver were contained. But there were numerous other articles and parts of the exhibition well worth seeing, and vast numbers of beasts and of horses, and twenty-four enormous lions. There wore also other four-wheeled wagons in great numbers, bearing not only statues of kings, but also full of images of the gods. And after them proceeded a band of six hundred men, among whom were three hundred harp-players playing on their instruments, having harps made entirely of gold, and golden crowns on their heads; and after them came two thousand bulls all of the same colour, with gilded horns, and having frontlets of gold, and crowns in the middle of their foreheads, and necklaces and breastplates on their necks and chests, and these were all made of gold.

[20] p. 88, Nota 353

Livio. *The Early History of Rome*, I, 20 [3-4].

Procesión de mujeres

Livy. *Books I and II With An English Translation*. Cambridge MA. Harvard University Press. 1919.

... [3] virginesque Vestae legit, Alba oriundum sacerdotium et genti conditoris haud alienum. iis, ut adsiduae templi antistites essent, stipendium de publico statuit, virginitate aliisque caerimoniis venerabiles ac sanctas fecit.

[4] Salios item duodecim Marti Gradivo legit tunicaeque pictae insigne dedit et super tunicam aeneum pectori tegumen caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit.

Livy. *History of Rome*. Rev. Canon Roberts (Trans.). New York, E.P. Dutton and Co. 1912.

... [3] Vesta. This order of priestesses came into existence originally in Alba and was connected with the race of the founder. He assigned them a public stipend that they might give their whole time to the temple, and made their persons sacred and inviolable by a vow of chastity and other religious

[4] sanctions. Similarly he chose twelve 'Salii' for Mars Gradivus, and assigned to them the distinctive dress of an embroidered tunic and over it a brazen cuirass. They were instructed to march in solemn procession through the City, carrying the twelve shields called the 'Ancilia', and singing hymns accompanied by a solemn dance in triple time.

[21] p. 88, Nota 354

Livio. *The Early History of Rome*, XXVII, 37 [12-14].

Ensayo de un coro de 27 vírgenes

Livy. *Books XXVI-XXVII*. Cambridge. Cambridge MA Harvard University Press. London. 1943.

[12] post eas duo signa cupressea iunonis Reginae portabantur; tum septem et viginti virgines, longam indutae vestem, carmen in iunonem Reginam canentes ibant,

[13] illa tempestate forsitan laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum, si referatur. virginum ordinem sequebantur decemviri coronati laurea praetextatique.

[14] a porta Iugario vico in forum venere. in foro pompa constitit, et per manus reste data virgines sonum vocis pulsu pedum modulantes incesserunt.

[12] Then the seven and twenty maidens in long robes marched, singing their hymn in honour of Juno the Queen, a song which to the untrained minds of that time may have deserved praise, but now, if repeated, would be repellent and uncouth.

[13] Behind the company of maidens followed the decemvirs wearing laurel garlands and purple-bordered togas.

[14] From the gate they proceeded along the Vicus Iugarius into the Forum. In the Forum the procession halted, and passing a rope from hand to hand the maidens advanced, accompanying the sound of the voice by beating time with their feet.

[22] p. 88, Nota 356

Ovidio. *Fasti*, VI [655-660].

Normativa para limitar el número de auletas en funerales

Ovid. "Fasti" Vol. V. En: *Ovid*. Sir. J. George Frazer (Trans.), G.P. Goold (Rev.) 1931-1989. The Loeb Classical Collection. London. Harvard University Press.

655 sic ego. sic posita Tritonia cuspide dixit (possim utinam doctae verba referre deae!): "temporibus veterum tibicinis usus avorum magnus et in magno semper honore fuit. cantabat fanis, cantabat tibia ludis,

660 cantabat maestis tibia funeribus: dulcis erat mercede labor. tempusque secutum, quod subito gratae frangeret artis opus. adde quod aedilis, pompam qui funeris irent, artifices solos iusserat esse decem.

P. Ovidius Naso. *Fasti*. Sir James George Frazer. London. Cambridge MA. Harvard University Press. 1933.

In the times of your ancestors of yore the flute-player was much employed and was always held in great honour. The flute played in temples, it played at games, it played at mournful funerals. The labour was sweetened by its reward; but a time followed which of a sudden broke the practice of the pleasing art. Moreover, the aedile had ordered that the musicians who accompanied funeral processions should be ten, no more.

Tertuliano. *De spectaculis*, X [2].

Procesión de actores desde el teatro con adivino y pompas fúnebres

Tertullian. *Apology. De spectaculis*. T.R. Glover (Trans.). The Loeb Classical Library. London. William Heinemann Ltd. 1931.

X. Transeamus ad scaenicas res, quarum et originem communem et titulos pares secundum ipsam ab initio ludorum appellationem et administrationem coniunctam cum re equestri iam ostendimus. Apparatus etiam ex ea parte consortes, qua ad scaenam a tempus et aris et ilia infelicitate turis et sanguinis inter tibias et tubas itur duobus inquinatissimis arbitris funerum et sacrorum, dissignatore et haruspice. Ita cum de originibus ludorum ad circenses transimus, inde nunc ad scaenicos ludos dirigemus a loci vitio.

Theatrum proprie sacrarium Veneris est. Hoc denique modo id genus operis in saeculo evasit. Nam saepe censores nascentia cum maxime theatra destruebant moribus consulentes, quorum scilicet periculum ingens de lascivia providebant, ut iam hie ethnicis in testimonium cedat sententia ipsorum nobiscum faciens et nobis in exaggerationem disciplinae etiam humana praerogativa.

X. Let us pass on to the stage plays. Their origin we have shown to be the same, the divine titles they bear identical, since they were called "games" (*ludi*) from the very beginning, and were exhibited in conjunction with equestrian displays. Their equipment on that side is parallel. The path to the theatre is from the temples and the altars, from that miserable mess of incense and blood, to the tune of flutes and trumpets; and the masters of the ceremonies are those two all-polluted adjuncts of funeral and sacrifice, the undertaker and the soothsayer". So, as we turned from the origins of the games to the shows of the circus, now we will turn to the plays of the stage, beginning with the evil character of the place.

The theatre is, properly speaking, the shrine of Venus; and that was how this kind of structure came to exist in the world. For often the censors would destroy the theatres at their very birth; they did it in the interests of morals, for they foresaw that great danger to morals must arise from the theatre's licentiousness. So here the Gentiles have their own opinion coinciding with ours as evidence, and we have the preliminary judgement of human morality to reinforce Christian law.

Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum*, XVI [3] y XXI [4-7].

Aulos (tibiae) en los funerales

Isidori Hispalensis. *Etymologiarum sive Originum*. W. M. Lindsay (Ed.). Typographeum Clarendonianum, Oxonii, MCMXI Liber III De Mathematica.

Caput XVI: (De Musica) De inventoribus eius.

[3] Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias caneantur. In conviviis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum.

Caput XXI (De Musica) De secunda divisione, quae organica dicitur.

[1] Secunda est divisio organica in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta.

...

[4] Tibias excogitatas in Phrygia ferunt: has diu quidem funeribus tantum adhibitas, mox et sacris gentilium. Tibias autem appellatas putant, quod primum de cervinis tibiis cruribusque hinnulorum fierent, deinde per abusionem ita coeptas vocari etiam quae non de cruribus ossibusque essent. Hinc et tibicen, quasi tibiaram cantus.

[5] Calamus nomen est proprium arboris a calendo, id est fundendo voces vocatus.

[6] Fistulam quidam putant a Mercurio inventam, alii a Fauno, quem Graeci vocant Pan. Nonnulli eam ab Idi pastore Agrigentino ex Sicilia. Fistula autem dicta, quod vocem emittat. Nam φώς Graece vox, στύλια missa appellatur.

[7] Sambuca in musicis species est symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis, unde et tibiae conponuntur.

The Etymologies of Isidore of Seville. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and Oliver Berghof. New York. Cambridge University Press. 2006.

xv. The inventors of music

[3] Just as hymns were sung in veneration of the gods, there were also hymns to Hymen for weddings, dirges and laments at funerals, all accompanied by the flute. At banquets, a lyre or cithara was passed around, and a convivial type of song was performed by each reclining diner in turn.

xx. The second division, which is called organicus

[1] The second division is organicus, and it is produced by those instruments that, when they are filled with the breath that is blown into them, are animated with the sound of a voice, like trumpets, reed pipes, pipes, organs, pandoria, and instruments similar to these.

...

[4] People say that flutes (tibia) were invented in Phrygia. For a long time, they were used only at funeral rites, and soon after at other sacred rites of the pagans. Moreover, people think that flutes were so named because at first they were fashioned from the leg-bones (tibia) of deer and the shin-bones of asses. Then, through incorrect usage, they began to be called by this name even when they were not made of shin-bones or other bones. Thus we also get 'flute player' (tibicen), as if from tibiaram cantus ("song of flutes").

[5] 'Reed' (calamus, i.e. The reed plant, and also a name for a reed-pipe) is the particular name of a tree, and comes from 'rousing' (calere), that is, from 'pouring forth' voices.

[6] Some people think that the fistula (lit. "pipe", also another name for a reed-pipe) was invented by Mercury, and others by Faunus, whom the Greeks call Pan. And not a few think that it was invented by Idis, a shepherd from Agrigentum in Sicily. The fistula is so named because it emits a voice, for voice is φώς in Greek, and στύλια is the word meaning 'sent forth'.

[7] Among musicians, the sambuca is a type of symphonia. It is made of the kind of fragile wood from which flutes are constructed.

[25] p. 89, Nota 366

Jenofonte. *Hiero*, IX [4, 6, y 11].

Actividad coral y motivación

Xenophon. "Hiero". En: *Xenophontis opera omnia. Vol. 5.* Oxford. Clarendon Press. 1920. Reprinted 1969.

[4] καὶ γὰρ ὅταν χοροὺς ἡμῖν βουλόμεθα ἀγωνίζεσθαι, ἄθλα μὲν ὁ ἄρχων προτίθησιν, ἀθροίζειν δὲ αὐτοὺς προστέτακται χορηγοῖς καὶ ἄλλοις διδάσκειν καὶ ἀνάγκην προστιθέναι τοῖς ἐνδεῶς τι ποιοῦσιν. οὐκοῦν εὐθὺς ἐν τούτοις τὸ μὲν ἐπίχαρι διὰ τοῦ ἄρχοντος ἐγένετο, τὰ δ' ἀντίτυπα δι' ἄλλων.

[6] οὐκοῦν εἴ τις καὶ τούτοις ὥσπερ τοῖς χοροῖς ἄθλα προτιθείη καὶ εὐοπλίας καὶ εὐταξίας καὶ ἵππικῆς καὶ ἀλκῆς τῆς ἐν πολέμῳ καὶ δικαιοσύνης τῆς ἐν συμβολαίοις, εἰκὸς καὶ ταῦτα πάντα διὰ φιλονικίαν ἐντόνως ἀσκεῖσθαι.

[11] εἰ δὲ φοβῆ, ὃ Ἴέρων, μὴ ἐν πολλοῖς ἄθλων προτιθεμένων πολλὰ δαπάναι γίνωνται, ἐνόησον ὅτι οὐκ ἔστιν ἐμπορεύματα λυσιτελέστερα ἢ ὅσα ἄνθρωποι ἄθλων ὠνοῦνται. ὀρθῶς ἐν ἵππικοῖς καὶ γυμνικοῖς καὶ χορηγικοῖς ἀγῶσιν ὡς μικρὰ ἄθλα μεγάλας δαπάνας καὶ πολλοὺς πόνους καὶ πολλὰς ἐπιμελείας ἐξάγεται ἀνθρώπων;

Xenophon. "Hiero". En: *Xenophon in Seven Volumes*, Vol 7: Constitution of the Athenians. E. C. Marchant and G. W. Bowersock (Trans.), Cambridge, MA, Harvard University Press. 1925.

[4] Thus, when we want to have a choral competition, the ruler offers prizes, but the task of assembling the choirs is delegated to choir-masters, and others have the task of training them and coercing those who come short in any respect. Obviously, then, in this case, the pleasant part falls to the ruler, the disagreeables fall to others.

[6] If, then, the analogy of the choruses were followed and prizes were offered to these parts for excellence of equipment, good discipline, horsemanship, courage in the field and fair dealing in business, the natural outcome would be competition, and consequently an earnest endeavour to improve in all these respects too.

[11] "In case you fear, Hiero, that the cost of offering prizes for many subjects may prove heavy, you should reflect that no commodities are cheaper than those that are bought for a prize. Think of the large sums that men are induced to spend on horse-races, gymnastic and choral competitions, and the long course of training and practice they undergo for the sake of a paltry prize".

[26] p. 89, Nota 367

Jenofonte. *The Lacedaemonians* IV [2 y 7]; V [1].

Actividad coral y motivación; Licurgo

Xenophon. "Constitution of the Lacedaemonians". En: *Xenophontis opera omnia. Vol. 5*. Oxford. Clarendon Press. 1920. Reprinted 1969.

Xen. Const. Lac. 4.

[2] ὁρῶν οὖν, οἷς ἂν μάλιστα φιλονικία ἐγγένηται, τούτων καὶ χοροὺς ἀξιακροατοτάτους γιγνομένους καὶ γυμνικοὺς ἀγῶνας ἀξιοθεατοτάτους, ἐνόμιζεν, εἰ καὶ τοὺς ἡβῶντας συμβάλλοι εἰς ἔριν περὶ ἀρετῆς, οὕτως ἂν καὶ τούτους ἐπὶ πλείστον ἀφικνεῖσθαι ἀνδραγαθίας. ὥς οὖν τούτους αὐτὸ συνέβαλεν, ἐξηγήσομαι.

...

[7] τοῖς γε μὴν τὴν ἡβητικὴν ἡλικίαν πεπερακόσιν, ἐξ ὧν ἤδη καὶ αἱ μέγιστα ἀρχαὶ καθίστανται, οἱ μὲν ἄλλοι Ἕλληνας ἀφελόντες αὐτῶν τὸ ἰσχύος ἔτι ἐπιμελεῖσθαι στρατεύεσθαι ὁμοῦ αὐτοῖς ἐπιτάττουσιν, ὁ δὲ Λυκοῦργος τοῖς τηλικούτοις νόμιμον ἐποίησε κάλλιστον εἶναι τὸ θηρᾶν, εἰ μὴ τι δημόσιον κωλύοι, ὅπως δύναιτο καὶ οὗτοι μηδὲν ἦττον τῶν ἡβῶντων στρατιωτικοὺς πόνους ὑποφέρειν.

Xen. Const. Lac. 5.

[1] ἃ μὲν οὖν ἐκάστη ἡλικία ἐνομοθέτησεν ὁ Λυκοῦργος ἐπιτηδεύματα σχεδὸν εἴρηται: οἷαν δὲ καὶ πᾶσι δίαιταν κατεσκεύασε, νῦν πειράσομαι διηγείσθαι.

Xenophon. "Constitution of the Lacedaemonians". En: *Xenophon in Seven Volumes*, Vol 7: Constitution of the Athenians. E. C. Marchant and G. W. Bowersock (Trans.), Cambridge, MA, Harvard University Press. 1925.

Xen. Const. Lac. 4

[2] He saw that where the spirit of rivalry is strongest among the people, there the choruses are most worth hearing and the athletic contests afford the finest spectacle. He believed, therefore, that if he could match the young men together in a strife of valour, they too would reach a high level of manly excellence. I will proceed to explain, therefore, how he instituted matches between the young men.

...

[7] To come to those who have passed the time of youth, and are now eligible to hold the great offices of state. While absolving these from the duty of bestowing further attention on their bodily strength, the other Greeks require them to continue serving in the army. But Lycurgus established the principle that for citizens of that age, hunting was the noblest occupation, except when some public duty prevented, in order that they might be able to stand the fatigues of soldiering as well as the younger men.

Xen. Const. Lac. 5.

[1] I have given a fairly complete account of the institutions of Lycurgus so far as they apply to the successive stages of life. I will now try to describe the system that he established for all alike.

[27] p. 89, Nota 368

Jenofonte. *Oeconomicus*, VIII, 3.

Actividad coral: disciplina

Xenophon. "Economics" En: *Xenophontis opera omnia*. Vol. 2. 2nd ed. Oxford. Clarendon Press. 1921. Reprinted 1971.

[3] ἔστι δ' οὐδέν οὕτως, ὃ γύναι, οὐτ' εὐχρηστον οὔτε καλὸν ἀνθρώποις ὡς τάξις. καὶ γὰρ χορὸς ἐξ ἀνθρώπων συγκείμενός ἐστιν: ἀλλ' ὅταν μὲν ποιῶσιν ὅ τι ἂν τύχη ἕκαστος, ταραχὴ τις φαίνεται καὶ θεᾶσθαι ἀτερπές, ὅταν δὲ τεταγμένως ποιῶσι καὶ φθέγγωνται, ἅμα οἱ αὐτοὶ οὗτοι καὶ ἀξιοθέατοι δοκοῦσιν εἶναι καὶ ἀξιάκουστοι.

Xenophon. "Economics" En: *Xenophon in Seven Volumes*. Vol. 4. Harvard University Press. Cambridge MA. 1979.

[3] My dear, there is nothing so convenient or so good for human beings as order. Thus, a chorus is a combination of human beings; but when the members of it do as they choose, it becomes mere confusion, and there is no pleasure in watching it; but when they act and chant in an orderly fashion, then those same men at once seem worth seeing and worth hearing.

[28] p. 89, Nota 369

Jenofonte. *Memorabilia*, III, 3 [11-13].

Actividad coral: directores expertos

Xenophon. "Memorabilia" En: *Xenophon in Seven Volumes*. Vol. 4. E. C. Marchant (Ed.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1923.

[11] λέγεις, ἔφη, σὺ τὸν ἵππαρχον πρὸς τοῖς ἄλλοις ἐπιμελεῖσθαι δεῖν καὶ τοῦ λέγειν δύνασθαι; σὺ δ' ὦου, ἔφη, χρῆναι σιωπῇ ἵππαρχεῖν; ἢ οὐκ ἐντεθύμησαι ὅτι, ὅσα τε νόμῳ μεμαθήκαμεν κάλλιστα ὄντα, δι' ὧν γε ζῆν ἐπιστάμεθα, ταῦτα πάντα διὰ λόγου ἐμάθομεν, καὶ εἴ τι ἄλλο καλὸν μανθάνει τις μάθημα, διὰ λόγου μανθάνει, καὶ οἱ ἄριστα διδάσκοντες μάλιστα λόγῳ χρῶνται καὶ οἱ τὰ σπουδαιότατα μάλιστα ἐπιστάμενοι κάλλιστα διαλέγονται;

[12] ἢ τόδε οὐκ ἐντεθύμησαι, ὡς, ὅταν γε χορὸς εἷς ἐκ τῆσδε τῆς πόλεως γίγνηται, ὥσπερ ὁ εἰς Δῆλον πεμπόμενος, οὐδεὶς ἄλλοθεν οὐδαμότεν τούτῳ ἐφάμιλλος γίγνεται οὐδὲ εὐανδρία ἐν ἄλλῃ πόλει ὁμοία τῇ ἐνθάδε συνάγεται;

[13] ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. ἀλλὰ μὴν οὔτε εὐφωνία τοσοῦτον διαφέρουσιν Ἀθηναῖοι τῶν ἄλλων οὔτε σωμαίων μεγέθει καὶ ῥώμῃ, ὅσον φιλοτιμία, ἥπερ μάλιστα παροξύνει πρὸς τὰ καλὰ καὶ ἐντιμα. ἀληθές, ἔφη, καὶ τοῦτο.

[11] "Do you mean that in addition to his other duties a cavalry leader must take care to be a good speaker?"

"Did you suppose that a commander of cavalry should be mum? Did you never reflect that all the best we learned according to custom — the learning, I mean, that teaches us how to live — we learned by means of words, and that every other good lesson to be learned is learned by means of words; that

the best teachers rely most on the spoken word and those with the deepest knowledge of the greatest subjects are the best talkers?

[12] Did you never reflect that, whenever one chorus is selected from the citizens of this state — for instance, the chorus that is sent to Delos — no choir from any other place can compare with it, and no state can collect so goodly a company?”

“True”.

[13] “And yet the reason is that Athenians excel all others not so much in singing or in stature or in strength, as in love of honour, which is the strongest incentive to deeds of honour and renown”.

“True again”.

[29] p. 90, Nota 370

Platón. *Leg.* 828[b]; *Ibid.* 653-4 y 835.

Fechas de festivales; valores cívicos

Plato. *Platonis Opera.* John Burnet (Ed.). Oxford. Oxford University Press. 1903.

[828a]

Αθηναῖος

τούτων μὴν ἐχόμενά ἐστιν τάσασθαι μὲν καὶ νομοθετήσασθαι ἑορτὰς μετὰ τῶν ἐκ Δελφῶν μαντείων, αἵτινες θυσίαι καὶ θεοῖς οἵσισιν ἄμεινον καὶ λῶον θυούση τῇ πόλει γίγνιντ' ἄν: πότε δὲ καὶ πόσαι τὸν ἀριθμὸν, σχεδὸν ἴσως ἡμέτερον ἂν νομοθετεῖν ἐνία γ' αὐτῶν εἴη.

Κλεινίας

τάχ' ἂν τὸν ἀριθμὸν.

Αθηναῖος

τὸν ἀριθμὸν δὴ λέγωμεν πρῶτον: ἔστωσαν γὰρ τῶν [828β] μὲν πέντε καὶ ἐξήκοντα καὶ τριακοσίων μηδὲν ἀπολείπουσαι, ὅπως ἂν μία γέ τις ἀρχὴ θύη θεῶν ἢ δαιμόνων τινὶ ἀεὶ ὑπὲρ πόλεώς τε καὶ αὐτῶν καὶ κτημάτων. ταῦτα δὲ συνελθόντες ἐξηγηταὶ καὶ ἱερεῖς ἰερεῖαι τε καὶ μάντιες μετὰ νομοφυλάκων ταξάντων ἃ παραλείπειν ἀνάγκη τῷ νομοθέτῃ: καὶ δὴ καὶ αὐτοῦ τούτου χρὴ γίγνεσθαι ἐπιγνώμονας τοῦ παραλειπομένου τούτους τοὺς αὐτούς. ὁ μὲν γὰρ δὴ νόμος ἐρεῖ δώδεκα μὲν [828ξ] ἑορτὰς εἶναι τοῖς δώδεκα θεοῖς, ὧν ἂν ἡ φυλὴ ἐκάστη ἐπώνυμος ἦ, θύοντας τούτων ἐκάστοις ἔμμηνα ἱερά, χοροὺς τε καὶ ἀγῶνας μουσικούς, τοὺς δὲ γυμνικούς, κατὰ τὸ πρέπον προσνέμοντας τοῖς θεοῖς τε αὐτοῖς ἅμα καὶ ταῖς ὥραις ἐκάσταις, γυναικείας τε ἑορτὰς, ὅσαις χωρὶς ἀνδρῶν προσήκει καὶ ὅσαις μή, διανέμοντας. ἔτι δὲ καὶ τὸ τῶν χθονίων καὶ ὅσους αὖ θεοὺς οὐρανίους ἐπονομαστέον καὶ τὸ τῶν τούτοις ἐπομένων οὐ συμμεικτέον ἀλλὰ χωριστέον, ἐν τῷ τοῦ Πλούτωνος

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11.* R.G. Bury (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1967. 1968.

[828a]

Athenian

Our next task is, with the help of the Delphic oracles, to arrange and ordain by law the festivals, prescribing what sacrifices, and to what deities, it will be good and right for the State to offer: the times and the number of them, however, it is, no doubt, our own business to ordain by ourselves.

Clinias

Very likely, as regards the number of them.

Athenian

Then let us first state the number. There shall be

[828b] not less than 365 feasts, so that some one official may always be doing sacrifice to some god or daemon on behalf of the State, the people, and their property. The interpreters, the priests, the priestesses and the prophets shall assemble, and, in company with the Law-wardens, they shall ordain what the lawgiver is obliged to omit: moreover, these same persons shall determine wherein such omissions consist. For the law will state that there are twelve feasts to the twelve gods who give their names to the several tribes: [828c] to each of these they shall perform monthly sacrifices and assign choirs and musical contests, and also gymnastic contests, as is suitable both to the gods themselves and to the several seasons of the year; and they shall ordain also women's festivals, prescribing how many of these shall be for women only, and how many open also to men. Further, they must determine, in conformity with the law, the rites proper to the nether gods, and how many of the celestial gods should be invoked, and what of the rites connected with them should not be mingled but kept apart, and put them in the twelfth month,

Plat. Laws 2

Ἀθηναῖος

καλῶς τοίνυν. τούτων γὰρ δὴ τῶν ὀρθῶς τεθραμμένων ἡδονῶν καὶ λυπῶν παιδειῶν οὐσῶν χαλᾶται τοῖς ἀνθρώποις καὶ διαφθείρεται κατὰ πολλὰ ἐν τῷ βίῳ, θεοὶ [653δ] δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος, ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἐορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ μούσας Ἀπόλλωνα τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστάς ἔδοσαν, ἵν' ἐπανορθῶνται, τὰς τε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἐορταῖς μετὰ θεῶν. ὀρᾶν ἂν χρὴ πότερον ἀληθῆς ἡμῖν κατὰ φύσιν ὁ λόγος ὑμνεῖται τὰ νῦν, ἢ πῶς. φησὶν δὲ τὸ νέον ἅπαν ὡς ἔπος εἰπεῖν τοῖς τε σώμασι καὶ ταῖς φωναῖς ἡσυχίαν ἄγειν οὐ δύνασθαι, [653ε] κινεῖσθαι δὲ αἰεὶ ζητεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τὰ μὲν ἀλλόμενα καὶ σκιρτῶντα, οἷον ὀρχούμενα μεθ' ἡδονῆς καὶ προσπαίζοντα, τὰ δὲ φθεγγόμενα πάσας φωνάς. τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ ἔχειν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία: ἡμῖν δὲ οὐς [654α] εἶπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἐνρυθμὸν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἢ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ὧδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χοροὺς τε ὠνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα. πρῶτον δὴ τοῦτο ἀποδεξώμεθα; θῶμεν παιδείαν εἶναι πρῶτην διὰ Μουσῶν τε καὶ Ἀπόλλωνος, ἢ πῶς;

Κλεινίας

οὕτως.

Ἀθηναῖος

οὐκοῦν ὁ μὲν ἀπαιδευτὸς ἀχόρευτος ἡμῖν ἔσται, τὸν [654β] δὲ πεπαιδευμένον ἱκανῶς κεχορευκότα θετέον;

Κλεινίας

τί μὴν;

Ἀθηναῖος

χορεία γε μὴν ὀρχησίς τε καὶ ὧδή τὸ σύνολόν ἐστιν.

Κλεινίας

ἀναγκαῖον.

Ἀθηναῖος

ὁ καλῶς ἄρα πεπαιδευμένος ἄδειν τε καὶ ὀρχεῖσθαι δυνατὸς ἂν εἴη καλῶς.

Κλεινίας

ἔοικεν.

Ἀθηναῖος

ἴδωμεν δὴ τί ποτ' ἐστὶ τὸ νῦν αὖ λεγόμενον.

Κλεινίας

τὸ ποῖον δὴ;

Ἀθηναῖος

‘καλῶς ᾄδει,’ φαμέν, ‘καὶ καλῶς ὀρχεῖται’: πότερον [654ξ] ‘εἰ καὶ καλὰ ᾄδει καὶ καλὰ ὀρχεῖται’ προσθῶμεν ἢ μή;

Κλεινίας

προσθῶμεν.

Ἀθηναῖος

τί δ' ἂν τὰ καλὰ τε ἡγούμενος εἶναι καλὰ καὶ τὰ αἰσχρὰ αἰσχρὰ οὕτως αὐτοῖς χρήται; βέλτιον ὁ τοιοῦτος πεπαιδευμένος ἡμῖν ἔσται τὴν χορείαν τε καὶ μουσικὴν ἢ ὅς ἂν τῷ μὲν σῶματι καὶ τῇ φωνῇ τὸ διανοηθὲν εἶναι καλὸν ἰκανῶς ὑπηρετεῖν δυναθῆ ἑκάστοτε, χαίρη δὲ μὴ τοῖς καλοῖς μηδὲ μισῇ τὰ μὴ καλὰ; ἢ ‘κεῖνος ὅς ἂν τῇ μὲν φωνῇ καὶ [654δ] τῷ σῶματι μὴ ἄνυ δυνατὸς ἢ κατορθοῦν, ἢ διανοεῖσθαι, τῇ δὲ ἡδονῇ καὶ λύπη κατορθοῖ, τὰ μὲν ἀσπαζόμενος, ὅσα καλὰ, τὰ δὲ δυσχεραίνων, ὅποσα μὴ καλὰ;

Κλεινίας

πολὸν τὸ διαφέρον, ὃ ξένε, λέγεις τῆς παιδείας.

Ἀθηναῖος

οὐκοῦν εἰ μὲν τὸ καλὸν ᾠδῆς τε καὶ ὀρχήσεως περὶ γινώσκωμεν τρεῖς ὄντες, ἴσμεν καὶ τὸν πεπαιδευμένον τε καὶ ἀπαιδευτὸν ὀρθῶς: εἰ δὲ ἀγνοοῦμέν γε τοῦτο, οὐδ' εἴ τις παιδείας ἐστὶν φυλακὴ καὶ ὅπου διαγιγνώσκωμεν ἂν ποτε [654ε] δυναίμεθα. ἄρ' οὐχ οὕτως;

Κλεινίας

οὕτω μὲν οὖν.

Ἀθηναῖος

ταῦτ' ἄρα μετὰ τοῦθ' ἡμῖν αὖ καθάπερ κυσὶν ἰχνευούσαις διερευνητέον, σχῆμά τε καλὸν καὶ μέλος καὶ ᾠδὴν καὶ ὀρχησιν: εἰ δὲ ταῦθ' ἡμᾶς διαφυγόντα οἰχήσεται, μάταιος ὁ μετὰ ταῦθ' ἡμῖν περὶ παιδείας ὀρθῆς εἶθ' Ἑλληνικῆς εἶτε βαρβαρικῆς λόγος ἂν εἴη.

Κλεινίας

ναί.

Ἀθηναῖος

εἶεν: τί δὲ δὴ τὸ καλὸν χρὴ φάναι σχῆμα ἢ μέλος εἶναι ποτε; φέρε, ἀνδρικῆς ψυχῆς ἐν πόντοις ἐχομένης καὶ [655α] δειλῆς ἐν τοῖς αὐτοῖς τε καὶ ἴσοις ἄρ' ὅμοια τὰ τε σχήματα καὶ τὰ φθέγματα συμβαίνει γίνεσθαι;

Κλεινίας

καὶ πῶς, ὅτε γε μηδὲ τὰ χρώματα;

Ἀθηναῖος

καλῶς γε, ὃ ἑταῖρε. ἀλλ' ἐν γὰρ μουσικῇ καὶ σχήματα μὲν καὶ μέλη ἔνεστιν, περὶ ρυθμὸν καὶ ἀρμονίαν οὔσης τῆς μουσικῆς, ὥστε εὐρυθμὸν μὲν καὶ εὐάρμοστον, εὐχρῶν δὲ μέλος ἢ σχῆμα οὐκ ἔστιν ἀπεικάσαντα, ὥσπερ οἱ χοροδιδάσκαλοι ἀπεικάζουσιν, ὀρθῶς φθέγγεσθαι: τὸ δὲ τοῦ δειλοῦ τε καὶ ἀνδρείου σχῆμα ἢ μέλος ἔστιν τε, καὶ [655β] ὀρθῶς προσαγορεύειν ἔχει τὰ μὲν τῶν ἀνδρείων καλὰ, τὰ τῶν δειλῶν δὲ αἰσχρὰ. καὶ ἵνα δὴ μὴ μακρολογία πολλή τις γίγηται περὶ ταῦθ' ἡμῖν ἅπαντα, ἀπλῶς ἔστω τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἶτε αὐτῆς εἶτε τινὸς εἰκόνας, σύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλὰ, τὰ δὲ κακίας αὖ, τοῦναντίον ἅπαν.

Κλεινίας

ὀρθῶς τε προκαλῆ καὶ ταῦθ' ἡμῖν οὕτως ἔχειν ἀποκεκρίσθω τὰ νῦν.

Ἀθηναῖος

ἔτι δὴ τόδε: πότερον ἅπαντες πάσαις χορείαις [655ξ] ὁμοίως χαίρομεν, ἢ πολλοῦ δεῖ;

Κλεινίας

τοῦ παντός μὲν οὖν.

Ἀθηναῖος

τί ποτ' ἂν οὖν λέγομεν τὸ πεπλανηκὸς ἡμᾶς εἶναι; πότερον οὐ ταυτά ἐστι καλὰ ἡμῖν πᾶσιν, ἢ τὰ μὲν αὐτά, ἀλλ' οὐ δοκεῖ ταυτά εἶναι; οὐ γάρ που ἐρεῖ γέ τις ὡς ποτε τὰ τῆς κακίας ἢ ἀρετῆς καλλίονα χορεύματα, οὐδ' ὡς αὐτὸς μὲν χαίρει τοῖς τῆς μοχθηρίας σχήμασιν, οἱ δ' ἄλλοι ἐναντία ταύτης Μούσῃ τινί: καίτοι λέγουσιν γε οἱ πλείστοι μουσικῆς [655δ] ὀρθότητα εἶναι τὴν ἡδονὴν ταῖς ψυχαῖς πορίζουσιν δύναμιν. ἀλλὰ τοῦτο μὲν οὔτε ἀνεκτὸν οὔτε ὄσιον τὸ παράπαν φθέγγεσθαι, τόδε δὲ μᾶλλον εἰκὸς πλανᾶν ἡμᾶς.

Κλεινίας

τὸ ποῖον;

Ἀθηναῖος

ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τὰς χορείας, ἐν πράξεσιν τε παντοδαπαῖς γιγνόμενα καὶ τύχαις, καὶ ἤθεσι καὶ μιμήσεσι διεξιόντων ἐκάστων, οἷς μὲν ἂν πρὸς τρόπου τὰ ῥηθέντα ἢ μελωδηθέντα ἢ καὶ ὀπωσοῦν χορευθέντα, ἢ [655ε] κατὰ φύσιν ἢ κατὰ ἔθος ἢ κατ' ἀμφοτέρω, τούτους μὲν καὶ τούτοις χαίρειν τε καὶ ἐπαινεῖν αὐτὰ καὶ προσαγορεύειν καλὰ ἀναγκαῖον, οἷς δ' ἂν παρὰ φύσιν ἢ τρόπον ἢ τινα συνήθειαν, οὔτε χαίρειν δυνατόν οὔτε ἐπαινεῖν αἰσχρὰ τε προσαγορεύειν. οἷς δ' ἂν τὰ μὲν τῆς φύσεως ὀρθὰ συμβαίη, τὰ δὲ τῆς συνηθείας ἐναντία, ἢ τὰ μὲν τῆς συνηθείας ὀρθὰ, τὰ δὲ τῆς φύσεως ἐναντία, οὔτοι δὲ ταῖς ἡδοναῖς

Plat. Laws 2

Athenian

Very good. Now these forms of child-training, which consist in right discipline in pleasures and pains, grow slack and weakened to a great extent [653d] in the course of men's lives; so the gods, in pity for the human race thus born to misery, have ordained the feasts of thanksgiving as periods of respite from their troubles; and they have granted them as companions in their feasts the Muses and Apollo the master of music, and Dionysus, that they may at least set right again their modes of discipline by associating in their feasts with gods. We must consider, then, whether the account that is harped on nowadays is true to nature? What it says is that, almost without exception, every young creature is able of keeping either its body or its tongue quiet, [653e] and is always striving to move and to cry, leaping and skipping and delighting in dances and games, and uttering, also, noises of every description. Now, whereas all other creatures are devoid of any perception of the various kinds of order and disorder in movement (which we term rhythm and harmony), to men the very gods, who were given, as we said, to be our fellows in the dance, have granted the pleasurable perception of rhythm and harmony, whereby they cause us to move [654a] and lead our choirs, linking us one with another by means of songs and dances; and to the choir they have given its name from the "cheer" implanted therein. Shall we accept this account to begin with, and postulate that education owes its origin to Apollo and the Muses?

Clinias

Yes.

Athenian

Shall we assume that the uneducated man is without choir-training, [654b] and the educated man fully choir-trained?

Clinias

Certainly.

Athenian

Choir-training, as a whole, embraces of course both dancing and song.

Clinias

Undoubtedly.

Athenian

So the well-educated man will be able both to sing and dance well.

Clinias

Evidently.

Athenian

Let us now consider what this last statement of ours implies.

Clinias

Which statement?

Athenian

Our words are,—” he sings well and dances well”: [654c] ought we, or ought we not, to add,—”provided that he sings good songs and dances good dances”?

Clinias

We ought to add this.

Athenian

How then, if a man takes the good for good and the bad for bad and treats them accordingly? Shall we regard such a man as better trained in choristry and music when he is always able both with gesture and voice to represent adequately that which he conceives to be good, though he feels neither delight in the good nor hatred of the bad,—or when, though not wholly able to represent his conception rightly by voice and gesture, [654d] he yet keeps right in his feelings of pain and pleasure, welcoming everything good and abhorring everything not good.

Clinias

There is a vast difference between the two cases, Stranger, in point of education.

Athenian

If, then, we three understand what constitutes goodness in respect of dance and song, we also know who is and who is not rightly educated but without this knowledge we shall never be able to discern whether there exists any safeguard for education [654e] or where it is to be found. Is not that so?

Clinias

It is.

Athenian

What we have next to track down, like hounds on the trail, is goodness of posture and tunes in relation to song and dance; if this eludes our pursuit, it will be in vain for us to discourse further concerning right education, whether of Greeks or of barbarians.

Clinias

Yes.

Athenian

Well then, however shall we define goodness of posture or of tune? Come, consider: when a manly soul is beset by troubles, [655a] and a cowardly soul by troubles identical and equal, are the postures and utterances that result in the two cases similar?

Clinias

How could they be, when even their complexions differ in color?

Athenian

Well said, my friend. But in, fact, while postures and tunes do exist in music, which deals with rhythm and harmony, so that one can rightly speak of a tune or posture being “rhythmical” or “harmonious”, one cannot rightly apply the choir masters metaphor “well-colored” to tune and posture; but one can use this language about the posture and tune of the brave man and the coward, [655b] and one is right in calling those of the brave man good, and those of the coward bad. To avoid a tediously long disquisition, let us sum up the whole matter by saying that the postures and tunes which attach to goodness of soul or body, or to some image thereof, are universally good, while those which attach to badness are exactly the reverse.

Clinias

Your pronouncement is correct, and we now formally endorse it.

Athenian

Another point:—do we all delight equally [655c] in choral dancing, or far from equally?

Clinias

Very far indeed.

Athenian

Then what are we to suppose it is that misleads us? Is it the fact that we do not all regard as good the same things, or is it that, although they are the same, they are thought not to be the same? For surely no one will maintain that the choric performance of vice are better than those of virtue, or that he himself enjoys the postures of turpitude, while all others delight in music of the opposite kind. Most people, however, assert that the value of music consists in its power [655d] of affording pleasure to the soul. But such an assertion is quite intolerable, and it is blasphemy even to utter it. The fact which misleads us is more probably the following

Clinias

What?

Athenian

Inasmuch as choric performances are representations of character, exhibited in actions and circumstances of every kind, in which, the several performers enact their parts by habit and imitative art, whenever the choric performances are congenial to them in point of diction, tune or other features (whether from natural bent or from habit, or from all these causes combined), [655e] then these performers invariably delight in such, performances and extol them as excellent; whereas those who find them repugnant to their nature, disposition or habits cannot possibly delight in them or praise them, but call them bad. And when men are right in their natural tastes but wrong in those acquired by habituation, or right in the latter but wrong in the former, then by their expressions of praise they convey the opposite of their real sentiments;

Plat. Laws 8.

[835α]

ὅπως ἔννοιαν διδόντων τῶν θεῶν τάξεως περί διανεμηθῶσιν: τότε καὶ τοὺς μουσικῆς ἀγῶνας χρῆ προσδοκᾶν κατὰ μέρος ἀγωνιεῖσθαι ταχθέντας ὑπὸ τε ἀθλοθετῶν καὶ τοῦ παιδευτοῦ τῶν νέων καὶ τῶν νομοφυλάκων, εἰς κοινὸν περὶ αὐτῶν τούτων συνελθόντων καὶ γενομένων νομοθετῶν αὐτῶν, τοῦ τε πότε καὶ τίνες καὶ μετὰ τίνων τοὺς ἀγῶνας ποιήσονται περὶ ἀπάντων χορῶν καὶ χορείας. οἷα δὲ ἕκαστα αὐτῶν εἶναι δεῖ κατὰ λόγον καὶ κατ’ ὄδᾳ καὶ καθ’ ἁρμονίας ῥυθμοῖς [835β] κραθείσας καὶ ὀρχήσεσι, πολλάκις εἴρηται τῷ πρώτῳ νομοθέτῃ, καθ’ ἃ τοὺς δευτέρους δεῖ μεταδιώκοντας νομοθετεῖν, καὶ

τοὺς ἀγῶνας πρεπόντως ἐκάστοις θύμασιν ἐν χρόνοις προσήκουσι νεύμαντας, ἑορτὰς ἀποδοῦναι τῇ πόλει ἑορτάζειν. ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἄλλα τοιαῦτα οὔτε χαλεπὸν γνῶναι τίνα τρόπον χρῆ τάξεως ἐνόμου λαγχάνειν, οὐδ' αὖ μετατιθέμενα ἐνθα ἢ ἐνθα μέγα τῇ πόλει κέρδος ἢ ζημίαν ἂν φέροι: [835ξ] ἃ δὲ μὴ συμκρὸν διαφέρει, πείθειν τε χαλεπὸν, θεοῦ μὲν μάλιστα ἔργον, εἴ πως οἶόν τε ἦν ἐπιτάξεις αὐτὰς παρ' ἐκείνου γίνεσθαι, νῦν δὲ ἀνθρώπου τολμηροῦ κινδυνεύει δεῖσθαι τινος, ὃς παρρησίαν διαφερόντως τιμῶν ἐρεῖ τὰ δοκοῦντα ἄριστ' εἶναι πόλει καὶ πολίταις, ἐν ψυχῆς διεφθαρμέναις τὸ πρέπον καὶ ἐπόμενον πάσῃ τῇ πολιτείᾳ τάπτων, ἐναντία λέγων ταῖς μεγίσταισιν ἐπιθυμίαις καὶ οὐκ ἔχων βοηθὸν ἄνθρωπον οὐδένα, λόγῳ ἐπόμενος μόνῳ μόνος.

[835δ]

Κλεινίας

τίν' αὖ νῦν, ὦ ξένε, λόγον λέγομεν; οὐ γάρ πω μανθάνομεν.

Ἀθηναῖος

εἰκότως γε: ἀλλὰ δὴ πειράσομαι ἐγὼ φράζειν ὑμῖν ἔτι σαφέστερον. ὥς γὰρ εἰς παιδείαν ἦλθον τῷ λόγῳ, εἶδον νέους τε καὶ νέας ὀμιλοῦντας φιλοφρόνως ἀλλήλοις: εἰσῆλθεν δὴ με, οἷον εἰκός, φοβηθῆναι, συννοήσαντα τί τις χρήσεται τῇ τοιαύτῃ πόλει ἐν ἣ δὴ νέοι μὲν νέαι τε εὐτρεφεῖς εἰσὶ, πόνων δὲ σφοδρῶν καὶ ἀνελευθέρων, οἱ [835ε] μάλιστα ὕβριν σβεννύασιν, ἀργοί, θυσία δὲ καὶ ἑορταὶ καὶ χοροὶ πᾶσιν μέλουσιν διὰ βίου. τίνα δὴ ποτε τρόπον ἐν ταύτῃ τῇ πόλει ἀφέζονται τῶν πολλοῦς δὴ πολλὰ ἐπιθυμιῶν εἰς ἔσχατα βαλλουσῶν, ὧν ἂν ὁ λόγος προστάτῃ ἀπέχεσθαι, νόμος ἐπιχειρῶν γίνεσθαι; καὶ τῶν μὲν πολλῶν οὐ θαυμαστὸν ἐπιθυμιῶν εἰ κρατοῖ τὰ πρόσθεν νόμιμα ταχθέντα—τὸ

Plat. Laws 8.

[835a]

Athenian

... or what mode and manner of arranging them the gods may suggest. Then also, one expects, the musical contests will be held in sections, as arranged by the Masters of the Games and the Educator of the youth and the Lawwardens, meeting for this special purpose and acting in person as legislators to determine what persons, and when and with whom, are to frame the contests for all the choruses and choristry. Of what character each of these ought to be in respect of words, songs and tunes, blended with rhythm and dance, [835b] has frequently been stated by the original lawgiver; the secondary lawgivers should follow him in their enactments, and they should arrange the contests at convenient times to suit the several sacrifices, and thus appoint festivals for the State to observe. Now as to these and the like matters, it is by no means hard to perceive how they should be given legal regulation, nor indeed would a shifting of their positions cause much [835c] gain or loss to the State. But the things which do make no small difference, and of which it is hard to persuade men—these form a task especially for God (were it possible that orders should come from him): as it is, they are likely to require a bold man who, valuing candor above all else, will declare what he deems best for city and citizens, and in the midst of corrupted souls will enjoin what is fitting and in keeping with all the constitution, and gainsay the mightiest lusts, acting alone by himself with no man to help him save, as his solitary leader, Reason.

[835d]

Clinias

What is it we are reasoning about now, Stranger? For we are still in the dark.

Athenian

Naturally: but I will try to explain myself more clearly. When in my discourse I came to the subject of education, I saw young men and maidens consorting with one another affectionately; and, naturally, a feeling of alarm came upon me, as I asked myself how one is to manage a State like this in which young men and maidens are well-nourished but exempt from those severe and menial labors which are the surest means of quenching wantonness, [835e] and where the chief occupation of everyone all through life consists in sacrifices, feasts and dances. In a State such as this, how will the young abstain from those desires which frequently plunge many into ruin,—all those desires from which reason, in its endeavor to be law, enjoins abstinence? That the laws previously ordained serve to repress the majority of desires is not surprising;

[30] p. 90, Nota 371

Platón. *Leg.* 657[a-c] y 657[d].

Memoria de los antepasados y recuerdo de la juventud

Plato. *Platonis Opera.* John Burnet (Ed.). Oxford. Oxford University Press. 1903.

Plat. *Laws* 2.

[657a] οὔτε τι καλλίονα οὔτ' αἰσχίω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.

Κλεινίας

θαυμαστὸν λέγεις.

Ἀθηναῖος

νομοθετικὸν μὲν οὖν καὶ πολιτικὸν ὑπερβαλλόντως, ἀλλ' ἕτερα φαῦλ' ἂν εὔροις αὐτόθι: τοῦτο δ' οὖν τὸ περὶ μουσικὴν ἀληθές τε καὶ ἄξιον ἐννοίας, ὅτι δυνατόν ἄρ' ἦν περὶ τῶν τοιούτων νομοθετεῖσθαι βεβαίως θαρροῦντα μέλη τὰ τὴν ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα. τοῦτο δὲ θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἀνδρὸς ἂν εἶη, καθάπερ ἐκεῖ φασιν τὰ τὸν πολὺν τοῦτον [657β] σεσωμένα χρόνον μέλη τῆς Ἰσίδος ποιήματα γεγονέναι. ὥσθ', ὅπερ ἔλεγον, εἰ δύναϊτό τις ἐλεῖν αὐτῶν καὶ ὅπως οὖν τὴν ὀρθότητα, θαρροῦντα χρῆ εἰς νόμον ἄγειν καὶ τάξιν αὐτά: ὡς ἢ τῆς ἡδονῆς καὶ λύπης ζήτησις τοῦ καινῆ ζῆτεῖν ἀεὶ μουσικῆ χρῆσθαι σχεδὸν οὐ μεγάλην τινὰ δύναμιν ἔχει πρὸς τὸ διαφθεῖραι τὴν καθιερωθεῖσαν χορείαν ἐπικαλοῦσα ἀρχαιότητα. τὴν γοῦν ἐκεῖ οὐδαμῶς ἔοικε δυνατῆ γεγονέναι διαφθεῖραι, πᾶν δὲ τούναντίον. [657ξ]

Κλεινίας

φαίνεται οὕτως ἂν ταῦτα ἔχειν ἐκ τῶν ὑπὸ σοῦ τὰ νῦν λεχθέντων.

Ἀθηναῖος

ἄρ' οὖν θαρροῦντες λέγομεν τὴν τῆ μουσικῆ καὶ τῆ παιδιᾶ μετὰ χορείας χρεῖαν ὀρθὴν εἶναι τοιῶδέ τινα τρόπον; χαίρομεν ὅταν οἰώμεθα εὖ πράττειν, καὶ ὅποταν χαίρωμεν, οἰώμεθα εὖ πράττειν αὐ; μῶν οὐχ οὕτως;

Κλεινίας

οὕτω μὲν οὖν.

Ἀθηναῖος

καὶ μὴν ἔν γε τῷ τοιούτῳ, χαίροντες, ἡσυχίαν οὐ δυνάμεθα ἄγειν.

Κλεινίας

ἔστι ταῦτα. [657δ]

Ἀθηναῖος

ἄρ' οὖν οὐχ ἡμῶν οἱ μὲν νέοι αὐτοὶ χορεύειν ἔτοιμοι, τὸ δὲ τῶν πρεσβυτέρων ἡμῶν ἐκείνους αὐ θεωροῦντες διάγειν ἡγοῦμεθα πρεπόντως, χαίροντες τῆ ἐκείνων παιδιᾶ τε καὶ ἑορτάσει, ἐπειδὴ τὸ παρ' ἡμῖν ἡμᾶς ἐλαφρὸν ἐκλείπει νῦν, ὃ ποθοῦντες καὶ ἀσπαζόμενοι τίθεμεν οὕτως ἀγῶνας τοῖς δυναμένοις ἡμᾶς ὅτι μάλιστ' εἰς τὴν νεότητα μνήμη ἐπεγείρειν;

Κλεινίας

ἀληθέστατα.

Ἀθηναῖος

μῶν οὖν οἰόμεθα καὶ κομιδῇ μάτην τὸν νῦν λεγόμενον [657ε] λόγον περὶ τῶν ἐορταζόντων λέγειν τοὺς πολλούς, ὅτι τοῦτον δεῖ σοφώτατον ἡγεῖσθαι καὶ κρίνειν νικᾶν, ὃς ἂν ἡμᾶς εὐφραίνεισθαι καὶ χαίρειν ὅτι μάλιστα ἀπεργάζεται; δεῖ γὰρ δὴ, ἐπεὶ ἀφείμεθά γε παίζειν ἐν τοῖς τοιούτοις, τὸν πλείστους καὶ μάλιστα χαίρειν ποιοῦντα, τοῦτον μάλιστα τιμᾶσθαι τε, καὶ ὅπερ εἶπον νυνδὴ, τὰ νικητήρια φέρειν. [658α] ἄρ' οὐκ ὀρθῶς λέγεται τε τοῦτο καὶ πρᾶττοι' ἄν, εἰ ταύτη γίγνοιτο;

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. R.G. Bury (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1967. 1968.

Plat. Laws 2.

[657a] not loosely but literally 10,000) are no whit better or worse than the productions of today, but wrought with the same art.

Clinias

A marvellous state of affairs!

Athenian

Say rather, worthy in the highest degree of a statesman and a legislator. Still, you would find in Egypt other things that are bad. This, however, is a true and noteworthy fact, that as regards music it has proved possible for the tunes which possess a natural correctness to be enacted by law and permanently consecrated. To effect this would be the task of a god or a godlike man,—even as in Egypt they say that the tunes preserved throughout [657b] all this lapse of time are the compositions of Isis. Hence, as I said, if one could by any means succeed in grasping no principle of correctness in tune, one might then with confidence reduce them to legal form and prescription, since the tendency of pleasure and pain to indulge constantly in fresh music has, after all, no very great power to corrupt choric forms that are consecrated, by merely scoffing at them as antiquated. In Egypt, at any rate, it seems to have had no such power of corrupting,—in fact, quite the reverse.

[657c] Clinias

Such would evidently be the case, judging from what you now say.

Athenian

May we confidently describe the correct method in music and play, in connection with choristry, in some such terms as this: we rejoice whenever we think we are prospering, and, conversely, whenever we rejoice we think we are prospering? Is not that so?

Clinias

Yes, that is so.

Athenian

Moreover, when in this state of joy we are unable to keep still.

Clinias

True.

[657d] Athenian

Now while our young men are fitted for actually dancing themselves, we elders regard ourselves as suitably employed in looking on at them, and enjoying their sport and merrymaking, now that our former nimbleness is leaving us; and it is our yearning regret for this that causes us to propose such contests for those who can best arouse in us through recollection, the dormant emotions of youth.

Clinias

Very true.

Athenian

Thus we shall not dismiss as entirely groundless the opinion now [657e] commonly expressed about merrymakers,—namely, that he who best succeeds in giving us joy and pleasure should be counted the most skilful and be awarded the prize. For, seeing that we give ourselves up on such occasions of recreation, surely the highest honor and the prize of victory, as I said just now, should be awarded to the performer who affords the greatest enjoyment to the greatest number. Is not this the right view, [658a] and the right mode of action too, supposing it were carried out?

[31] p. 90, Nota 372

Platón. *Leg.* 658[d]-659[a].

El público no debe ser jurado

Plato. *Platonis Opera.* John Burnet (Ed.). Oxford. Oxford University Press. 1903.

Ἀθηναῖος

εἰ μὲν τοίνυν τὰ πάνυ μικρὰ κρίνοι παιδιά, κρινούσιν τὸν τὰ θαύματα ἐπιδεικνύντα: ἢ γάρ; [658δ]

Κλεινίας

πῶς γὰρ οὐ;

Ἀθηναῖος

ἐὰν δέ γ' οἱ μείζους παῖδες, τὸν τὰς κωμωδίας: τραγωδίαν δὲ αἶ τε πεπαιδευμένοι τῶν γυναικῶν καὶ τὰ νέα μειράκια καὶ σχεδὸν ἴσως τὸ πλῆθος πάντων.

Κλεινίας

ἴσως δῆτα.

Ἀθηναῖος

ῥαψῳδὸν δέ, καλῶς Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσειαν ἢ τι τῶν Ἡσιοδείων διατιθέντα, τάχ' ἂν ἡμεῖς οἱ γέροντες ἤδιστα ἀκούσαντες νικᾶν ἂν φαίμεν πάμπολυ. τίς οὖν ὀρθῶς ἂν νενικηκῶς εἴη; τοῦτο μετὰ τοῦτο: ἢ γάρ;

Κλεινίας

ναί. [658ε]

Ἀθηναῖος

δῆλον ὡς ἔμοιγε καὶ ὑμῖν ἀναγκαῖόν ἐστιν φάναι τοὺς ὑπὸ τῶν ἡμετέρων ἡλικιωτῶν κριθέντας ὀρθῶς ἂν νικᾶν. τὸ γὰρ ἔθος ἡμῖν τῶν νῦν δὴ πάμπολυ δοκεῖ τῶν ἐν ταῖς πόλεσιν ἀπάσαις καὶ πανταχοῦ βέλτιστον γίνεσθαι.

Κλεινίας

τί μήν;

Ἀθηναῖος

συγχωρῶ δὴ τό γε τοσοῦτον καὶ ἐγὼ τοῖς πολλοῖς, δεῖν τὴν μουσικὴν ἡδονὴν κρίνεσθαι, μὴ μόντοι τῶν γε ἐπιτυχόντων, ἀλλὰ σχεδὸν ἐκείνην εἶναι Μοῦσαν καλλίστην ἢ τις τοὺς βελτίστους καὶ ἰκανῶς πεπαιδευμένους τέρπει, μάλιστα [659α] δὲ ἢ τις ἓνα τὸν ἀρετῆ τε καὶ παιδείᾳ διαφέροντα: διὰ ταῦτα δὲ ἀρετῆς φαμεν δεῖσθαι τοὺς τούτων κριτάς, ὅτι τῆς τε ἄλλης μετόχους αὐτοὺς εἶναι δεῖ φρονήσεως καὶ δὴ καὶ τῆς ἀνδρείας. οὐτε γὰρ παρὰ θεάτρου δεῖ τὸν γε ἀληθῆ κριτὴν κρίνειν μανθάνοντα, καὶ ἐκπληττόμενον ὑπὸ θορύβου τῶν πολλῶν καὶ τῆς αὐτοῦ ἀπαιδευσίας, οὐτ' αὖ γινώσκοντα δι' ἀνανδρίαν καὶ δειλίαν ἐκ ταῦτοῦ στόματος οὐπὲρ τοὺς θεοὺς [659β] ἐπεκαλέσατο μέλλων κρίνειν, ἐκ τούτου ψευδόμενον ἀποφαίνεσθαι ῥαθύμως τὴν κρίσιν: οὐ γὰρ μαθητῆς ἀλλὰ διδάσκαλος, ὡς γε τὸ δίκαιον, θεατῶν μᾶλλον ὁ κριτῆς καθίζει, καὶ ἐναντιωσόμενος τοῖς τὴν ἡδονὴν μὴ προσηκόντως μηδὲ ὀρθῶς ἀποδιδούσι θεαταῖς. ἐξῆν γὰρ δὴ τῷ παλαιῷ τε καὶ Ἑλληνικῷ νόμῳ, οὐ καθάπερ ὁ Σικελικός τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν, τῷ πλήθει τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίας, διέφθαρκε μὲν τοὺς ποιητὰς αὐτούς [659ξ] —πρὸς γὰρ τὴν τῶν κριτῶν ἡδονὴν ποιοῦσιν οὐσαν φαύλην, ὥστε αὐτοὶ αὐτοὺς οἱ θεαταὶ παιδεύουσιν—διέφθαρκεν δ' αὐτοῦ τοῦ

θεάτρον τὰς ἡδονάς· δέον γὰρ αὐτοὺς αἰεὶ βελτίω τῶν αὐτῶν ἡθῶν ἀκούοντας βελτίω τὴν ἡδονὴν ἴσχειν, νῦν αὐτοῖς δρῶσιν πᾶν τοῦναντίον συμβαίνει. τί ποτ' οὖν ἡμῖν τὰ νῦν αὖ διαπερανθέντα τῷ λόγῳ σημαίνειν βούλεται; σκοπεῖσθ' εἰ τόδε.

Κλεινίας

τὸ ποῖον;

Ἀθηναῖος

δοκεῖ μοι τρίτον ἢ τέταρτον ὁ λόγος εἰς ταῦτόν [659δ] περιφερόμενος ἔκειν, ὡς ἄρα παιδεία μὲν ἐστ' ἢ παίδων ὀλκή τε καὶ ἀγωγή πρὸς τὸν ὑπὸ τοῦ νόμου λόγον ὀρθὸν εἰρημένον, καὶ τοῖς ἐπιεικεστάτοις καὶ πρεσβυτάτοις δι' ἐμπειρίαν συνδεδογμένον ὡς ὄντως ὀρθός ἐστιν· ἴν' οὖν ἡ ψυχὴ τοῦ παιδὸς μὴ ἐναντία χαίρειν καὶ λυπεῖσθαι ἐθίζηται τῷ νόμῳ καὶ τοῖς ὑπὸ τοῦ νόμου πεπεισμένοις, ἀλλὰ συνέπηται χαίρουσά τε καὶ λυπούμενη τοῖς αὐτοῖς τοῦτοις οἷσπερ ὁ

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. R.G. Bury (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1967. 1968.

Athenian

If the tiniest children are to be the judges, they will award the prize to the showman of puppets, will they not? [658d]

Clinias

Certainly they will.

Athenian

And older lads to the exhibitor of comedies; while the educated women and the young men, and the mass of the people in general, will award it to the shower of tragedies.

Clinias

Most probably.

Athenian

And we old men would very likely take most delight in listening to a rhapsode giving a fine recitation of the Iliad or the Odyssey or of a piece from Hesiod, and declare that he is easily the winner. Who then would rightly be the winner of the prize? That is the next question, is it not?

Clinias

Yes.

[658e] Athenian

Evidently we three cannot avoid saying that those who are adjudged the winners by our own contemporaries would win rightly. For in our opinion epic poetry is by far the best to be found nowadays anywhere in any State in the world.

Clinias

Of course.

Athenian

Thus much I myself am willing to concede to the majority of men,—that the criterion of music should be pleasure not, however, the pleasure of any chance person; rather I should regard that music which pleases the best men [659a] and the highly educated as about the best, and as quite the best if it pleases the one man who excels all others in virtue and education. And we say that the judges of these matters need virtue for the reason that they need to possess not only wisdom in general, but especially courage. For the true judge should not take his verdicts from the dictation of the audience, nor yield weakly to the uproar of the crowd or his own lack of education; nor again, when he knows the truth, should he give his verdict carelessly through

cowardice and lack of spirit, thus swearing falsely out of the same mouth with which he invoked Heaven when he first took his seat as judge. [659b] For, rightly speaking, the judge sits not as a pupil, but rather as a teacher of the spectators, being ready to oppose those who offer them pleasure in a way that is unseemly or wrong; and that is what the present law of Sicily and Italy actually does: by entrusting the decision to the spectators, who award the prize by show of hands, not only has it corrupted the poets [659c] (since they adapt their works to the poor standard of pleasure of the judges, which means that the spectators are the teachers of the poets), but it has corrupted also the pleasures of the audience; for whereas they ought to be improving their standard of pleasure by listening to characters superior to their own, what they now do has just the opposite effect. What, then, is the conclusion to be drawn from this survey? Is it this, do you suppose?

Clinias

What?

Athenian

This is, I imagine, the third or fourth time that our discourse has described a circle [659d] and come back to this same point—namely, that education is the process of drawing and guiding children towards that principle which is pronounced right by the law and confirmed as truly right by the experience of the oldest and the most just. So in order that the soul of the child may not become habituated to having pains and pleasures in contradiction to the law and those who obey the law, but in conformity thereto, being pleased and pained at the same things as the old man,—

[32] p. 90, Nota 373

Platón. *Leg.* 668[a-d].

Jurados de los coros

Plato. *Platonis Opera.* John Burnet (Ed.). Oxford. Oxford University Press. 1903.

Plat. *Laws* 2.

[668α] ἀληθεῖ—καὶ δὴ καὶ πᾶσαν ἰσότητα: οὐ γὰρ εἴ τῷ δοκεῖ ἢ μὴ τις χαίρει τῷ, τό γε ἴσον ἴσον οὐδὲ τὸ σύμμετρον ἂν εἴη σύμμετρον ὅλως—ἀλλὰ τῷ ἀληθεῖ πάντων μάλιστα, ἥκιστα δὲ ὁ τῷ οὐκ ἄλλῳ;

Κλεινίας

παντάπασι μὲν οὖν.

Ἀθηναῖος

οὐκοῦν μουσικὴν γε πᾶσαν φαμεν εἰκαστικὴν τε εἶναι καὶ μιμητικὴν;

Κλεινίας

τί μήν;

Ἀθηναῖος

ἥκιστ' ἄρα ὅταν τις μουσικὴν ἡδονῇ φῆ κρίνεσθαι, τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον, καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην [668β] ὡς σπουδαίαν, εἴ τις ἄρα που καὶ γίγνοιτο, ἀλλ' ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι.

Κλεινίας

ἀληθέστατα.

Ἀθηναῖος

καὶ τούτοις δὴ τοῖς τὴν καλλίστην ᾠδὴν τε ζητοῦσι καὶ μοῦσαν ζητητέον, ὡς ἔοικεν, οὐχ ἥτις ἡδεῖα ἀλλ' ἥτις ὀρθή: μιμήσεως γὰρ ἦν, ὡς φαμεν, ὀρθότης, εἰ τὸ μιμηθὲν ὅσον τε καὶ οἶον ἦν ἀποτελοῖτο.

Κλεινίας

πῶς γὰρ οὐ;

Ἀθηναῖος

καὶ μὴν τοῦτό γε πᾶς ἂν ὁμολογοῖ περὶ τῆς μουσικῆς, ὅτι πάντα τὰ περὶ αὐτὴν ἐστὶν ποιήματα μίμησις τε [668ξ] καὶ ἀπεικασία: καὶ τοῦτό γε μῶν οὐκ ἂν σύμπαντες ὁμολογοῖεν ποιηταί τε καὶ ἀκροαταὶ καὶ ὑποκριταί;

Κλεινίας

καὶ μάλα.

Ἀθηναῖος

δεῖ δὴ καθ' ἕκαστόν γε, ὡς ἔοικε, γινώσκειν τῶν ποιημάτων ὅτι ποτ' ἐστὶν τὸν μέλλοντα ἐν αὐτῷ μὴ ἀμαρτήσεσθαι: μὴ γὰρ γινώσκων τὴν οὐσίαν, τί ποτε βούλεται καὶ ὅτου ποτ' ἐστὶν εἰκὼν ὄντως, σχολῆ τὴν γε ὀρθότητα τῆς βουλήσεως ἢ καὶ ἀμαρτίαν αὐτοῦ διαγνώσεται.

Κλεινίας

σχολῆ: πῶς δ' οὐ; [668δ]

Ἀθηναῖος

ὁ δὲ τὸ ὀρθῶς μὴ γινώσκων ἄρ' ἂν ποτε τὸ γε εἶ και τὸ κακῶς δυνατὸς εἶη διαγνῶναι; λέγω δὲ οὐ πάνυ σαφῶς, ἀλλ' ὥδε σαφέστερον ἴσως ἂν λεχθεῖη.

Κλεινίας

πῶς;

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. R.G. Bury (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1967. 1968.

Plat. Laws 2.

[668a] or of untrue opinion, nor indeed should any kind of equality be so judged? The reason why the equal is equal, or the symmetrical symmetrical, is not at all because a man so opines, or is charmed thereby, but most of all because of truth, and least of all for any other reason.

Clinias

Most certainly.

Athenian

We assert, do we not, that all music is representative and imitative?

Clinias

Of course.

Athenian

So whenever a man states that pleasure is the criterion of music, we shall decisively reject his statement; and we shall regard such music as the least important of all (if indeed any music [668b] is important) and prefer that which possesses similarity in its imitation of the beautiful.

Clinias

Very true.

Athenian

Thus those who are seeking the best singing and music must seek, as it appears, not that which is pleasant, but that which is correct; and the correctness of imitation consists, as we say, in the reproduction of the original in its own proper quantity and quality.

Clinias

Of course.

Athenian

And this is certainly true of music, as everyone would allow,—that all its productions are [668c] imitative and representative; that much, at least, they would all admit,—poets, audience, and actors alike, would they not?

Clinias

They would.

Athenian

Now the man who is to judge a poem or musical composition unerringly must know in each particular case the exact nature of the poem; for if he does not know its essence,—what its intention is and what the actual original which it represents,—then he will hardly be able to decide how far it succeeds or fails in fulfilling its intention.

Clinias

Hardly, to be sure.

[668d] Athenian

And would a man who does not know what constitutes perfection be able to decide as to the goodness or badness of a poem? But I am not making myself quite clear: it might be clearer if I put it in this way—

Clinias

In what way? ...

[33] p. 90, Nota 374

Platón. *Leg.* 764[c-e].

Directores profesionales de coros

Plato. *Platonis Opera*. John Burnet (Ed.). Oxford. Oxford University Press. 1903.

[764ξ] τούτου κοινῇ μετὰ ἀστυνόμων ζημιούν δικάζοντας τῷ ἀδικοῦντι. τὰ αὐτὰ δὲ καὶ ἀστυνόμοις ἔστω ζημιώματά τε καὶ κολάσεις ἐν τῇ ἑαυτῶν ἀρχῇ, μέχρι μὲν μνάς αὐτοὺς ζημιούντας, τὴν διπλασίαν δὲ μετὰ ἀγορανόμων. μουσικῆς δὲ τὸ μετὰ τοῦτο καὶ γυμναστικῆς ἄρχοντας καθίστασθαι πρέπον ἂν εἴη, διττοὺς ἑκατέρων, τοὺς μὲν παιδείας αὐτῶν ἕνεκα, τοὺς δὲ ἀγωνιστικῆς. παιδείας μὲν βούλεται λέγειν ὁ νόμος γυμνασίων καὶ διδασκαλείων ἐπιμελητῶν [764δ] κόσμου καὶ παιδεύσεως ἅμα καὶ τῆς περὶ ταῦτα ἐπιμελείας τῶν φοιτήσεών τε περὶ καὶ οἰκίσεων ἀρρένων καὶ θηλειῶν κορῶν, ἀγωνίας δέ, ἐν τε τοῖς γυμνικοῖς καὶ περὶ τὴν μουσικὴν ἀθλοθέτας ἀθληταῖς, διττοὺς αὖ τούτους, περὶ μουσικὴν μὲν ἑτέρους, περὶ ἀγωνίαν δ' ἄλλους. ἀγωνιστικῆς μὲν οὖν ἀνθρώπων τε καὶ ἵππων τοὺς αὐτοὺς, μουσικῆς δὲ ἑτέρους μὲν τοὺς περὶ μονωδίαν τε καὶ μιμητικὴν, οἷον [764ε] ῥαψωδῶν καὶ κιθαρωδῶν καὶ αὐλητῶν καὶ πάντων τῶν τοιοῦτων ἀθλοθέτας ἑτέρους πρέπον ἂν εἴη γίνεσθαι, τῶν δὲ περὶ χορωδίαν ἄλλους. πρῶτον δὲ περὶ τὴν τῶν χορῶν παιδιᾶν παίδων τε καὶ ἀνδρῶν καὶ θηλειῶν κορῶν ἐν ὀρχήσεσι καὶ τῇ τάξει τῇ ἀπάσῃ γιγνομένη μουσικῇ τοὺς ἄρχοντας αἰρεῖσθαι πού χρεών: ἰκανὸς δὲ εἷς ἄρχων αὐτοῖς,

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. R.G. Bury (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1967. 1968.

[764c] Similarly, the city-stewards shall have power of fining and punishing in their own sphere, fining up to a mina of their own motion, and up to twice that sum in conjunction with the market-stewards. It will be proper next to appoint officials for music and gymnastics,—two grades for each department, the one for education, the other for managing competitions. By education-officers the law means supervisors of gymnasia and schools, both in respect of their discipline [764d] and teaching and of the control of the attendances and accommodation both for girls and boys. By competition-officers it means umpires for the competitors both in gymnastic and in music, these also being of two grades. For competitions there should be the same umpires both for men and for horses; but in the case of music it will be proper to have separate umpires for solos and for mimetic performances,— [764e] I mean, for instance, one set chosen for rhapsodists, harpers, flute-players, and all such musicians, and another set for choral performers. We ought to choose first the officials for the playful exercise of choirs of children and lads and girls in

dances and all other regular methods of music; and for these one officer suffices, and he must be not under forty years of age.

[34] p. 90, Nota 378

Antifonte. VI [11-13].

Trato entre coregós y coro

Antiphon. "On the Choreutes". Speech VI. En: *Minor Attic Orators, Volume I: Antiphon, Andocides*. K.J. Maidment (Trans.). 1960. The Loeb Classical Library No. 308. Cambridge. Harvard University Press.

[11] ἐπειδὴ χορηγὸς κατεστάθην εἰς Θαργήλια καὶ ἔλαχον Παντακλέα διδάσκαλον καὶ Κεκροπίδα φυλὴν πρὸς τῇ ἑμαυτοῦ, [τουτέστι τῇ Ἐρεχθίδι,]² ἐχορήγουν ὡς ἄριστα ἐδυνάμην καὶ δικαιοτάτα. καὶ πρῶτον μὲν διδασκαλεῖον <ἦ> ἦν ἐπιτηδεϊότατον τῆς ἐμῆς οἰκίας κατεσκεύασα, ἐν ᾧπερ καὶ Διονυσίοις ὅτε ἐχορήγουν ἐδίδασκον: ἔπειτα τὸν χορὸν συνέλεξα ὡς ἐδυνάμην ἄριστα, οὔτε ζημιώσας οὐδένα οὔτε ἐνέχυρα βία φέρων οὔτ' ἀπεχθανόμενος οὐδενί, ἀλλ' ὥσπερ ἂν ἡδιστα καὶ ἐπιτηδεϊότατα ἀμφοτέρους ἐγίγνετο, ἐγὼ μὲν ἐκέλευον καὶ ἠτούμην,³ οἱ δ' ἐκόντες καὶ βουλόμενοι ἔπεμπον.

[12] ἐπεὶ δὲ ἦκον οἱ παῖδες, πρῶτον μὲν μοι ἀσχολία ἦν παρεῖναι καὶ ἐπιμελεῖσθαι: ἐτύγγανε γάρ μοι πράγματα ὄντα πρὸς Ἀριστίωνα καὶ Φιλῖνον, ἃ ἐγὼ περὶ πολλοῦ ἐποιούμην, ἐπειδὴπερ εἰσήγγεिला, ὀρθῶς καὶ δικαίως ἀποδείξαι τῇ βουλῇ καὶ τοῖς ἄλλοις Ἀθηναίοις. ἐγὼ μὲν οὖν τούτοις προσεῖχον τὸν νοῦν, κατέστησα δὲ ἐπιμελεῖσθαι, εἴ τι δέοι τῶ χορῶ, Φανόστρατον, δημότην μὲν τούτων τῶν διωκόντων, κηδεστὴν δ' ἑμαυτοῦ, ᾧ ἐγὼ δέδωκα τὴν θυγατέρα, καὶ ἠξίουον αὐτὸν <ὡς>

[13] ἄριστα ἐπιμελεῖσθαι: ἔτι δὲ πρὸς τούτῳ δύο ἄνδρας, τὸν μὲν Ἐρεχθίδος Ἀμεινίαν,¹ ὃν αὐτοὶ οἱ φυλέται ἐψηφίσαντο συλλέγειν καὶ ἐπιμελεῖσθαι τῆς φυλῆς ἐκάστοτε, δοκοῦντα χρηστὸν εἶναι, τὸν δ' ἕτερον ..., τῆς Κεκροπίδος, ὅσπερ ἐκάστοτε εἴωθεν ταύτην τὴν φυλὴν συλλέγειν: ἔτι δὲ τέταρτον Φίλιππον, ᾧ προσετέτακτο ὠνεῖσθαι καὶ ἀναλίσκειν εἴ τι φράζοι ὁ διδάσκαλος ἢ ἄλλος τις τούτων, ὅπως <ὡς> ἄριστα χορηγοῖντο οἱ παῖδες καὶ μηδενὸς ἐνδεεῖς εἶεν διὰ τὴν ἐμὴν ἀσχολίαν.

[11] When I was appointed Choregus for the Thargelia, Pantacles falling to me as poet and the Cecropid as the tribe that went with mine [that is to say the Erechtheid], I discharged my office as efficiently and as scrupulously as I was able. I began by fitting out a training-room in the most suitable part of my house, the same that I had used when Choregus at the Dionysia. Next, I recruited the best chorus that I could, without indicting a single fine, without extorting a single pledge, and without making a single enemy. Just as though nothing could have been more satisfactory or better suited to both parties, I on my side would make my demand or request, while the parents on theirs would send their sons along without demur, nay, readily.

[12] For a while after the arrival of the boys I had no time to look after them in person, as I happened to be engaged in suits against Aristion and Philinus, and was anxious to lose no time after the impeachment in sustaining my charges in a just and proper manner before the Council and the general public. Being thus occupied myself, I arranged that the needs of the chorus should be attended to by Phanostratus, a member of the same deme as my accusers here and a relative of my own (he is my son-in-law); and I told him to perform the task with all possible care.

[13] Besides Phanostratus I appointed two others. The first, Ameinias, whom I thought a trustworthy man, belonged to the Erechtheid tribe and had been officially chosen by it to recruit and supervise its choruses at the various festivals; while the second, ... regularly recruited the choruses of the Cecropid tribe, to which he belonged, in the same way. There was yet a fourth, Philippus, whose duty it was to purchase or spend whatever the poet or any of the other three told him. Thus I ensured that the boys should receive every attention and lack nothing owing to my own preoccupation.

Pausanias. *Descripción de Grecia*, V, 25 [3-4].

Coro de muchachos ahogado en un río

Pausanias. *Graeciae Descriptio*. Leipzig, Teubner. 1903.

[3] οἱ τε γὰρ ἄνεμοι ταράσσουσιν αὐτὴν ἀμφοτέρωθεν τὸ κῦμα ἐπάγοντες ἐκ τοῦ Ἀδρίου καὶ ἐξ ἐτέρου πελάγους ὃ καλεῖται Τυρσηνόν, ἦν τε καὶ ἀνέμων ἀπὴ πνεύματα, ὃ δὲ καὶ τηνικαῦτα ὁ πορθμὸς κίνησιν βαιοτάτην αὐτὸς ἐξ αὐτοῦ καὶ ἰσχυρὰς παρέχεται παλιρροίας· θηρία τε τοσαῦτα ἐς αὐτὸν τὰ ἀθροιζόμενά ἐστιν, ὥς καὶ τὸν ἀέρα τὸν ὑπὲρ τῆς θαλάσσης ταύτης ἀνατίμπλασθαι τῶν θηρίων τῆς ὁσμῆς, ὥς σωτηρίας γε ἐκ τοῦ πορθμοῦ μηδὲ ἐλπίδος τι ὑπολείπεσθαι ναυαγῶ. εἰ δὲ ἐνταῦθα συνέπεσε καὶ Ὀδυσσεῖ διαφθαρῆναι τὴν ναῦν, ἄλλως μὲν οὐκ ἂν τις πείθοιτο ἐκνήξασθαι ζῶντα ἐς τὴν Ἰταλίαν αὐτόν· τὸ δὲ ἐκ τῶν θεῶν εὐμενὲς ἐπὶ παντὶ ἐργάζεται ῥαστώνην.

[4] τότε δὲ ἐπὶ τῇ ἀπωλείᾳ τῶν παιδῶν οἱ Μεσσηνιοὶ πένθος ἤγον, καὶ ἄλλα τέ σφισιν ἐς τιμὴν αὐτῶν ἐξευρέθη καὶ εἰκόνας ἐς Ὀλυμπίαν ἀνέθεσαν χαλκᾶς, σὺν δὲ αὐτοῖς τὸν διδάσκαλον τοῦ χοροῦ καὶ τὸν αὐλητὴν. τὸ μὲν δὴ ἐπίγραμμα ἐδήλου τὸ ἀρχαῖον ἀναθήματα εἶναι τῶν ἐν πορθμῷ Μεσσηνίων· χρόνῳ δὲ ὕστερον Ἰππίας ὁ λεγόμενος ὑπὸ Ἑλλήνων γενέσθαι σοφὸς τὰ ἐλεγεία ἐπ' αὐτοῖς ἐποίησεν. ἔργα δὲ εἰσὶν Ἡλείου Κάλλωνος αἱ εἰκόνες.

Pausanias. *Description of Greece*. W.H.S. Jones, Litt. D., and H.A. Ormerod, M.A. (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1918.

[3] The sea in fact at this strait is the stormiest of seas; it is made rough by winds bringing waves from both sides, from the Adriatic and the other sea, which is called the Tyrrhenian, and even if there be no gale blowing, even then the strait of itself produces a very violent swell and strong currents. So many monsters swarm in the water that even the air over the sea is infected with their stench. Accordingly a shipwrecked man has not even a hope left of getting out of the strait alive. If it was here that disaster overtook the ship of Odysseus, nobody could believe that he swam out alive to Italy, were it not that the benevolence of the gods makes all things easy.

[4] On this occasion the Messenians mourned for the loss of the boys, and one of the honors bestowed upon them was the dedication of bronze statues at Olympia, the group including the trainer of the chorus and the flautist. The old inscription declared that the offerings were those of the Messenians at the strait; but afterwards Hippias, called "a sage" by the Greeks, composed the elegiac verses on them. The artist of the statues was Callon of Elis.

Herodoto de Halicarnaso. *Histories*, VI, 27 [1-3].

Coro de 100 personas víctima de una plaga

Herodotus. *The Histories VI*. A. D. Godley (Trans.). Cambridge. Harvard University Press. 1920.

[1] φιλέει δὲ κως προσημαίνειν, εὐτ' ἂν μέλλη μεγάλα κακὰ ἢ πόλι ἢ ἔθνεϊ ἔσεσθαι· καὶ γὰρ Χίοισι πρὸ τούτων σημήια μεγάλα ἐγένετο:

[2] τοῦτο μὲν σφι πέμψασι ἐς Δελφοὺς χορὸν νεηνίων ἑκατὸν δύο μοῦνοι τούτων ἀπενόστησαν, τοὺς δὲ ὀκτώ τε καὶ ἐνενηκοντα αὐτῶν λοιμὸς ὑπολαβὼν ἀπήνεικε· τοῦτο δὲ ἐν τῇ πόλι τὸν αὐτὸν τοῦτον χρόνον, ὀλίγον πρὸ τῆς ναυμαχίης, παισὶ γράμματα διδασκομένοισι ἐνέπεσε ἢ στέγη, ὥστε ἀπ' ἑκατὸν καὶ εἴκοσι παιδῶν εἷς μοῦνος ἀπέφυγε.

[3] ταῦτα μὲν σφι σημήια ὁ θεὸς προέδεξε, μετὰ δὲ ταῦτα ἡ ναυμαχίη ὑπολαβοῦσα ἐς γόνυ τὴν πόλιν ἔβαλε, ἐπὶ δὲ τῇ ναυμαχίῃ ἐπεγένετο Ἰστιαῖος Λεσβίους ἄγων· κεκακωμένων δὲ τῶν Χίων, καταστροφὴν εὐπετέως αὐτῶν ἐποίησατο.

[1] It is common for some sign to be given when great ills threaten cities or nations; for before all this plain signs had been sent to the Chians.

[2] Of a band of a hundred youths whom they had sent to Delphi only two returned, ninety-eight being caught and carried off by pestilence; moreover, at about this same time, a little before the sea-fight, the roof fell in on boys learning their letters: of one hundred and twenty of them one alone escaped.

[3] These signs a god showed to them; then the sea-fight broke upon them and beat the city to its knees; on top of the sea-fight came Histiaeus and the Lesbians. Since the Chians were in such a bad state, he easily subdued them.

[37] p. 91, Nota 381

Aristóteles. *Cons. Ath.*, LVI [3-5].

Financiación del coro y elección de jurados

Aristotle. *Athenaion Politeia*. F.G. Kenyon (Ed.). Oxford University Press. Col. Oxford Classical Texts. 1920.

[3] ἐξ ἀπάντων Ἀθηναίων τοὺς πλουσιωτάτους: πρότερον δὲ καὶ κωμφοδοῖς καθίστη πέντε, νῦν δὲ τούτους αἱ φυλαὶ φέρουσιν. ἔπειτα παραλαβὼν τοὺς χορηγούς, τοὺς ἐνηνεγμένους ὑπὸ τῶν φυλῶν εἰς Διονύσια ἀνδράσιν καὶ παισὶν καὶ κωμφοδοῖς, καὶ εἰς Θαργήλια ἀνδράσιν καὶ παισίν (εἰσὶ δ' οἱ μὲν εἰς Διονύσια κατὰ φυλάς, εἰς Θαργήλια δὲ δυεῖν φυλαῖν εἷς: παρέχει δ' ἐν μέρει ἑκάτερα τῶν φυλῶν) , τούτοις τὰς ἀντιδόσεις ποιεῖ καὶ τὰς σκήψεις εἰσάγει, ἐάν τις ἢ λελητουργηκέναι φῆ πρότερον ταύτην τὴν λητουργίαν, ἢ ἀτελής εἶναι λελητουργηκῶς ἑτέραν λητουργίαν καὶ τῶν χρόνων αὐτῷ τῆς ἀτελείας μὴ ἐξεληλυθότων, ἢ τὰ ἔτη μὴ γεγονέναι: δεῖ γὰρ τὸν τοῖς παισὶν χορηγοῦντα ὑπὲρ τετταράκοντα ἔτη γεγονέναι. καθίστησι δὲ καὶ εἰς Δῆλον χορηγούς καὶ ἀρχιθέωρον τῷ τριακοντορίῳ τῷ τοὺς ἠθέους ἄγοντι.

[4] πομπῶν δ' ἐπιμελεῖται τῆς τε τῷ Ἀσκληπιῷ γινομένης, ὅταν οἰκουρῶσι μῦστα, καὶ τῆς Διονυσίων τῶν μεγάλων μετὰ τῶν ἐπιμελητῶν, οὓς πρότερον μὲν ὁ δῆμος ἐχειροτόνει δέκα ὄντας, καὶ τὰ εἰς τὴν πομπὴν ἀναλώματα παρ' αὐτῶν ἀνήλισκον, νῦν δ' ἓνα τῆς φυλῆς ἑκάστης κληροῖ, καὶ δίδωσιν εἰς τὴν κατασκευὴν ἑκατὸν μνᾶς.

[5] ἐπιμελεῖται δὲ καὶ τῆς εἰς Θαργήλια καὶ τῆς τῷ Διὶ τῷ Σωτήρι. διοικεῖ δὲ καὶ τὸν ἀγῶνα τῶν Διονυσίων οὗτος καὶ τῶν Θαργηλίων. ἐορτῶν μὲν οὖν ἐπιμελεῖται τούτων.

Aristotle in 23 Volumes, Vol. 20. Translated by H. Rackham. Cambridge MA. Harvard University Press. 1952.

[3] Then he appoints three Chorus-leaders for the tragedies, the wealthiest men among all the Athenians; and formerly he used also to appoint five for the comedies, but these are now returned by the Tribes. Afterwards he receives the Chorus-leaders nominated by the Tribes for the men's and boys' competitions and the comedies at the Dionysia and for men and boys at the Thargelia (for the Dionysia one for each tribe, for the Thargelia one for two tribes, which take turns to supply them), and deals with their claims for substitution by exchange of property, and brings forward their claims to exemption on the ground of having performed that public service before, or of being exempt because of having performed another service and the period of exemption not having expired, or of not being of the right age (for a man serving as Chorus-leader for the boys must be over forty). He also appoints Chorus-leaders for Delos and a Procession-leader for the thirty-oared vessel that carries the youths.

[4] He supervises processions, the one celebrated in honor of Asclepius when initiates keep a watch-night, and the one at the Great Dionysia, in which he acts jointly with the Supervisors; these were formerly ten men elected by show of hands by the People, and they found the expenses of the procession out of their own pockets, but now they are elected by lot, one from each tribe, and given 100 minae for equipment;

[5] and he also supervises the procession of Thargelia, and the one in honor of Zeus the Savior. This official also administers the competition of the

Dionysia and of the Thargelia. These, then, are the festivals that he supervises.

[38] p. 91, Nota 383

Pausanias. *Descripción de Grecia*, V, 25 [2].

Coro de 35 viaja muchachos de Mesina a Rhegium.

Pausanias. *Graeciae Descriptio*. Leipzig, Teubner. 1903.

[2] Μεσσηνίους τοὺς ἐπὶ τῷ πορθμῷ κατὰ ἔθος δὴ τι ἀρχαῖον πέμποντας ἐς Ῥήγιον χορὸν παιδῶν πέντε ἀριθμὸν καὶ τριάκοντα καὶ διδάσκαλόν τε ὁμοῦ τῷ χορῷ καὶ ἄνδρα αὐλητὴν ἐς ἑορτὴν τινα ἐπιχώριον Ῥηγίων, κατέλαβεν αὐτοὺς ποτε συμφορά, μηδένα ὀπίσω τῶν ἀποσταλέντων σφίσιν ἀποσωθῆναι: ἀλλὰ ἡ ναὺς ἢ ἄγουσα τοὺς παῖδας ἠφανίσθη σὺν αὐτοῖς κατὰ τοῦ βυθοῦ. ἔστι γὰρ δὴ ἡ κατὰ τοῦτον θάλασσα τὸν πορθμὸν θαλάσσης χειμεριωτάτη πάσης:

Pausanias. *Description of Greece*. W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A. (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1918.

[2] The Messenians on the Strait in accordance with an old custom used to send to Rhegium a chorus of thirty-five boys, and with it a trainer and a flautist, to a local festival of Rhegium. On one occasion a disaster befell them for not one of those sent out returned home alive, but the ship with the boys on board went to the bottom.

[39] p. 92 Nota 388

Ateneo. *Deipnosophistae*, IV [4].

Coro de 100 personas en el s. III a.C.

Athenaeus. *The Deipnosophists*. Charles Burton Gulick (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. London. Heinemann Ltd. 1927.

[4] ἐπεὶ δὲ καὶ τούτων ἀπηλλάγημεν, ἐκλαμβάνει πάλιν ἡμᾶς θερμὸς τις καὶ ζωρότερος πότος, οἴνων ὄντων ἡμῖν Θασίων καὶ Μενδαίων καὶ Λεσβίων, χρυσίδων πάνυ μεγάλων ἐκάστῳ προσενεχθειῶν. καὶ μετὰ τὸν πότον ὑελοῦς πίναξ, δίπηχὺς πού τὴν διάμετρον, ἐν θήκῃ κατακείμενος ἀργυρᾷ, πλήρης ἰχθύων ὀπτῶν πάντα γένη συνηθοισμένων, ἅπασί τε προσεδόθη καὶ ἀργυροῦν ἀρτοφόρον ἄρτων Καππαδοκίων, ὧν τὰ μὲν ἐφάγομεν, τὰ δὲ τοῖς θεράπουσιν ἐπεδώκαμεν. καὶ νησάμενοι τὰς χεῖρας ἐστεφανούμεθα καὶ πάλιν στλεγγίδας ἐλάβομεν χρυσᾶς, διπλασίους τῶν πρότερον, καὶ ἄλλο διλήκυθον μύρου. ἡσυχίας δὲ γενομένης ἐξαλλόμενος τῆς κλίνης ὁ Πρωτέας αἰτεῖ σκύφον χοαῖον καὶ πληρώσας οἴνου Θασίου ὀλίγον τι ἐπιρράνας ὕδατος ἐξέπιεν ἐπειπῶν

ὁ πλεῖστα πίνων πλεῖστα κεύφρανθήσεται.

καὶ ὁ Κάρανος ἔφη: ‘ ἐπεὶ πρῶτος ἔπιες, ἔχε πρῶτος καὶ τὸν σκύφον δῶρον τοῦτο δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσοι ἂν πίωσιν ἔσται γέρας ἐφ’ οἷς λεχθεῖσιν οἱ δ’ ἐννεὰ πάντες ἀνέστησαν ἀρπάζοντες κἄλλος ἄλλον φθάνοντες. εἷς δὲ τῶν συνδειπνούντων ἡμῖν ἄθλιος οὐ δυνάμενος πιεῖν ἀνακαθίσας ἐκλαίεν ἄσκυφος γενόμενος, καὶ ὁ Κάρανος αὐτῷ χαρίζεται κενὸν τὸ ἔκπομα. ἐπὶ τούτοις χορὸς εἰσηλθεν ἀνθρώπων ἑκατὸν ἐμμελῶς ἀδόντων γαμικὸν ὕμνον, μεθ’ οὗς ὀρχηστρίδες διεσκευασμένα τρόπον Νηρηίδων, αἱ δὲ Νυμφῶν, ‘

Athenaeus. *The Deipnosophists. Or Banquet Of The Learned Of Athenaeus*. C.D. Yonge (Trans.). London. Henry G. Bohn. 1854.

[4] And when we were relieved from their exhibition, then we had a fresh drink offered to us, hot and strong, and Thasian, and Mendaeian, and Lesbian wines were placed upon the board, very large golden goblets being brought to every one of us. And after we had drunk, a glass goblet of two cubits in diameter, placed on a silver stand, was served up, full of roast fishes of every imaginable sort that could be collected. And there was also given to every one a silver breadbasket full of Cappadocian loaves; some of which we ate

and some we delivered to the slaves behind us. And when we had washed our hands, we put on chaplets; and then again we received golden circlets twice as large as the former ones, and another pair of cruets of perfume. And when quiet was restored, Proteas leaping up from his couch, asked for a cup to hold a chous; and having filled it with Thasian wine, and having mingled a little water with it, he drank it off, saying:

“He who drinks most will be the happiest”.

And Caranus said - “Since you have been the first to drink, do you be the first also to accept the cup as a gift; and this also shall be the present for all the rest who drink too”. And when this had been said, at once nine of the guests rose up snatching at the cups, and each one trying to forestall the other. But one of those who were of the party, like an unlucky man as he was, as he was unable to drink, sat down and cried because he had no goblet; and so Caranus presented him with an empty goblet. After this, a dancing party of a hundred men came in, singing an epithalamium in beautiful tune. And after them there came in dancing girls, some arranged so as to represent the Nereids, and others in the guise of the nymphs.

[40] p. 92 Nota 389

Euripides. *Bacchae* [135-165].

Coro femenino con efectos vocales

Euripides. *Euripidis Fabulae, vol. 3.* Gilbert Murray (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1913.

Χορός

135 ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαίων πέση πεδόσσε, νεβρίδος ἔχων
ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρευὼν αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἰέμε-

140 νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λύδι', ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, εὐοῖ.

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι.

Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-

145 πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων πυρσῶδη φλόγα πεύκας ἐκ νάρθηκος αἴσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν πλανάτας ἐρεθίζων ἀχαῖς τ' ἀναπάλλον,

150 τρυφερόν τε πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.

ἄμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει:

ᾠ ἴτε βάκχαι, ᾠ ἴτε βάκχαι, Τμώλου χρυσορόου χλιδᾶ

155 μέλπετε τὸν Διόνυσον βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, εὔια τὸν εὔιον
ἀγαλλόμεναι θεὸν ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,

160 λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα

165 φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος: ἡδομένα δ' ἄρα, πᾶλος ὅπως ἄμα ματέρι
φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

Euripides. “Bacchae”. En: *The Tragedies.* T. A. Buckley (Trans.). London. Henry G. Bohn. 1850.

Chorus

[135] He is sweet in the mountains, whenever after the running dance he falls on the ground, wearing the sacred garment of fawn skin, hunting the blood of the slain goat, a raw-eaten delight, rushing to the

[140] Phrygian, the Lydian mountains, and the leader of the dance is Bromius, evoe! The plain flows with milk, it flows with wine, it flows with the nectar of bees.

[145] The Bacchic one, raising the flaming torch of pine on his thyrsos, like the smoke of Syrian incense, darts about, arousing the wanderers with his racing and dancing, agitating them with his shouts,

[150] casting his rich locks into the air. And among the Maenad cries his voice rings deep: “Go, Bacchae, go, Bacchae, with the luxury of Tmolus that flows with gold,

[155] sing of Dionysus, beneath the heavy beat of drums, celebrating in delight the god of delight with Phrygian shouts and cries,

[160] when the sweet-sounding sacred pipe sounds a sacred playful tune suited

[165] to the wanderers, to the mountain, to the mountain!” And the Bacchante, rejoicing like a foal with its grazing mother, rouses her swift foot in a gamboling dance.

[41] p. 94 Nota 406

Aristóteles. *Poética*, 1449[b]-1450[a].

Importancia del canto en la tragedia

Aristotle. *Ars Poetica*. R. Kassel (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1966.

[1449β]

καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ’ ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ

[5] πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

ἢ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδία μέχρι μὲν τοῦ

[10] μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν: τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν: ἔτι δὲ τῷ μήκει: ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι

[15] τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ’ ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας: διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν: ἂ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἂ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ

[20] ἐποποιία.

περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν: περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας

[25] καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἠδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς

[30] εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὃ τῆς ὄψεως κόσμος: εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν

[35] μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανεράν ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὗς ἀνάγκη ποιῆσαι εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιῆσαι τινάς,

[1450α]

[πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες) , ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν

[5] σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινες εἶναι φαμεν τοὺς πρᾶττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην_ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία: ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ

[10] διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἐν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν ἴσως ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἰδεσιν: καὶ γὰρ ἴσως ἔχει πᾶν ἡθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

[15] μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης: εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς

Aristotle. "Poetics". En: *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 23*. W.H. Fyfe (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1932.

[1449B]

[1] Indeed it is only quite late in its history that the archon granted a chorus for a comic poet; before that they were volunteers. Comedy had already taken certain forms before there is any mention of those who are called its poets. Who introduced masks or prologues, the number of actors, and so on, is not known. Plot making [Epicharmus and Phormis] originally came from Sicily, and of the Athenian poets Crates was the first to give up the lampooning form and to generalize his dialogue and plots.

Epic poetry agreed with tragedy only in so far as it was a metrical representation of heroic action, but inasmuch as it has a single metre and is narrative in that respect they are different. And then as regards length, tragedy tends to fall within a single revolution of the sun or slightly to exceed that, whereas epic is unlimited in point of time; and that is another difference, although originally the practice was the same in tragedy as in epic poetry.

The constituent parts are some of them the same and some peculiar to tragedy. Consequently any one who knows about tragedy, good and bad, knows about epics too, since tragedy has all the elements of epic poetry, though the elements of tragedy are not all present in the epic.

[20] With the representation of life in hexameter verse and with comedy we will deal later. We must now treat of tragedy after first gathering up the definition of its nature which results from what we have said already. Tragedy is, then, a representation of an action that is heroic and complete and of a certain magnitude—by means of language enriched with all kinds of ornament, each used separately in the different parts of the play: it represents men in action and does not use narrative, and through pity and fear it effects relief to these and similar emotions. By "language enriched" I mean that which has rhythm and tune, i.e., song, and by "the kinds separately" I mean that some effects are produced by verse alone and some again by song.

Since the representation is performed by living persons, it follows at once that one essential part of a tragedy is the spectacular effect, and, besides that, song-making and diction. For these are the means of the representation. By "diction" I mean here the metrical arrangement of the words; and "song making" I use in the full, obvious sense of the word. And since tragedy represents action and is acted by living persons, who must of necessity have certain qualities of character and thought—for it is these which determine the quality of an action;

[1450a]

[1] indeed thought and character are the natural causes of any action and it is in virtue of these that all men succeed or fail— it follows then that it is the plot which represents the action. By "plot" I mean here the arrangement of the incidents: "character" is that which determines the quality of the agents, and "thought" appears wherever in the dialogue they put forward an argument or deliver an opinion.

Necessarily then every tragedy has six constituent parts, and on these its quality depends. These are plot, character, diction, thought, spectacle, and song. Two of these are the means of representation: one is the manner: three are the objects represented. This list is exhaustive, and practically all the poets employ these elements, for every drama includes alike spectacle and character and plot and diction and song and thought.

The most important of these is the arrangement of the incidents, for tragedy is not a representation of men but of a piece of action, of life, of happiness and unhappiness, which come under the head of action, and the end aimed at is the representation not of qualities of character but of some action; and while character makes men what they are,

[42] p. 95 Nota 412

Aristóteles. *Poetica*, XVIII, 1456a [25-32].

Crítica de la *embolimia* y de Agatón de Atenas

West, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford. Oxford University Press. Clarendon Paperbacks. 1994, p. 100.

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡς περὶ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡς περὶ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμητα (οὐδὲν) μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρῶτον ἄρξάντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὄλον;

It is necessary that the chorus be considered one of the actors, be a part of the whole, and share in the action, as is done by Sophocles but not Euripides. As for the rest, their songs have no more to do with the story than with any other tragedy. They sing embolima, which Agathon first began. And what is the difference between singing embolima and fitting a speech (or even a complete episodion) from one play into another?

[43] p. 96 Nota 420

Jerónimo. 1 *Chronicles* 25.

Formaciones vocales enormes

Jerome. *Vulgate Bible*. Bible Foundation and On-Line Book Initiative.

[1] igitur David et magistratus exercitus secreverunt in ministerium filios Asaph et Heman et Idithun qui prophetarent in citharis et psalteriis et cymbalis secundum numerum suum dedicato sibi officio servientes [2] de filiis Asaph Zacchur et Ioseph et Nathania et Asarela filii Asaph sub manu Asaph prophetantis iuxta regem [3] porro Idithun filii Idithun Godolias Sori Iesaias et Sabias et Matthathias sex sub manu patris sui Idithun qui in cithara prophetabat super confitentes et laudantes Dominum [4] Heman quoque filii Heman Bocciau Matthaniau Ozihel Subuhel et Ierimoth Ananias Anani Elietha Geddelthi et Romemthiezer et Iesbacasa Mellothi Othir Mazioth [5] omnes isti filii Heman videntis regis in sermonibus Dei ut exaltaret cornu deditque Deus Heman filios quattuordecim et filias tres [6] universi sub manu patris sui ad cantandum in templo Domini distributi erant in cymbalis et psalteriis et citharis in ministeria domus Domini iuxta regem Asaph videlicet et Idithun et Heman [7] fuit autem numerus eorum cum fratribus suis qui erudiebant canticum Domini cuncti doctores ducenti octoginta octo [8] miseruntque sortes per vices suas ex aequo tam maior quam minor doctus pariter et indoctus [9] egressaque est sors prima Ioseph qui erat de Asaph secunda Godoliae ipsi et filiis eius et fratribus duodecim [10] tertia Zacchur filiis et fratribus eius duodecim [11] quarta Isari filiis et fratribus eius duodecim [12] quinta Nathaniae filiis et fratribus eius duodecim [13] sexta Bocciau filiis et fratribus eius duodecim [14] septima Israhela filiis et fratribus eius duodecim [15] octava Isaias filiis et fratribus eius duodecim [16] nona Matthaniae filiis et fratribus eius duodecim [17] decima Semeiae filiis et fratribus eius duodecim [18] undecima Ezrahel filiis et fratribus eius duodecim [19] duodecima Asabiae filiis et fratribus eius duodecim [20] tertiadecima Subahel filiis et fratribus eius duodecim [21] quartadecima Matthathiae filiis et fratribus eius duodecim [22] quintadecima Ierimoth filiis

et fratribus eius duodecim [23] sextadecima Ananiae filiis et fratribus eius duodecim [24] septimadecima Iesbocasae filiis et fratribus eius duodecim [25] octavadecima Anani filiis et fratribus eius duodecim [26] nonadecima Mellothi filiis et fratribus eius duodecim [27] vicesima Eliatha filiis et fratribus eius duodecim [28] vicesima prima Othir filiis et fratribus eius duodecim [29] vicesima secunda Godollathi filiis et fratribus eius duodecim [30] vicesima tertia Maziuth filiis et fratribus eius duodecim [31] vicesima quarta Romamthiezer filiis et fratribus eius duodecim

World English Bible. Rainbow Missions, Inc. Revision of the American Standard Version. 1901.

[1] Moreover David and the captains of the host set apart for the service certain of the sons of Asaph, and of Heman, and of Jeduthun, who should prophesy with harps, with psalteries, and with cymbals: and the number of those who did the work according to their service was: [2] of the sons of Asaph: Zaccur, and Joseph, and Nethaniah, and Asharelah, the sons of Asaph, under the hand of Asaph, who prophesied after the order of the king. [3] Of Jeduthun; the sons of Jeduthun: Gedaliah, and Zeri, and Jeshaiiah, Hashabiah, and Mattithiah, six, under the hands of their father Jeduthun with the harp, who prophesied in giving thanks and praising Yahweh. [4] Of Heman; the sons of Heman: Bukkiah, Mattaniah, Uzziel, Shebuel, and Jerimoth, Hananiah, Hanani, Eliathah, Giddalti, and Romamti-ezer, Joshbekashah, Mallothi, Hothir, Mahazioth. [5] All these were the sons of Heman the king's seer in the words of God, to lift up the horn. God gave to Heman fourteen sons and three daughters. [6] All these were under the hands of their father for song in the house of Yahweh, with cymbals, psalteries, and harps, for the service of the house of God; Asaph, Jeduthun, and Heman being under the order of the king. [7] The number of them, with their brothers who were instructed in singing to Yahweh, even all who were skillful, was two hundred eighty-eight. [8] They cast lots for their offices, all alike, as well the small as the great, the teacher as the scholar. [9] Now the first lot came forth for Asaph to Joseph: the second to Gedaliah; he and his brothers and sons were twelve: [10] the third to Zaccur, his sons and his brothers, twelve: [11] the fourth to Izri, his sons and his brothers, twelve: [12] the fifth to Nethaniah, his sons and his brothers, twelve: [13] the sixth to Bukkiah, his sons and his brothers, twelve: [14] the seventh to Jesharelah, his sons and his brothers, twelve: [15] the eighth to Jeshaiiah, his sons and his brothers, twelve: [16] the ninth to Mattaniah, his sons and his brothers, twelve: [17] the tenth to Shimei, his sons and his brothers, twelve: [18] the eleventh to Azarel, his sons and his brothers, twelve: [19] the twelfth to Hashabiah, his sons and his brothers, twelve: [20] for the thirteenth, Shubael, his sons and his brothers, twelve: [21] for the fourteenth, Mattithiah, his sons and his brothers, twelve: [22] for the fifteenth to Jeremoth, his sons and his brothers, twelve: [23] for the sixteenth to Hananiah, his sons and his brothers, twelve: [24] for the seventeenth to Joshbekashah, his sons and his brothers, twelve: [25] for the eighteenth to Hanani, his sons and his brothers, twelve: [26] for the nineteenth to Mallothi, his sons and his brothers, twelve: [27] for the twentieth to Eliathah, his sons and his brothers, twelve: [28] for the one and twentieth to Hothir, his sons and his brothers, twelve: [29] for the two and twentieth to Giddalti, his sons and his brothers, twelve: [30] for the three and twentieth to Mahazioth, his sons and his brothers, twelve: [31] for the four and twentieth to Romamtiezer, his sons and his brothers, twelve.

[44] p. 96 Nota 421

Jerónimo. 1 *Chronicles* 15.

Formaciones instrumentales enormes

Nehemiah 7 [43-44]; (*Ezra* 2 [40-41]).

Jerónimo. 2 *Chronicles* 5.

Jerónimo, 1 *Chronicles* 15.

Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative.

fecit quoque sibi domos in civitate David et aedificavit locum arcae Dei tetenditque ei tabernaculum [2] tunc dixit David illicitum est ut a quocumque portetur arca Dei nisi a Levitis quos elegit Dominus ad portandum eam et ad ministrandum sibi usque in aeternum [3] congregavitque universum Israhel in Hierusalem ut adferretur arca Dei in locum suum quem praeparaverat ei [4] necnon et filios Aaron et Levitas [5] de filiis Caath Urihel princeps fuit et fratres eius centum viginti [6] de filiis Merari Asaia princeps et fratres eius ducenti viginti [7] de filiis Gersom Iohel princeps et fratres eius centum triginta [8] de filiis Elisaphan Semeias princeps et fratres eius ducenti [9] de filiis Hebron Elihel princeps et fratres eius octoginta [10] de filiis Ozihel Aminadab princeps et fratres eius centum duodecim [11] vocavitque David Sadoc et Abiathar sacerdotes et Levitas Urihel Asaiam Iohel Semeiam Elihel et Aminadab [12] et dixit ad eos vos qui estis principes familiarum leviticarum sanctificamini cum fratribus vestris et adferete arcam Domini Dei Israhel ad locum qui ei praeparatus est [13] ne ut a principio quia non eratis praesentes percussit nos Dominus sic et nunc fiat illicitum quid nobis agentibus [14] sanctificati sunt ergo sacerdotes et Levitae ut portarent arcam Domini Dei Israhel [15] et tulerunt filii Levi arcam Dei sicut praeceperat Moses iuxta verbum Domini umeris suis in vectibus [16] dixit quoque David principibus Levitarum ut constituerent de fratribus suis cantores in organis musicorum nablis videlicet et lyris et cymbalis ut resonaret in excelsum sonitus laetitiae [17] constitueruntque Levitas Heman filium Iohel et de fratribus eius Asaph filium Barachiae de filiis vero Merari fratribus eorum Ethan filium Casaiae [18] et cum eis fratres eorum in secundo ordine Zacchariam et Ben et Iazihel et Semiramothe et Iahihel et Ani Eliab et Banaiam et Maasiam et Matthathiam et Eliphalu et Macheniam et Obedom et Ieihel ianitores [19] porro cantores Heman Asaph et Ethan in cymbalis aeneis concrepantes [20] Zaccharias autem et Ozihel et Semiramothe et Iahihel et Ani et Eliab et Maasias et Banaias in nablis arcana cantabant [21] porro Matthathias et Eliphalu et Machenias et Obedom et Ieihel et Ozaziu in citharis pro octava caneabant epinikion [22] Chonenias autem princeps Levitarum prophetiae praerat ad praecinendam melodiam erat quippe valde sapiens [23] et Barachias et Helcana ianitores arcae [24] porro Sebenias et Iosaphat et Nathanahel et Amasai et Zaccharias et Banaias et Eliezer sacerdotes clangebant tubis coram arca Dei et Obedom et Ahas erant ianitores arcae [25] igitur David et maiores natu Israhel et tribuni ierunt ad deportandam arcam foederis Domini de domo Obedom cum laetitia [26] cumque adiuvisset Deus Levitas qui portabant arcam foederis Domini immolabantur septem tauri et septem arietes [27] porro David erat indutus stola byssina et universi Levitae qui portabant arcam cantoresque et Chonenias princeps prophetiae inter cantores David autem indutus erat etiam ephod lineo [28] universusque Israhel deducebant arcam foederis Domini in iubilo et sonitu bucinae et tubis et cymbalis et nablis et citharis concrepantes [29] cumque pervenisset arca foederis Domini usque ad civitatem David Michol filia Saul prospiciens per fenestram vidit regem David saltantem atque ludentem et despexit eum in corde suo

World English Bible. Rainbow Missions, Inc. Revision of the American Standard Version. 1901.

[David] made him houses in the city of David; and he prepared a place for the ark of God, and pitched for it a tent. [2] Then David said, None ought to carry the ark of God but the Levites: for them has Yahweh chosen to carry the ark of God, and to minister to him forever. [3] David assembled all Israel at Jerusalem, to bring up the ark of Yahweh to its place, which he had prepared for it. [4] David gathered together the sons of Aaron, and the Levites: [5] of the sons of Kohath, Uriel the chief, and his brothers one hundred twenty; [6] of the sons of Merari, Asaiah the chief, and his brothers two hundred twenty; [7] of the sons of Gershom, Joel the chief, and his brothers one hundred thirty; [8] of the sons of Elizaphan, Shemaiah the chief, and his brothers two hundred; [9] of the sons of Hebron, Eliel the chief, and his brothers eighty;

[10] of the sons of Uzziel, Amminadab the chief, and his brothers one hundred twelve. [11] David called for Zadok and Abiathar the priests, and for the Levites, for Uriel, Asaiah, and Joel, Shemaiah, and Eliel, and Amminadab, [12] and said to them, You are the heads of the fathers' [houses] of the Levites: sanctify yourselves, both you and your brothers, that you may bring up the ark of Yahweh, the God of Israel, to [the place] that I have prepared for it. [13] For because you didn't carry it at the first, Yahweh our God made a breach on us, because we didn't seek him according to the ordinance. [14] So the priests and the Levites sanctified themselves to bring up the ark of Yahweh, the God of Israel. [15] The children of the Levites bore the ark of God on their shoulders with the poles thereon, as Moses commanded according to the word of Yahweh. [16] David spoke to the chief of the Levites to appoint their brothers the singers, with instruments of music, psalteries and harps and cymbals, sounding aloud and lifting up the voice with joy. [17] So the Levites appointed Heman the son of Joel; and of his brothers, Asaph the son of Berechiah; and of the sons of Merari their brothers, Ethan the son of Kushaiah; [18] and with them their brothers of the second degree, Zechariah, Ben, and Jaaziel, and Shemiramoth, and Jehiel, and Unni, Eliab, and Benaiah, and Maaseiah, and Mattithiah, and Eliphelehu, and Mikneiah, and Obed-edom, and Jeiel, the doorkeepers. [19] So the singers, Heman, Asaph, and Ethan, [were appointed] with cymbals of brass to sound aloud; [20] and Zechariah, and Aziel, and Shemiramoth, and Jehiel, and Unni, and Eliab, and Maaseiah, and Benaiah, with psalteries set to Alamothe; [21] and Mattithiah, and Eliphelehu, and Mikneiah, and Obed-edom, and Jeiel, and Azaziah, with harps tuned to the eight-stringed lyre, to lead. [22] Chenaniah, chief of the Levites, was over the song: he instructed about the song, because he was skillful. [23] Berechiah and Elkanah were doorkeepers for the ark. [24] Shebaniah, and Joshaphat, and Nethanel, and Amasai, and Zechariah, and Benaiah, and Eliezer, the priests, did blow the trumpets before the ark of God: and Obed-edom and Jehiah were doorkeepers for the ark. [25] So David, and the elders of Israel, and the captains over thousands, went to bring up the ark of the covenant of Yahweh out of the house of Obed-edom with joy. [26] It happened, when God helped the Levites who bore the ark of the covenant of Yahweh, that they sacrificed seven bulls and seven rams. [27] David was clothed with a robe of fine linen, and all the Levites who bore the ark, and the singers, and Chenaniah the master of the song [with] the singers: and David had on him an ephod of linen. [28] Thus all Israel brought up the ark of the covenant of Yahweh with shouting, and with sound of the cornet, and with trumpets, and with cymbals, sounding aloud with psalteries and harps. [29] It happened, as the ark of the covenant of Yahweh came to the city of David, that Michal the daughter of Saul looked out at the window, and saw king David dancing and playing; and she despised him in her heart.

Nehemiah, 7 [43-44].

2nd Book Of Esdras (Nehemiah). *Biblia Sacra Iuxta Vulgata Versionem*.

[Ezra 2.40-41]

[40] Levitae filii Hiesue et Cedmihel filiorum Odevia septuaginta quattuor

[41] cantores filii Asaph centum viginti octo

World English Bible. Rainbow Missions, Inc. Revision of the American Standard Version. 1901.

[Ezra 7.43-44]

[43] The Levites: the children of Jeshua, of Kadmiel, of the children of Hodevah, seventy-four.

[44] The singers: the children of Asaph, one hundred forty-eight.

La Biblia de las Américas © 1986, 1995, 1997. The Lockman Foundation. La Habra. California.

Nehemías 7 [43-44].

[43] Los levitas: los hijos de Jesúa y de Cadmiel, de los hijos de Hodavías, setenta y cuatro.

[44] Los cantores: los hijos de Asaf, ciento cuarenta y ocho.]

Jerónimo. *2 Chronicles* 5.

2nd Book Of Esdras (Nehemiah). *Biblia Sacra Iuxtam Vulgata Versionem*.

intulit igitur Salomon omnia quae voverat David pater suus argentum et aurum et universa vasa posuit in thesauris domus Dei [2] post quae congregavit maiores natu Israhel et cunctos principes tribuum et capita familiarum de filiis Israhel in Hierusalem ut adducerent arcam foederis Domini de civitate David quae est Sion [3] venerunt igitur ad regem omnes viri Israhel in die sollemni mensis septimi [4] cumque venissent cuncti seniorum Israhel portaverunt Levitae arcam [5] et intulerunt eam et omnem paraturam tabernaculi porro vasa sanctuarii quae erant in tabernaculo portaverunt sacerdotes cum Levitis [6] rex autem Salomon et universus coetus Israhel et omnes qui fuerant congregati ante arcam immolabant arietes et boves absque ullo numero tanta enim erat multitudo victimarum [7] et intulerunt sacerdotes arcam foederis Domini in locum suum id est ad oraculum templi in sancta sanctorum subter alas cherubin [8] ita ut cherubin expanderent alas suas super locum in quo posita erat arca et ipsam arcam tegerent cum vectibus eius [9] vectium autem quibus portabatur arca quia paululum longiores erant capita parebant ante oraculum si vero quis paululum fuisset extrinsecus eos videre non poterat fuit itaque arca ibi usque in praesentem diem [10] nihilque erat aliud in arca nisi duae tabulae quas posuerat Moses in Horeb quando legem dedit Dominus filiis Israhel egredientibus ex Aegypto [11] egressis autem sacerdotibus de sanctuario omnes enim sacerdotes qui ibi potuerant inveniri sanctificati sunt nec adhuc illo tempore vices et ministeriorum ordo inter eos divisus erat [12] tam Levitae quam cantores id est et qui sub Asaph erant et qui sub Heman et qui sub Idithun filii et fratres eorum vestiti byssinis cymbalis et psalteriis et citharis concrepabant stantes ad orientalem plagam altaris cumque eis sacerdotes centum viginti canentes tubis [13] igitur cunctis pariter et tubis et voce et cymbalis et organis et diversi generis musicorum concinentibus et vocem in sublime tollentibus longe sonitus audiebatur ita ut cum Dominum laudare coepissent et dicere confitemini Domino quoniam bonus quoniam in aeternum misericordia eius impleretur domus Domini nube [14] nec possent sacerdotes stare et ministrare propter caliginem conpleverat enim gloria Domini domum Dei

World English Bible. Rainbow Missions, Inc. Revision of the American Standard Version. 1901.

[1] Thus all the work that Solomon did for the house of Yahweh was finished. Solomon brought in the things that David his father had dedicated, even the silver, and the gold, and all the vessels, and put them in the treasuries of the house of God. [2] Then Solomon assembled the elders of Israel, and all the heads of the tribes, the princes of the fathers' [houses] of the children of Israel, to Jerusalem, to bring up the ark of the covenant of Yahweh out of the city of David, which is Zion. [3] And all the men of Israel assembled themselves to the king at the feast, which was [in] the seventh month. [4] All the elders of Israel came: and the Levites took up the ark; [5] and they brought up the ark, and the tent of meeting, and all the holy vessels that were in the Tent; these did the priests the Levites bring up. [6] King Solomon and all the congregation of Israel, that were assembled to him, were

before the ark, sacrificing sheep and oxen, that could not be counted nor numbered for multitude. [7] The priests brought in the ark of the covenant of Yahweh to its place, into the oracle of the house, to the most holy place, even under the wings of the cherubim. [8] For the cherubim spread forth their wings over the place of the ark, and the cherubim covered the ark and the poles of it above. [9] The poles were so long that the ends of the poles were seen from the ark before the oracle; but they were not seen outside: and there it is to this day. [10] There was nothing in the ark save the two tables which Moses put [there] at Horeb, when Yahweh made a covenant with the children of Israel, when they came out of Egypt. [11] It happened, when the priests were come out of the holy place, (for all the priests who were present had sanctified themselves, and did not keep their courses; [12] also the Levites who were the singers, all of them, even Asaph, Heman, Jeduthun, and their sons and their brothers, arrayed in fine linen, with cymbals and psalteries and harps, stood at the east end of the altar, and with them one hundred twenty priests sounding with trumpets;) [13] it happened, when the trumpeters and singers were as one, to make one sound to be heard in praising and thanking Yahweh; and when they lifted up their voice with the trumpets and cymbals and instruments of music, and praised Yahweh, [saying], For he is good; for his lovingkindness endures forever; that then the house was filled with a cloud, even the house of Yahweh, [14] so that the priests could not stand to minister by reason of the cloud: for the glory of Yahweh filled the house of God.

[45] p. 96 Nota 422

Ecclesiasticus, L [18-21].

Melodía coral con gran variedad de sonidos

Ecclesiasticus. Biblia Sacra Iuxta Vulgata Versionem.

[18] tunc exclamaverunt filii Aaron in tubis productilibus sonaverunt et auditam fecerunt magnam vocem in memoriam coram Deo

[19] tunc omnis populus simul properaverunt et ceciderunt in faciem super terram adorare Dominum suum et dare preces Deo omnipotenti excelso

[20] et amplificaverunt psallentes in vocibus suis et in magna domo auctus est sonus suavitate plenus

[21] et rogavit populus Dominum excelsum in prece usque dum perfectus est honor Domini et munus suum perfecerunt

Sirach. New Revised Standard Version Catholic Edition (NRSVCE).

[16] Then the sons of Aaron shouted; they blew their trumpets of hammered metal; they sounded a mighty fanfare as a reminder before the Most High.

[17] Then all the people together quickly fell to the ground on their faces to worship their Lord, the Almighty, God Most High.

[18] Then the singers praised him with their voices in sweet and full-toned melody.

[19] And the people of the Lord Most High offered their prayers before the Merciful One, until the order of worship of the Lord was ended, and they completed his ritual.

Biblia: Traducción en lenguaje actual (TLA). Copyright © 2000 by United Bible Societies.

[16] Los sacerdotes tocaban las trompetas y lanzaban gritos de alegría, para pedir al Dios altísimo que se acordara de su pueblo.

[17-19] Enseguida todo el pueblo se inclinaba hasta tocar el suelo para adorar al Dios altísimo, mientras cantaba dulces melodías hasta el final del culto.]

Jerónimo. *Ezra*, 7 [24].

Exención de impuestos para los músicos del Templo

Jerome. *Vulgate Bible*. Bible Foundation and On-Line Book Initiative.

[24] vobisque notum facimus de universis sacerdotibus et Levitis cantoribus ianitoribus Nathinneis et ministris domus Dei huius ut vectigal et tributum et annonas non habeatis potestatem inponendi super eos

World English Bible. Rainbow Missions, Inc. Revision of the American Standard Version of 1901.

[24] Also we inform you, that touching any of the priests and Levites, the singers, porters, Nethinim, or servants of this house of God, it shall not be lawful to impose tribute, custom, or toll, on them.

[*Biblia: Traducción en lenguaje actual (TLA)*]. Copyright © 2000 by United Bible Societies.

[24] Sepan también que no deben cobrar ninguna clase de impuestos a los sacerdotes, sus ayudantes, cantores y guardianes, ni a ningún servidor del templo de Dios.]

Séneca. *Ad lucilium epistolae ...*, LXXXIV [8-10].

Concierto multitudinario en un auditorio

Lucius Annaeus Seneca. *Moral Epistles. Volume II*. Richard M. Gummere (Trans.). The Loeb Classical Library. Cambridge MA. Harvard University Press, 1917-25.

[8] ... Non vides, quam multorum vocibus chorus constet ?

[9] Unus tamen ex omnibus redditur; aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae. [10] Singulorum illic latent voces, omnium apparent. De choro dico, quem veteres philosophi noverant; in commissionibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit. Cum omnes vias ordo canentium inplevit et cávea cantoribus cincta est et ex pulpito omne tiliarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis.

Talem animum nostrum esse volo; multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum conspirata.

[8] ... Do you not see how many voices there are in a chorus?

[9] Yet out of the many only one voice results. In that chorus one voice takes the tenor another the bass, another the baritone. There are women, too, as well as men, and the flute is mingled with them.

[10] In that chorus the voices of the individual singers are hidden; what we hear is the voices of all together. To be sure, I am referring to the chorus which the old-time philosophers knew; in our present-day exhibitions a we have a larger number of singers than there used to be spectators in the theatres of old. All the aisles are filled with rows of singers; brass instruments surround the auditorium; the stage resounds with flutes and instruments of every description; and yet from the discordant sounds a harmony is produced.

I would have my mind of such a quality as this; it should be equipped with many arts, many precepts, and patterns of conduct taken from many epochs of history; but all should blend harmoniously into one.

The fashion of education that now prevails among the well-born deprives me of the use of the music that consists in song. For in these days men think it more degrading to study music than once in the past they thought it to be rich by dishonest means.]

[337a] Ἀνακρέοντι τῷ ποιητῇ πολλὰ ἐποιήθη μέλη χαρίεντα: τρυφᾶν γὰρ ἔλαχεν ἐκ μοιρῶν: Ἀλκαίῳ δ' οὐκέτι οὐδ' Ἀρχιλόχῳ τῷ Παρίῳ τὴν μουσικὴν ἔδωκεν ὁ θεὸς εἰς εὐφροσύνας καὶ ἡδονὰς τρέψαι: μοχθεῖν γὰρ ἄλλοτε ἄλλως ἀναγκαζόμενοι [337b] τῇ μουσικῇ πρὸς τοῦτο ἐχρῶντο, κουφότερα ποιοῦντες αὐτοῖς ὅσα ὁ δαίμων ἐδίδου τῇ εἰς τοὺς ἀδικοῦντας λοιδορία. ἐμοὶ δὲ ἀπαγορεύει μὲν ὁ νόμος ἐπὶ ὀνόματος αἰτιάσθαι τοὺς ἀδικουμένους μὲν οὐδέν, εἶναι δ' ἐπιχειροῦντας δυσμενεῖς, ἀφαιρεῖται δὲ τὴν ἐν τοῖς μέλεσι μουσικὴν ὁ νῦν ἐπικρατῶν ἐν τοῖς ἐλευθέροις τῆς παιδείας τρόπος. αἴσχιον γὰρ εἶναι δοκεῖ νῦν μουσικὴν ἐπιτηδεύειν, [337c] ἢ πάλαι ποτὲ ἐδόκει τὸ πλουτεῖν ἀδίκως. οὐ μὴν ἀφέξομαι διὰ τοῦτο τῆς ἐμοὶ δυνατῆς ἐκ μουσῶν ἐπικουρίας. ἐθεασάμην τοι καὶ τοὺς ὑπὲρ τὸν Πῆνον βαρβάρους ἄγρια μέλη λέξει πεποιημένα παραπλησίᾳ τοῖς κρωγμοῖς τῶν τραχῶν βοῶντων ὀρνίθων ἄδοντας καὶ εὐφραينوμένους ἐπὶ τοῖς [338a] μέλεσιν. εἶναι γὰρ οἶμαι συμβαίνει τοῖς φαύλοις τὴν μουσικὴν λυπηροῖς μὲν τοῖς θεάτροις, σφίσι δ' αὐτοῖς ἡδίστοις. ὁ δὲ καὶ αὐτὸς ξυνοήσας εἴωθα πρὸς ἐμαυτὸν λέγειν ὅπερ ὁ Ἰσμηνίας οὐκ ἀπὸ τῆς ἴσης μὲν ἕξεως, ἀπὸ δὲ τῆς ὁμοίας, ὡς ἐμαυτὸν πειθῶ, μεγαλοφροσύνης, ὅτι δῆτα ταῖς μούσαις ἄδω καὶ ἐμαυτῷ. Τὸ δ' ἄσμα πεζῇ μὲν λέξει πεποιήται, λοιδορίας δ' ἔχει πολλὰς καὶ μεγάλας, οὐκ εἰς ἄλλους μὰ [338b] Δία: πῶς γάρ; ἀπαγορευόντος τοῦ νόμου: εἰς δὲ τὸν ποιητὴν αὐτὸν καὶ τὸν ξυγγραφέα. τὸ γὰρ εἰς ἑαυτὸν γράφειν εἴτε ἐπαίνους εἴτε ψόγους εἴργει νόμος οὐδεὶς. ἐπαινεῖν μὲν δὴ καὶ σφόδρα ἐθέλων ἐμαυτὸν οὐκ ἔχω, ψέγειν δὲ μυρία, καὶ πρῶτον ἀρξάμενος ἀπὸ τοῦ προσώπου. τοῦτ' ἄρα οἶμαι φύσει γεγονότι μὴ λίαν καλῶ μηδ' εὐπρεπεῖ μηδ' ὠραίῳ ὑπὸ δυστροπίας καὶ δυσκολίας [338c] αὐτὸς προστέθεικα τὸν βαθὺν τουτονὶ πῶγονα, δίκας αὐτὸ πραττόμενος, ὡς ἔοικεν, οὐδενὸς μὲν ἄλλου, τοῦ δὲ μὴ φύσει γενέσθαι καλόν. ταῦτά τοι διαθεόντων ἀνέχομαι τῶν φθειρῶν ὥσπερ ἐν λόχμῃ τῶν θηρίων. ἐσθίειν δὲ λάβρως ἢ πίνειν χανδρὸν οὐ συγχωροῦμαι: δεῖ γὰρ οἶμαι προσέχειν, μὴ λάθω συγκαταφαγὼν τὰς τρίχας [338d] τοῖς ἄρτοις. ὑπὲρ δὲ τοῦ φιλεῖσθαι καὶ φιλεῖν ἥκιστα ἀλγῶ. καίτοι καὶ τοῦτο ἔχειν ἔοικεν ὁ πῶγον ὥσπερ τὰ ἄλλα λυπηρόν, οὐκ ἐπιτρέπων καθαρὰ λείους καὶ διὰ τοῦτο οἶμαι γλυκερώτερα χεῖλεσι χεῖλη προσμάττειν, ὅπερ ἦδη τις ἔφη τῶν ἐργασαμένων ζῆν τῷ Πανὶ καὶ τῇ Καλλιόπῃ εἰς τὸν Δάφνιν ποιήματα. ὑμεῖς δὲ φατε δεῖν καὶ σχοινία πλέκειν ἐνθένδε: καὶ ἔτοιμος παρέχειν, ἦν μόνον ἔλκειν δυνηθῆτε καὶ μὴ τὰς ἀτρίπτους ὑμῶν καὶ μαλακὰς χεῖρας ἢ τραχύτης αὐτῶν δεινὰ ἐργάσῃται. νομίση δὲ μηδεὶς δυσχεραίνειν

[337] Anacreon the poet composed many delightful songs; for a luxurious life was allotted to him by the Fates. But Alcaeus and Archilochus of Paros the god did not permit to devote their muse to mirth and pleasure. For constrained as they were to endure toil, now of one sort, now of another, they used their poetry to relieve their toil, and by abusing those who wronged them they lightened the burdens imposed on them by Heaven. But as for me, the law forbids me to accuse by name those who, though I have done them no wrong, try to show their hostility to me; and on the other hand the fashion of education that now prevails among the well-born deprives me of the use of the music that consists in song. For in these days men think it more degrading to study music than once in the past they thought it to be rich by dishonest means. Nevertheless I will not on that account renounce the aid that it is in

my power to win from the Muses. Indeed I have observed that even the barbarians across the Rhine sing savage songs composed in language not unlike the croaking of harsh-voiced birds, and that they delight in such songs.

[338] For I think it is always the case that inferior musicians, though they annoy their audiences, give very great pleasure to themselves. And with this in mind I often say to myself, like Ismenias - for though my talents are not equal to his, I have as I persuade myself a similar independence of soul - "I sing for the Muses and myself"... However the song that I now sing has been composed in prose, and it contains much violent abuse, directed not, by Zeus, against others — how could it be, since the law forbids? — but against the poet and author himself. For there is no law to prevent one's writing either praise or criticism of oneself. Now as for praising myself, though I should be very glad to do so, I have no reason for that; but for criticising myself I have countless reasons, and first I will begin with my face. For though nature did not make this any too handsome or well-favoured or give it the bloom of youth, I myself out of sheer perversity and ill-temper have added to it this long beard of mine, to punish it, as it would seem, for this very crime of not being handsome by nature. For the same reason I put up with the lice that scamper about in it as though it were a thicket for wild beasts. As for eating greedily or drinking with my mouth wide open, it is not in my power; for I must take care, I suppose, or before I know it I shall eat up some of my own hairs along with my crumbs of bread. In the matter of being kissed and kissing I suffer no inconvenience whatever. And yet for this as for other purposes a beard is evidently troublesome, since it does not allow me to press shaven "lips to other lips more sweetly" — because they are smooth, I suppose — as has been said already by one of those who with the aid of Pan and Calliope composed poems in honour of Daphnis. But you say that I ought to twist ropes from it. Well I am willing to provide you with ropes if only you have the strength to pull them and their roughness does not do dreadful damage to your "unworn and tender hands". And let no one suppose that I am offended by your satire.

[49] p. 100 Nota 443

Tácito. *Annals*, XV, 37.

Fiesta en el lago de Agripa

Cornelius Tacitus. *Annales ab excessu divi Augusti*. Charles Dennis Fisher. Clarendon Press. Oxford. 1906.

Ipsa quoque fides acquireret nihil usquam perinde laetum sibi, publicis locis struere convivia totaque urbe quasi domo uti. et celeberrimae luxu fama epulae fuere quas a Tigellino paratas ut exemplum referam, ne saepius eadem prodigientia narranda sit. igitur in stagno Agrippae fabricatus est ratem cui superpositum convivium navium aliarum tractu moveretur. naves auro et ebore distinctae, remiges que exoleti per aetates et scientiam libidinum componebantur. volucris et feras diversis e terris et animalia maris Oceano abusque petiverat. crepidinibus stagni lupanaria adstabant inlustribus feminis completa et contra scorta visebantur nudis corporibus. iam gestus motusque obsceni; et postquam tenebrae incedebant, quantum iuxta nemoris et circumiecta tecta consonare cantu et luminibus clarescere. ipse per licita atque illicita foedatus nihil flagitii reliquerat quo corruptior ageret, nisi paucos post dies uni ex illo contaminatorum grege (nomen Pythagorae fuit) in modum sollemnium coniugiorum denupsisset. inditum imperatori flammeum, missi auspices, dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata quae etiam in femina nox operit.

Tacitus. *Complete Works*. Alfred John Church, William Jackson Brodrigg & Sara Bryant (Trans.). New York, Random House Inc. Reprinted 1942.

Nero, to win credit for himself of enjoying nothing so much as the capital, prepared banquets in the public places, and used the whole city, so to say, as his private house. Of these entertainments the most famous for their notorious profligacy were those furnished by Tigellinus, which I will describe as an

illustration, that I may not have again and again to narrate similar extravagance. He had a raft constructed on Agrippa's lake, put the guests on board and set it in motion by other vessels towing it. These vessels glittered with gold and ivory; the crews were arranged according to age and experience in vice. Birds and beasts had been procured from remote countries, and sea monsters from the ocean. On the margin of the lake were set up brothels crowded with noble ladies, and on the opposite bank were seen naked prostitutes with obscene gestures and movements. As darkness approached, all the adjacent grove and surrounding buildings resounded with song, and shone brilliantly with lights. Nero, who polluted himself by every lawful or lawless indulgence, had not omitted a single abomination which could heighten his depravity, till a few days afterwards he stooped to marry himself to one of that filthy herd, by name Pythagoras, with all the forms of regular wedlock. The bridal veil was put over the emperor; people saw the witnesses of the ceremony, the wedding dower, the couch and the nuptial torches; everything in a word was plainly visible, which, even when a woman weds darkness hides.

[50] p. 101 Nota 456

The Scriptores Historiae Augustae, III.

1000 pantomimos

Magie, David. "Carus, Carinus, Numerian". En: *The Scriptores Historiae Augustae, or Historia Augusta. Volume 3*. The Loeb Classical Library. Cambridge MA. The Harvard University Press. 1932-1998, p. 447.

XIX. Memorabile maxime Carini et Carini et Numeriani hoc habuit imperium, quod ludos populo Romano novis ornatos spectaculis dederunt, quos in Palatio circa porticum stabuli pictos vidimus, nam et neurobaten, qui velut in ventis cothurnatus ferretur, exhibuit, et toichobaten, qui per parietem urso eluso cucurrit, et ursos mimum agentes et item centum salpistas unocrepitu concinentes et centum cerataulas, choraulas centum, etiam pythaulas centum, pantomimos et gymnicos mille, pegma praeterea, cuius flammis scaena conflagravit, quam Diocletianus postea magnificentiorem reddidit. mimos praeterea undique advocavit. exhibuit et ludum Sarmaticum, quo dulcius nihil est. exhibuit Cyclopea. donatum est Graecis artificibus et gymnics et histrionibus et musicis aurum et argentum, donata et vestis serica.

XIX. The most noteworthy event of the rule of Carus, Carinus and Numerian was the series of games that they gave the Roman people, distinguished by some novel spectacles, a painting of which we have seen in the Palace near the portico of the stables. For there was exhibited a rope-walker, who in his buskins seemed to be walking on the winds, also a wall-climber, who, eluding a bear, ran up a wall, also some bears which acted a farce, and, besides, one hundred trumpeters who blew one single blast together, one hundred horn-blowers, one hundred flute-players, also one hundred flute-players who accompanied songs, one thousand pantomimists and gymnasts, moreover, a mechanical scaffold, which, however, burst into flames and burned up the stage though this Diocletian later restored on a more magnificent scale. Furthermore, actors were gathered together from every side. They were given also Sarmatian games, than which nothing affords greater pleasure, and, besides, a Cyclops-performance.

And they bestowed on the Greek artists and gymnasts and actors and musicians both gold and silver and they bestowed on them also garments of silk.

[51] p. 101 Nota 457

Edward Gibbon: I [7].

Juegos del 248: 1000 años de la Fundación de Roma

Gibbon, Edward. "Fall In The West". Vol I. En: *The Decline And Fall Of The Roman Empire*. 1776.

Reign of Philip.

On his return from the East to Rome, Philip, desirous of obliterating the memory of his crimes, and of captivating the affections of the people, solemnised the secular games with infinite pomp and magnificence. Since their institution or revival by Augustus, they had been celebrated by Claudius, by Domitian, and by Severus, and were now renewed the fifth time, on the accomplishment of the full period of a thousand years from the foundation of Rome (secular games, A.D. 248, April 21). Every circumstance of the secular games was skilfully adapted to inspire the superstitious mind with deep and solemn reverence. The long interval between them exceeded the term of human life; and as none of the spectators had already seen them, none could flatter themselves with the expectation of beholding them a second time. The mystic sacrifices were performed, during three nights, on the banks of the Tiber; and the Campus Martius resounded with music and dances, and was illuminated with innumerable lamps and torches. Slaves and strangers were excluded from any participation in these national ceremonies. A chorus of twenty-seven youths, and as many virgins, of noble families, and whose parents were both alive, implored the propitious gods in favour of the present, and for the hope of the rising generation; requesting, in religious hymns, that, according to the faith of their ancient oracles, they would still maintain the virtue, the felicity, and the empire of the Roman people. The magnificence of Philip's shows and entertainments dazzled the eyes of the multitude. The devout were employed in the rites of superstition, whilst the reflecting few revolved in their anxious minds the past history and the future fate of the empire.

[52] p. 101 Nota 458

Edward Gibbon: I [11].

Procesión multitudinaria a través de Roma

Gibbon, Edward. "Fall In The West". Vol I. En: *The Decline And Fall Of The Roman Empire*. 1776.

Triumph of Aurelian

... The triumphal car of Aurelian (it had formerly been used by a Gothic king) was drawn, on this memorable occasion, either by four stags or by four elephants. The most illustrious of the senate, the people, and the army closed the solemn procession. Unfeigned joy, wonder, and gratitude swelled the acclamations of the multitude; but the satisfaction of the senate was clouded by the appearance of Tetricus; nor could they suppress a rising murmur that the haughty emperor should thus expose to public ignominy the person of a Roman and a magistrate.

His treatment of Tetricus and Zenobia

But however, in the treatment of his unfortunate rivals Aurelian might indulge his pride, he behaved towards them with a generous clemency which was seldom exercised by the ancient conquerors. Princes who, without success, had defended their throne or freedom, were frequently strangled in prison as soon as the triumphal pomp ascended the Capitol. These usurpers, whom their defeat had convicted of the crime of treason, were permitted to spend their lives in affluence and honourable repose. The emperor presented Zenobia with an elegant villa at Tibur or Tivoli, about twenty miles from the capital; the Syrian queen insensibly sunk into a Roman matron, her daughters married into noble families, and her race was not yet extinct in the fifth century. Tetricus and his son were reinstated in their rank and fortunes. They erected on the Caelian hill a magnificent palace, and, as soon as it was finished, invited Aurelian to supper. On his entrance he was agreeably surprised with a picture which represented their singular history. They were delineated offering to the emperor a civic crown and the sceptre of Gaul, and again receiving at his hands the ornaments of the senatorial dignity. The father was afterwards invested with the government of Lucania, and Aurelian, who soon admitted the abdicated monarch to his friendship and conversation, familiarly asked him, Whether it were not more desirable to

administer a province of Italy than to reign beyond the Alps? The son long continued a respectable member of the senate; nor was there any one of the Roman nobility more esteemed by Aurelian, as well as by his successors.

His magnificence and devotion

So long and so various was the pomp of Aurelian's triumph, that, although it opened with the dawn of day, the slow majesty of the procession ascended not the Capitol before the ninth hour; and it was already dark when the emperor returned to the palace. The festival was protracted by theatrical representations, the games of the circus, the hunting of wild beasts, combats of gladiators, and naval engagements. Liberal donatives were distributed to the army and people, and several institutions, agreeable or beneficial to the city, contributed to perpetuate the glory of Aurelian. A considerable portion of his oriental spoils was consecrated to the gods of Rome; the Capitol, and every other temple, glittered with the offerings of his ostentatious piety; and the temple of the Sun alone received above fifteen thousand pounds of gold. This last was a magnificent structure, erected by the emperor on the side of the Quirinal hill, and dedicated, soon after the triumph, to that deity whom Aurelian adored as the parent of his life and fortunes. His mother had been an inferior priestess in a chapel of the Sun; a peculiar devotion to the god of Light was a sentiment which the fortunate peasant imbibed in his infancy; and every step of his elevation, every victory of his reign, fortified superstition by gratitude.

[53] p. 101 Nota 460

Plinio el Viejo. *Natural History*, VIII, 64.

Carreras de carros integradas en ballets

Pliny the Elder. *Naturalis Historia*. Karl Friedrich Theodor Mayhoff. Lipsiae. Teubner. 1906.

Docilitas tanta est, ut universus Sybaritani exercitus equitatus ad symphoniae cantum saltatione quadam moveri solitus inveniatur. iidem praesagiunt pugnam et amissos lugent dominos: lacrimas interdum desiderio fundunt.

Pliny the Elder. *The Natural History*. John Bostock, H.T. Riley. London. Taylor and Francis. Red Lion Court. Fleet Street. 1855.

Their docility, too, is so great, that we find it stated that the whole of the cavalry of the Sybarite army were accustomed to perform a kind of dance to the sound of musical instruments. These animals also foresee battles; they lament over their masters when they have lost them, and sometimes shed tears of regret for them ...

[54] p. 115 Nota 510

Virgilio. *Aeneis*, IX, 618.

Aulós bifónico: *biforem cantum*

Vergil. *Bucolics, Aeneid, and Georgics*. J. B. Greenough. Boston. Ginn & Co. 1900.

[615] Vobis picta croco et fulgenti murice vestis, desidia cordi, iuvat indulgere choreis,

[616] et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.

[617] O vere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta

[618] Dindyma ubi adsuetis biforem dat tibia cantum!

[619] Tympana vos buxusque vocat Berecyntia Matris Idaeae sinite arma viris et cedite ferro".

Vergil. *Aeneid*. Theodore C. Williams (Trans.). Boston. Houghton Mifflin Co. 1910.

But ye! your gowns-are saffron needlework or Tyrian purple; ye love shameful ease, or dancing revelry. Your tunics flow long-sleeved, and ye have soft caps ribbon-bound.

Aye, Phrygian girls are ye, not Phrygian men! Hence to your hill of Dindymus! Go hear the twy-mouthed piping ye have loved so long.

The timbrel, hark! the Berecynthian flute calls you away, and Ida's goddess calls.

Leave arms to men, true men! and quit the sword!"

Virgil. *The Aeneid. A New Translation*. Frederick Ahl (Trans.). Elaine Fantham (Introd.). New York. Oxford University Press. 2007.

You take delight in inertia, indulging yourselves in your dances. [615] Tunics for you come with sleeves, and your bonnets have nice little ribbons. Phrygian women, not Phrygian men, go to Dindyma's highlands, Skip to where your double woodwinds please local ears. Up on Ida, Mother is calling you now with her soft Berecynthian boxwood Pipes and her timbrels. [620] Stop playing with steel. Leave arms to the real men.

[55] p. 115 Nota 512

Servio. *Comentarios a Virgilio*, 615.

Aulós bifónico: *bisomun, imparem*

Maurus Servius Honoratus. *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Georius Thilo, Hermannus Hagen (ed.), 3 vol. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri. 1881-1902.

[615] biformem dat tibia cantum bisonum, imparem. et servavit eis tibiatarum suarum, id est Phrygiarum, naturam. nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas: aut Phrygiae, quae et impares sunt et inaequales habent cavernas. ergo 'biformem' dissonum, dissimilem; non enim sunt pari modulatione compositae: ut enim ait Varro "tibia Phrygia dextra unum foramen habet, sinistra duo, quorum unum acutum sonum habet, alterum gravem".

[56] p. 116 Nota 514

Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341a [18-27].

Aulós negativo en la educación

Aristotle. *Aristotle's Politica*. W.D. Ross (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1957.

οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὔτ' ἄλλο τι τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἄν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερον ἔστιν, ἀλλ' [20] ὅσα ποιήσει αὐτῶν ἀκροατὰς ἀγαθοὺς ἢ τῆς μουσικῆς παιδείας ἢ τῆς ἄλλης: ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιοῦτους αὐτῶ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν. προσθῶμεν δὲ ὅτι συμβέβηκεν ἐναντίον αὐτῶ πρὸς [25] παιδείαν καὶ τὸ κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλησιν. διὸ καλῶς ἀπεδοκίμασαν αὐτοῦ οἱ πρότερον τὴν χρῆσιν ἐκ τῶν νέων καὶ τῶν ἐλευθέρων, καίπερ χρῆσάμενοι τὸ πρῶτον αὐτῶ.

Aristotle. "Politics". Vol. 21. En: *Aristotle*. H. Rackham (Trans.). London. William Heinemann Ltd. 1944.

Flutes must not be introduced into education, nor any other professional instrument, such as the harp or any other of that sort, but [20] such instruments as will make them attentive pupils either at their musical training or in their other lessons. Moreover the flute is not a moralizing but rather an exciting influence, so that it ought to be used for occasions of the kind at which attendance has the effect of purification rather than instruction. And let us add that the flute happens to possess the additional property telling against its use in [25] education that playing it prevents the employment of speech.

Hence former ages rightly rejected its use by the young and the free, although at first they had employed it.

[57] p. 117 Nota 516

Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341a [8-21].

Aulós: educación vs. profesionalismo vs. audiencia

Aristotle. *Aristotle's Politica*. W.D. Ross (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1957.

πρὸς μὲν τὰς χρήσεις ἤδη πρὸς δὲ τὰς χρήσεις ὕστερον. συμβαίνοι δ' ἂν [10] περὶ τὴν μάθησιν, εἰ μήτε τὰ πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοὺς τεχνικοὺς συντείνοντα διαπονοῖεν, μήτε τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἔργων, ἃ νῦν ἐλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας ἐκ δὲ τῶν ἀγῶνων εἰς τὴν παιδείαν, ἀλλὰ καὶ τὰ μὴ τοιαῦτα μέχρι περ ἂν δύνωνται χαίρειν τοῖς καλοῖς μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς, [15] καὶ μὴ μόνον τῷ κοινῷ τῆς μουσικῆς, ὥσπερ καὶ τῶν ἄλλων ἔνια ζῶων, ἔτι δὲ καὶ πλῆθος ἀνδραπόδων καὶ παιδίων. δῆλον δὲ ἐκ τούτων καὶ ποίοις ὄργανοις χρηστέον. οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὔτ' ἄλλο τι τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἂν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερον ἔστιν, ἀλλ' [20] ὅσα ποιήσει αὐτῶν ἀκροατὰς ἀγαθοὺς ἢ τῆς μουσικῆς παιδείας ἢ τῆς ἄλλης:

Aristotle. "Politics". Vol. 21. En: *Aristotle*. H. Rackham (Trans.). London. William Heinemann Ltd. 1944.

It is manifest therefore that the study of music must not place a hindrance in the way of subsequent activities, nor vulgarize the bodily frame and make it useless for the exercises of the soldier and the citizen, either for their practical pursuit now or for their scientific study later on. And this would come about in respect of their study if the pupils did not go on toiling at the exercises that aim at professional competitions, nor the wonderful and elaborate performances which have now entered into the competitions and have passed from the competitions into education, but also only practised exercises not of that sort until they are able to enjoy beautiful tunes and rhythms, and not merely the charm common to all music, which even some lower animals enjoy, as well as a multitude of slaves and children. And it is also clear from these considerations what sort of instruments they should use. Flutes must not be introduced into education, nor any other professional instrument, such as the harp or any other of that sort, but such instruments as will make them attentive pupils either at their musical training or in their other lessons.

[58] p. 117 Nota 519

Ovidio. *Fasti*, VI [650-712]. Livio. IX, 30 [5-9]. *Valerius Max.* II, 5 [4].

Huelga de auletas en 311 a.C.

Ovid. "Fasti" Vol. V. En: *Ovid*. Sir. J. George Frazer (Trans.), G.P. Goold (Rev.) 1931-1989. The Loeb Classical Collection. London. Harvard University Press.

Nulla nota est veniente die, quam dicere possis.

650 Idibus Invicto sunt data templa lovi. et iam Quinquatrus iubeor narrare minores. nunc ades coeptis, flava Minerva, meis. "cur vagus incedit tota tibicen in Urbe? quid sibi personae, quid stola longa volunt?"

655 sic ego. sic posita Tritonia cuspide dixit (possim utinam doctae verba referre deae!): "temporibus veterum tibicinis usus avorum magnus et in magno semper honore fuit. cantabat fanis, cantabat tibia ludis,

660 cantabat maestis tibia funeribus: dulcis erat mercede labor. tempusque secutum, quod subito gratae frangeret artis opus. adde quod aedilis, pompam qui funeris irent, artifices solos iusserat esse decem.

665 exilio mutant Urbem Tiburque recedunt. exilium quodam tempore Tibur erat ! quaeritur in scaena cava tibia, quaeritur aris; ducit supremos nenia nulla toros. servierat quidam, quantolibet ordine dignus,

670 Tibure, sed longo tempore liber erat. rure dapes parat ille suo turbamque canoram convocat; ad festas con venit illa dapes. nox erat, et vinis oculique animique natabant, cum praecomposito nuntius ore venit,

675 atque ita 'quid cessas convivia solvere?' dixit, auctor vindictae nam venit ecce tuae'. nec mora, convivae valido titubantia vino membra movent: dubii stantque labantque pedes. at dominus 'discedite' ait plaustroque morantes

680 sustulit: in plaustro scirpea lata fuit. alliciunt somnos tempus motusque merumque, potaque se Tibur turba redire putat. iamque per Esquilias Romanam intraverat urbem, et mane in medio plaustra fuere foro.

685 Plautius, ut posset specie numeroque senatum fallere, personis imperat ora tegi, admiscetque alios et, ut hunc tibicina coetum augeat, in longis vestibus esse iubet; sic reduces bene posse tegi, ne forte notentur

690 contra collegi iussa venire sui. res placuit, cultuque novo licet Idibus uti et canere ad veteres verba iocosa modos. "haec ubi perdocuit", superest mihi discere "dixi "cur sit Quinquatrus illa vocata dies".

695 "Martius" inquit "agit tali mea nomine festa, estque sub inventis haec quoque turba meis. prima, terebrato per rara foramina buxo ut daret, effeci, tibia longa sonos. vox placuit: faciem liquidis referentibus undis

700 vidi virgineas intumuisse genas. 'ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia' dixi: excipit abiectam caespite ripa suo. inventam satyrus primum miratur et usum nescit; at inflatam sentit habere sonum;

705 et modo dimittit digitis, modo concipit auras. iamque inter nymphas arte superbus erat: provocat et Phoebum. Phoebos superante pependit; caesa recesserunt a cute membra sua. sum tamen inventrix auctorque ego carminis huius.

710 hoc est, cur nostros ars colat ista dies".

The next day has no mark attached to it which you can note. On the Ides a temple was dedicated to Unconquered Jupiter. And now I am bidden to tell of the Lesser Quinquatrus. Now favour my undertaking, thou yellow-haired Minerva. "Why does the flute-player march at large through the whole City? What mean the masks? What means the long gown?" "So did I speak, and thus did Tritonia answer me, when she had laid aside her spear-would that I could report the very words of the learned goddess! "In the times of your ancestors of yore the flute-player was much employed and was always held in great honour. The flute played in temples, it played at games, it played at mournful funerals. The labour was sweetened by its reward; but a time followed which of a sudden broke the practice of the pleasing art. Moreover, the aedile had ordered that the musicians who accompanied funeral processions should be ten, no more. The flute-players went into exile from the City and retired to Tibur once upon a time Tibur was a place of exile! The hollow flute was missed in the theatre, missed at the altars; no dirge accompanied the bier on the last march. At Tibur there was a certain man who had been a slave, but had long been free, a man worthy of any rank. In his country place he made ready a banquet and invited the tuneful throng; they gathered to the festal board. It was night, and their eyes and heads swam with wine, when a messenger arrived with a made-up tale, and thus he spoke (to the freedman): 'Break up the banquet without delay, for see here comes the master of thy rod!' Immediately the guests bestirred their limbs, reeling with heady wine; their shaky legs or stood or slipped. But the master of the house, 'Off with you all!' says he, and when they dawdled he packed them in a wain that was well lined with rushes. The time, the motion, and the wine allured to slumber, and the tipsy crew fancied that they were on their way back to Tibur. And now the wain had entered the city of Rome by the Esquiline, and at morn it stood in the middle of the Forum. In order to deceive the Senate as to their

persons and their number, Plautius commanded that their faces should be covered with masks; and he mingled others with them and ordered them to wear long garments, to the end that women flute players might be added to the band. In that way he thought that the return of the exiles could be best concealed, lest they should be censured for having come back against the orders of their guild. The plan was approved, and now they are allowed to wear their new garb on the Ides and to sing merry words to the old tunes”.

When she had thus instructed me, “It only remains for me to learn”, said I, “why that day is called Quinquatrus. “A festival of mine”, quoth she, “is celebrated under that name in the month of March, and among my inventions is also the guild of flute-players. I was the first, by piercing boxwood with holes wide apart, to produce the music of the long flute. The sound was pleasing; but in the water that reflected my face I saw my virgin cheeks puffed up. ‘I value not the art so high; farewell, my flute!’ said I, and threw it away; it fell on the turf of the river-bank.

A satyr found it and at first beheld it with wonder; he knew not its use, but perceived that, when he blew into it, the flute gave forth a note, and with the help of his fingers he alternately let out and kept in his breath. And now he bragged of his skill among the nymphs and challenged Phoebus; but, vanquished by Phoebus, he was hanged and his body flayed of its skin. Yet am I the inventress and foundress of this music; that is why the profession keeps my days holy”.

Titus Livius. Book 9. En: *The History of Rome. Books VIII-X*. Benjamin Oliver Foster (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1926.

[5] eiusdem anni rem dictu parvam praeterirem, ni ad religionem visa esset pertinere. tibicines, quia prohibiti a proximis censoribus erant in aede Iovis vesci quod traditum antiquitus erat, aegre passi Tibur uno agmine abierunt, adeo ut nemo in urbe esset qui sacrificiis praecineret. [6] eius rei religio tenuit senatum, *legattosque* Tibur miserunt darent operam, ut ii homines Romanis restituerentur. [7] tiburtini benigne polliciti primum accitos eos in curiam hortati sunt uti reverterentur Romam; postquam perpelli nequibant, consilio haud abhorrente ab ingeniis hominum eos adgrediuntur. [8] die festo alii alios per speciem celebrandarum cantu epularum invitant et vino, cuius avidum ferme id genus est, [9?] oneratos sopiunt atque ita in plaustra somno vinctos coniciunt ac Romam deportant. nec prius sensere quam plaustris in foro relictis plenos crapulae eos lux oppressit.

[5] I should omit, as an incident hardly worth narrating, a little thing that happened in that same year, but that it seemed to concern religion. The flute —players, angry at having been forbidden by the last censors to hold their feast, according to old custom, in the temple of Jupiter, went off to Tibur in a body, so that there was no one in the City to pipe at sacrifices. [6] troubled by the religious aspect of the case, the senate dispatched representatives to the Tiburtines, requesting them to use their best endeavours to restore these men to Rome. [7] The Tiburtines courteously undertook to do so; and sending for the pipers to their senate —house, urged them to return. when they found it impossible to persuade them, they employed a ruse, not ill —adapted to the nature of the men [8] on a holiday various citizens invited parties of the pipers to their houses, on the pretext of celebrating the feast with music. there they plied them with wine, which people of that profession are generally greedy of, until they got them stupefied. [9] in this condition they threw them, fast asleep, into waggons and carried them away to Rome; nor did the pipers perceive what had taken place until daylight found them —still suffering from the debauch —in the waggons, which had been left standing in the Forum.

Valeri Maximi. *Factorum et Dictorum Memorabilium*. II, 5 [4].

Tibicinum quoque collegium solet in foro vulgi oculos in se convertere, cum inter publicas privatasque serias actiones personis tecto capite variaque veste velatum concentus edit. inde tracta licentia. quondam vetiti in aede Iovis, quod prisco more factitaverant, vesci Tibur irati se contulerunt. quorum ministerio senatus deserta sacra non aequo animo ferens per *legattos* a Tiburtibus petiit ut eos gratia sua Romanis templis restituerent. quos illi in proposito perseverantes interposita festae epulationis simulatione mero somnoque sopitos plaustis in urbem devehendos curaverunt. quibus et honos pristinus restitutus et huiusce lusus ius est datum. personarum usus pudorem circumventae temulentiae causam habet.

Valerius Maximus. *Memorable Deeds and Sayings: One Thousand Tales from Ancient Rome*. H.J. Walker (Trans.). Cambridge. Hackett Publishing Co. 2004.

The guild of flute players usually draws attention to itself in the Forum. While others are carrying on serious public and private business, the flute players have their faces covered with a mask, wear multicolored clothes, and play their music. Here is they won this freedom to do as they please. In accordance with an ancient custom, flute players could eat in the temple of Jupiter, but one day they were forbidden to do this. They were very hungry and went off to Tibur. The Senate was not happy that sacred rites would have to be conducted without their services, so it sent envoys to the people of Tibur and asked them to bring the flute players back to the temples of Rome as a favour to the Senate. The flute players refused to change their minds, so the people of Tibur pretended to hold a holiday banquet, wore the flute players out with wine and sleepiness, and had them brought to our city on wagons. Their ancient privilege was restored to the flute players, and they were given to act the fool. The reason they wear mask is that they are ashamed of the trick played on them when they were drunk.

[59] p. 117 Nota 520

Ovidio. *Fasti* VI [649-654]. Livio. IX, 30 [10]. Varro. *Lingua Latina* VI [17].

Día festivo de los auletas

Ovid. "Fasti" Vol. V. En: *Ovid*. Sir. J. George Frazer (Trans.). G.P. Goold (Rev.) The Loeb Classical Collection. London. Harvard University Press. 1931-1989.

Nulla nota est veniente die, quam dicere possis. [650] Idibus Invicto sunt data templa Iovi. et iam Quinquatrus iubeor narrare minores. nunc ades o coeptis, flava Minerva, meis. "cur vagus incedit tota tibicen in Urbe? quid sibi personae, quid stola longa volunt?"

The next day has no mark attached to it which you can note. On the Ides a temple was dedicated to Unconquered Jupiter. And now I am bidden to tell of the Lesser Quinquatrus. Now favour my undertaking, thou yellow-haired Minerva. "Why does the flute-player march at large through the whole City? What mean the masks? What means the long gown?"

Titus Livius. Book 9. En: *The History of Rome. Books VIII-X*. Benjamin Oliver Foster (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1926.

[10] tunc concursus populi factus, impetratoque ut manerent, datum ut triduum quotannis ornati cum cantu atque hac quae nunc sollemnis est licentia per urbem vagarentur, restitutumque in aede vescendi ius iis qui sacris praecinerent. haec inter duorum ingentium bellorum curam gerebantur.

[10] The people then flocked about them and prevailed with them to remain. they were permitted on three days in every year to roam the City in festal robes, making music and enjoying the licence that is now customary, and to such as should play at sacrifices was given again the privilege of banqueting in the temple. These incidents occurred while men were preoccupied with two mighty wars.

Varro, Marcus Terentius. *On the Latin Language. Vol. I (V-VII)*. R.G. Kent (Trans.). The Loeb Classical Library. Cambridge MA. Harvard University Press. 1938.

[17] Dies Vestalia ut virgines Vestales Vesta. Quinquatrus minusculae dictae luniae Idus ab similitudine maiorum, quod tibicines tumferiati vagantur per urbem et conveniunt ad Aedem Minervae. Dies Fortis Fortunae appellatus ab Servio Tullio rege, quod is fanum Fortis Fortunae secundum Tiberim extra urbem Romam dedicavit lunio mense.

[17] The Vestalia “Festival of Vesta”, like the Vestal Mrgins, from Vesta. The Ides of June are called the Lesser *Quinquatrus*, from the likeness to the Greater *Quinquatrus*, because the pipes-players take a holiday, and after roaming through the City, assemble at the Temple of Minerva. The day of Fors Fortuna “Chance Luck” was named by King Servius Tullius, because he dedicated a sanctuary to Fors Fortuna beside the Tiber, outside the city Rome, in the month of June.

[60] p. 120 Nota 539

Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341a [25-35].

Práctica del aulós en tiempos de paz

Aristotle. *Aristotle 's Politica*. W.D. Ross (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1957.

προσθῶμεν δὲ ὅτι συμβέβηκεν ἐναντίον αὐτῷ πρὸς [25] παιδείαν καὶ τὸ κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλησιν. διὸ καλῶς ἀπεδοκίμασαν αὐτοῦ οἱ πρότερον τὴν χρῆσιν ἐκ τῶν νέων καὶ τῶν ἐλευθέρων, καίπερ χρησάμενοι τὸ πρῶτον αὐτῷ. σχολαστικώτεροι γὰρ γινόμενοι διὰ τὰς εὐπορίας καὶ μεγαλοψυχότεροι πρὸς τὴν ἀρετὴν, ἔτι τε πρότερον [30] καὶ μετὰ τὰ Μηδικὰ φρονηματισθέντες ἐκ τῶν ἔργων, πάσης ἤπτοντο μαθήσεως, οὐδὲν διακρίνοντες ἀλλ' ἐπιζητοῦντες. διὸ καὶ τὴν αὐλητικὴν ἤγαγον πρὸς τὰς μαθήσεις. καὶ γὰρ ἐν Λακεδαιμονίᾳ τις χορηγὸς αὐτὸς ἠύλησε τῷ χορῷ, καὶ περὶ Ἀθήνας οὕτως ἐπεχωρίασεν ὥστε σχεδὸν οἱ [35] πολλοὶ τῶν ἐλευθέρων μετεῖχον αὐτῆς: δῆλον δὲ ἐκ τοῦ πίνακος ὃν ἀνέθηκε Θράσιππος Ἐκφαντίδῃ χορηγῆσας.

Aristotle. “Politics”. Vol. 21. En: *Aristotle*. H. Rackham (Trans.). London. William Heinemann Ltd. 1944.

Moreover the flute is not a moralizing but rather an exciting influence, so that it ought to be used for occasions of the kind at which attendance has the effect of purification rather than instruction. And let us add that the flute happens to possess the additional property telling against its use in education that playing it prevents the employment of speech. Hence former ages rightly rejected its use by the young and the free, although at first they had employed it. For as they came to have more leisure because of their wealth and grew more high-spirited and valorous, both at a still earlier date and because after the Persian Wars they were filled with pride as a result of their achievements, they began to engage in all branches of learning, making no distinction but pursuing research further. Because of this they even included flute-playing among their studies; for in Sparta a certain chorus-leader played the flute to his chorus himself, and at Athens it became so fashionable that almost the

majority of freemen went in for flute-playing, as is shown by the tablet erected by Thrasippus after having provided the chorus for Ecphantides.

[61] p. 120 Nota 540

Ateneo. *Deipnosophistae*, XIV [31].

Nueva Música y moda en los teatros

Athenaeus. *The Deipnosophists*. Charles Burton Gulick (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1927.

διόπερ Ἀριστόξενος ἐν τοῖς Συμμίκτοις Συμποτικοῖς ‘ ὅμοιον, φησί, ποιῶμεν Ποσειδωνιάταις τοῖς ἐν τῷ Τυρσηνικῷ κόλπῳ κατοικοῦσιν. οἷς συνέβη τὰ μὲν ἐξ ἀρχῆς Ἑλλησιν οὖσιν ἐκβεβαρβάρῳσθαι Τυρρηνοῖς ἢ Ῥωμαίοις γεγονόσι, καὶ τὴν τε φωνὴν μεταβληκέναι τὰ τε λοιπὰ τῶν ἐπιτηδευμάτων, ἄγειν δὲ μίαν τινὰ αὐτοῦς τῶν ἐορτῶν τῶν Ἑλληνικῶν ἔτι καὶ νῦν, ἐν ἧ συνιόντες ἀναμιμνήσκονται τῶν ἀρχαίων ἐκείνων ὀνομάτων τε καὶ νομίμων καὶ ἀπολοφυράμενοι πρὸς ἀλλήλους καὶ ἀποδακρῦσαντες ἀπέρχονται, οὕτω δὴ οὖν, φησί, καὶ ἡμεῖς, ἐπειδὴ καὶ τὰ θεάτρα ἐκβεβαρβάρωται καὶ εἰς μεγάλην διαφθορὰν προελήλυθεν ἡ πάνδημος αὕτη μουσική, καθ’ αὐτοῦς γενόμενοι ὀλίγοι ἀναμιμνησκόμεθα οἷα ἦν ἡ μουσική.’ ταῦτα μὲν ὁ Ἀριστόξενος.

Athenaeus. *The Deipnosophists. Or Banquet Of The Learned Of Athenaeus*. London. Henry G. Bohn. York Street. Covent Garden. 1854.

on which account Aristoxenus, in his book entitled *Promiscuous Banquets*, says— “We act in a manner similar to the people of Pæstum who dwell in the Tyrrhenian Gulf; for it happened to them, though they were originally Greeks, to have become at last completely barbarised, becoming Tyrrhenians or Romans, and to have changed their language, and all the rest of their national habits. But one Greek festival they do celebrate even to the present day, in which they meet and recollect all their ancient names and customs, and bewail their loss to one another, and then, when they have wept for them, they go home. And so”, says he, “we also, since the theatres have become completely barbarised, and since music has become entirely ruined and vulgar, we, being but a few, will recal to our minds, sitting by ourselves, what music once was”. And this was the discourse of Aristoxenus.

[62] p. 121 Nota 547

Platón. *Republica*, III, 399 [c-d].

Aulós: el instrumento más policorde”

Plato. *Platonis Opera*. John Burnet (Ed.). Oxford University Press. 1903.

[399ξ] πρᾶττοντά τε καὶ τὰ ἀποβαίνοντα ἀγαπῶντα. ταύτας δύο ἀρμονίας, βίαιον, ἐκούσιον, δυστυχούντων, εὐτυχούντων, σωφρόνων, ἀνδρείων ἀρμονίας αἴτινες φθόγγους μιμήσονται κάλλιστα, ταύτας λείπει. ἀλλ’, ἢ δ’ ὅς, οὐκ ἄλλας αἰτεῖς λείπειν ἢ ἅς νυνδὴ ἐγὼ ἔλεγον. οὐκ ἄρα, ἦν δ’ ἐγώ, πολυχорδίας γε οὐδὲ παναρμονίου ἡμῖν δεήσει ἐν ταῖς ᾠδαῖς τε καὶ μέλεσιν. οὐ μοι, ἔφη, φαίνεται. τριγῶνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα

[399δ] πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν. οὐ φαινόμεθα. τί δέ; αὐλοποιούς ἢ αὐλητὰς παραδέξῃ εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχорδότατον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα; δῆλα δὴ, ἢ δ’ ὅς. λύρα δὴ σοι, ἦν δ’ ἐγώ, καὶ κιθάρα λείπεται καὶ κατὰ πόλιν χρήσιμα: καὶ αὐτὰ κατ’ ἀγροῦς τοῖς νομεῦσι σῦριγξ ἄν τις εἶη. ὡς γοῦν, ἔφη, ὁ λόγος ἡμῖν σημαίνει.

Plato. “Republic” Vols. 5 & 6. En: *Plato in Twelve Volumes*. Paul Shorey (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1969.

[399c] Leave us these two modes—the forced and the voluntary—that will best imitate the utterances of men failing or succeeding, the temperate, the brave—leave us these”. “Well”, said he, “you are asking me to leave none other than those I just spoke of”. “Then”, said I, “we shall not need in our

songs and airs instruments of many strings or whose compass includes all the harmonies”. “Not in my opinion”, said he. “Then we shall not maintain makers of triangles and harps and all other [399d] many stringed and poly-harmonic instruments”. “Apparently not”. “Well, will you admit to the city flute-makers and flute-players? Or is not the flute the most ‘many-stringed’ of instruments and do not the pan-harmonics themselves imitate it?” “Clearly”, he said. “You have left”, said I, “the lyre and the cither. These are useful in the city, and in the fields the shepherds would have a little piccolo to pipe on”. “So our argument indicates”, he said.

[63] p. 121 Nota 550

Aristóteles. *Problemas*, XIX, 43 [922a].

El aulós enmascara a los malos cantantes

Aristotle. “Problemata”. Vol 7. En: *The works of Aristotle*. Ross, W.D. & Smith, J.A. (Eds). Oxford. Clarendon Press. 1927.

43. Διὰ τί ἥδιον τῆς μονωδίας ἀκούομεν, ἐὰν πρὸς αὐλὸν ἢ πρὸς λύραν ᾄδῃ; — Ἡ ὅτι πᾶν μιχθὲν ἥδιον ἥδιόν ἐστίν· ὁ δὲ αὐλὸς ἥδιον τῆς λύρας, ὥστε καὶ ἡ ᾠδὴ τούτῳ μιχθεῖσα ἢ λύρα ἥδιον ἂν εἴη. ἢ ἐπεὶ τὸ μεμιγμένον τοῦ ἀμίχτου ἥδιον ἐστίν, ἐὰν ἀμφοῖν ἅμα τὴν αἰσθησίαν τις λαμβάνῃ. οἶνος γὰρ ἥδιον 5 τοῦ ὀξύμέλιτος διὰ τὸ μεμίχθαι μᾶλλον αὐτοῖς τὰ ὑπὸ τῆς φύσεως μιχθέντα ἢ τὰ ὑφ’ ἡμῶν. ἐστὶ γὰρ καὶ ὁ οἶνος μίχτος ἐξ ὀξέος καὶ γλυκέος χυμοῦ· δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ οἰνώδεις ῥοαὶ καλούμεναι. ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι’ ὁμοιότητα (πνεύματι γὰρ 10 ἅμφω γίνεται). ὁ δὲ τῆς λύρας φθόγγος ἐπειδὴ οὐ πνεύματι γίνεται, ἢ ἥττον αἰσθητός ἢ ὁ τῶν αὐλῶν, ἀμικτότερός ἐστὶ τῆ φωνῆ. ποιῶν δὲ διαφορὰν τῆ αἰσθήσει ἥττον ἡδύνει, καθάπερ ἐπὶ τῶν χυμῶν εἴρηται. ἐτι ὁ μὲν αὐλὸς πολλὰ τῷ αὐτοῦ ἤχῳ καὶ τῆ ὁμοιότητι 15 συγκρούπει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἀμαρτημάτων· οἱ δὲ τῆς λύρας φθόγγοι, ὄντες ψιλοὶ καὶ ἀμικτότεροι τῆ φωνῆ καθ’ ἑαυτοὺς θεωρούμενοι καὶ ὄντες αὐτοὶ ἀκριβεῖς, ἐμφανῆ ποιοῦσι τὴν τῆς ᾠδῆς ἀμαρτίαν καθάπερ κανόνες ὄντες αὐτῶν. πολλῶν δὲ ἐν τῆ ᾠδῆ ἀμαρτανομένων τὸ κοινὸν ἐξ ἀμφοῖν ἀναγκαῖον χεῖρον γίνεσθαι. (cf. 9.)

5

[922a] Why do we listen with greater pleasure to a solo sung to a flute than to one sung to a lyre?. Is it because anything becomes still more pleasant when mingled with what is more pleasant? Now the flute is more pleasant than the lyre, so that singing would be more pleasant when it mingles with the flute than with the lyre. Further, that which is mingled is more pleasant than that which is unmingled, if there is a simultaneous perception of both the elements. For wine is pleasanter than oxymel because natural mixtures are more thoroughly mingled than those which we make ourselves. For there is also wine which is mingled of bitter and sweet savours, as is shown by the so-called vinous pomegranates. Singing, then, and the flute mingle with one another owing to their similarity, for they are both produced by breath. But the sound of the lyre, since it is not produced by breath (which is what makes the sound of the flute less noticeable), mingles less well with the voice and, causing a contrast in the perception, has a less sweetening effect, as has been said of savours.

Furthermore, the flute by its own sound and by its likeness to the voice covers up many of the mistakes of the singer; but the sounds of the lyre, which are isolated and mingle less well with the voice, since they are themselves observed, and exist, on their own account, show up the mistakes of the singing as well, providing as it were a standard for criticizing it. And when there are many mistakes in the singing, the combined effect of the singing and the accompaniment must necessarily be worse.

[64] p. 121 Nota 551

Pseudoplutarco. *De musica*, XXI y XXXVI.

Conversaciones o *dialektoi* entre tubos de aulós

Plutarch. *Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1895.

[Ps. Plut. *Mus.* XXI]

ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ Τυρταίου τε τοῦ Μαντινέως καὶ Ἀνδρέα τοῦ Κορινθίου καὶ Θρασύλλου τοῦ Φλιασίου καὶ ἐτέρων πολλῶν, οὓς πάντας ἴσμεν διὰ προαίρεσιν ἀπεσχημένους χρώματός τε καὶ μεταβολῆς καὶ πολυχορδίας καὶ ἄλλων πολλῶν ἐν μέσῳ ὄντων ῥυθμῶν τε καὶ ἁρμονιῶν καὶ λέξεων καὶ μελοποιίας καὶ ἐρμηνείας. αὐτίκα Τηλεφάνης ὁ Μεγαρικὸς οὕτως ἐπολέμησε ταῖς σύριγγιν, ὥστε τοὺς αὐλοποιούς οὐδ' ἐπιθεῖναι πόποτ' εἶασεν ἐπὶ τοὺς αὐλοὺς, ἀλλὰ καὶ τοῦ Πυθικοῦ ἀγῶνος μάλιστα διὰ ταῦτ' ἀπέστη. καθόλου δ' εἴ τις τῶ μὴ χρῆσθαι τεκμαιρόμενος καταγνώσεται τῶν μὴ χρωμένων ἄγνοιαν, πολλῶν ἂν τις φθάνοι καὶ τῶν νῦν καταγιγνώσκων οἶον, τῶν μὲν Δωριωνέων τοῦ Ἀντιγετιδείου τρόπου καταφρονούντων, ἐπειδὴ περ οὐ χρῶνται αὐτῶ τῶν δ', Ἀντιγετιδεῖων τοῦ Δωριωνείου διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν τῶν κιθαρωδῶν τοῦ Τιμοθείου τρόπου, σχεδὸν γὰρ ἀποπεφοιτήκασιν εἰς τε τὰ καττύματα καὶ εἰς τὰ Πολυείδου ποιήματα. πάλιν δ' αὖ εἴ τις καὶ περὶ τῆς ποικιλίας ὀρθῶς τε καὶ ἐμπείρως ἐπισκοποῖη, τὰ τότε καὶ τὰ νῦν συγκρίνων, εὖροι ἂν ἐν χρήσει οὐσαν καὶ τότε τὴν ποικιλίαν, τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλία οὕση ποικιλωτέρα ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί: ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν: οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομαθεῖς οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι. δῆλον οὖν ὅτι οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν ἀπειχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν. καὶ τί θαυμαστόν; πολλὰ γὰρ καὶ ἄλλα τῶν κατὰ τὸν βίον ἐπιτηδευμάτων οὐκ ἀγνοεῖται μὲν ὑπὸ τῶν χρωμένων, ἀπηλλοτριῶνται δ' αὐτῶν, τῆς χρείας ἀφαιρεθείσης, διὰ τὸ εἰς ἔνια ἀπρεπές.

[Ps. Plut. *Mus.* XXXVI]

‘‘τὸ δὲ μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον, ὅτι οἱ μουσικῆς ἐπιστήμονες πρὸς τὴν κριτικὴν πραγματείαν οὐκ εἰσιν αὐτάρκεις. οὐ γὰρ οἶόν τε τέλειον γενέσθαι μουσικόν τε καὶ κριτικὸν ἐξ αὐτῶν τῶν δοκούντων εἶναι μερῶν τῆς ὅλης μουσικῆς, οἶον ἕκ τε τῆς τῶν ὀργάνων ἐμπειρίας καὶ τῆς περὶ τὴν ᾠδὴν, ἔτι δὲ τῆς περὶ τὴν αἴσθησιν συγγυμνασίας: λέγω δὲ τῆς συντεινούσης εἰς τὴν τοῦ ἡρμοσμένου ζύνεσιν καὶ ἔτι τὴν τοῦ ῥυθμοῦ: πρὸς δὲ τούτοις ἕκ τε τῆς ῥυθμικῆς καὶ τῆς ἁρμονικῆς πραγματείας καὶ τῆς περὶ τὴν κροῦσιν τε καὶ λέξιν θεωρίας, καὶ εἴ τινες ἄλλαι τυγχάνουσι λοιπαὶ οὐσαι. δι' ἃς δ' αἰτίας οὐχ οἶόν τ' ἐξ αὐτῶν τούτων γενέσθαι κριτικόν, πειρατέον καταμαθεῖν. πρῶτον ἐκ τοῦ ἡμῖν ὑποκείσθαι τὰ μὲν τῶν κρινομένων τέλεια τὰ δ' ἀτελεῖ: τέλεια μὲν αὐτὸ τε τῶν ποιημάτων ἕκαστον, οἶον τὸ ἀδόκιμον ἢ αὐλούμενον ἢ κιθαριζόμενον καὶ ἡ ἐκάστου αὐτῶν ἐρμηνεία, οἶον ἢ τ' αὐλησῆς καὶ ἡ ᾠδὴ καὶ τὰ λοιπὰ τῶν τοιούτων: ἀτελεῖ δὲ τὰ πρὸς ταῦτα συντεινόντα καὶ τὰ τούτων ἔνεκα γιγνόμενα τοιαῦτα δὲ τὰ μέρη τῆς ἐρμηνείας. δεύτερον ἐκ τῆς ποιήσεως: ὡσαύτως γὰρ καὶ αὐτῇ: ὑποκρίνειε γὰρ ἂν τις ἀκούων αὐλητοῦ, πότερον ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὐ, καὶ πότερον ἢ διάλεκτος σαφῆς ἢ τούναντίον: τούτων δ' ἕκαστον μέρος ἐστὶ [p. 524] τῆς αὐλητικῆς ἐρμηνείας, οὐ μέντοι τέλος, ἀλλ' ἔνεκα τοῦ τέλους γιγνόμενον παρὰ ταῦτα γὰρ αὐ καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα κριθήσεται τὸ τῆς ἐρμηνείας ἦθος, εἰ οἰκεῖον ἀποδίδεται τῶ παραποιοθέντι ποιήματι, ὃ μεταχειρίσασθαι καὶ ἐρμηνεῦσαι ὁ ἐνεργῶν βεβούληται. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ τῶν παθῶν τῶν ὑπὸ τῆς; ποιητικῆς σημαιομένων ἐν τοῖς ποιήμασιν.’

Plutarch. *Morals*. William W. Goodwin (Correc. & Rev.). Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge. Press of John Wilson and son. 1874.

[Ps. Plut. *Mus.* XXI]

The same may be said of Tyrtaeus the Mantinean, Andreas the Corinthian, Thrasylus the Phliasian, and several others, who, as we well know, abstained by choice from the chromatic, from transition, from the increased number of strings, and many other common forms of rhythms, tunes, diction, composition, and expression. Telephanes of Megara was so great an enemy to the pipe made of reed (called syrinx), that he would not suffer the instrument maker to join it to the flute (pipe made of wood or horn), and chiefly for that reason forbore to go to the Pythian games. In short, if a man should be thought to be ignorant of that which he makes no use of, there would be found a great number of ignorant persons in this age. For we see that the admirers of the Dorian composition make no use of the Antiginedian; the followers of the Antiginedian reject the Dorian; and other musicians refuse to imitate Timotheus, being almost all bewitched with the trifles and the idle poems of Polyidus. On the other side, if we dive into the business of variety and compare antiquity with the present times, we shall find there was great variety then, and that frequently made use of. For then the variation of rhythm was more highly esteemed, and the change of their manner of play more frequent. We are now lovers of fables, they were then lovers of rhythm. Plain it is therefore, that the ancients did not refrain from broken measures out of ignorance, but out of judgment. And yet what wonder is this, when there are so many other things necessary to human life which are not unknown, though not made use of by those who have no occasion to use them? But they are refused, and the use of them is altogether neglected, as not being found proper on many occasions.

[Ps. Plut. *Mus.* XXXVI]

We are next to consider whether the masters of music are sufficiently capable of being judges of it. Now I aver the negative. For it is impossible to be a perfect musician and a good judge of music by the knowledge of those things that seem to be but parts of the whole body, as by excellency of hand upon the instrument, or singing readily at first sight, or exquisiteness of the ear, so far as this extends to the understanding of harmony and time. Neither does the knowledge of time and harmony, pulsation or elocution, or whatever else falls under the same consideration, perfect their judgment. Now for the reasons why a musician cannot gain a perfect judgment from any of these, we must endeavor to make them clear. First then it must be granted that, of things about which judgment is to be made, some are perfect and others imperfect. Those things which are perfect are the compositions in general, whether sung or played, and the expression of those, whether upon the instruments or by the voice, with the rest of the same nature. The imperfect are the things to these appertaining, and for whose sake they are made use of. Such are the parts of expression. A second reason may be found in poetry, with which the case is the same. For a man that hears a consort of voices or instruments can judge whether they sing or play in tune, and whether the language be plain or not. But every one of these are only parts of instrumental and vocal expression; not the end itself, but for the sake of the end. For by these and things of the same nature shall the elegancy of elocution be judged, whether it be proper to the poem which the performer undertakes to sing. The same is to be said of the several passions expressed in the poetry.

[65] p. 127 Nota 575

Aristóteles. *Politics*, VIII, 1341[b]. Apolodoro. *The Library*, I, 4 [2].

Plutarco. *De Cohib.* VI [5-9]. Ovidio. *Ars Am.* III [505].

Mito del aulós: Atenea y Marsyas.

Aristotle. *Politica*. W.D. Ross (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1957.

[1] και πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης. εὐλόγως δ' ἔχει καὶ τὸ περι τῶν αὐλῶν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μεμυθολογημένον. φασὶ γὰρ δὴ τὴν Ἀθηνᾶν εὐροῦσαν ἀποβαλεῖν τοὺς αὐλοὺς. οὐ κακῶς μὲν οὖν ἔχει φάναι καὶ διὰ [5] τὴν ἀσχημοσύνην τοῦ προσώπου τοῦτο ποιῆσαι δυσχεράνασαν τὴν θεόν: οὐ μὴν ἀλλὰ μᾶλλον εἰκὸς ὅτι πρὸς τὴν διάνοιαν οὐθὲν ἐστὶν ἡ παιδεία τῆς αὐλήσεως, τῇ δὲ Ἀθηνᾶ τὴν ἐπιστήμην περιτίθεμεν καὶ τὴν τέχνην.

Aristotle. "Politics". Vol. 21. En: *Aristotle*. H. Rackham (Trans.). Cambridge. Harvard University Press. 1944.

[1] and all the instruments that require manual skill. And indeed there is a reasonable foundation for the story that was told by the ancients about the flute. The tale goes that Athena found a flute and threw it away. Now it is not a bad point in the story that the goddess did this out of annoyance because of the ugly distortion of her features; but as a matter of fact it is more likely that it was because education in flute-playing has no effect on the intelligence, whereas we attribute science and art to Athena.

Apollodorus. *The Library*. Sir J.G. Frazer (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1921.

ἀπέκτεινε δὲ Ἀπόλλων καὶ τὸν Ὀλύμπου παῖδα Μαρσύαν. οὗτος γὰρ εὐρῶν αὐλοὺς, οὓς ἔρριπεν Ἀθηνᾶ διὰ τὸ τὴν ὄψιν αὐτῆς ποιεῖν ἄμορφον, ἦλθεν εἰς ἔριν περὶ μουσικῆς Ἀπόλλωνι. συνθεμένων δὲ αὐτῶν ἵνα ὁ νικήσας ὁ βούλεται διαθῆ τὸν ἡττημένον, τῆς κρίσεως γινομένης τὴν κιθάραν στρέψας ἠγωνίζετο ὁ Ἀπόλλων, καὶ ταῦτο ποιεῖν ἐκέλευσε τὸν Μαρσύαν: τοῦ δὲ ἀδυνατοῦντος εὐρεθεὶς κρείσσων ὁ Ἀπόλλων, κρεμάσας τὸν Μαρσύαν ἐκ τίνος ὑπερτενοῦς πίτυος, ἐκτεμῶν τὸ δέρμα οὕτως διέφθειρεν.

Apollo also slew Marsyas, the son of Olympus. For Marsyas, having found the pipes which Athena had thrown away because they disfigured her face, engaged in a musical contest with Apollo. They agreed that the victor should work his will on the vanquished, and when the trial took place Apollo turned his lyre upside down in the competition and bade Marsyas do the same. But Marsyas could not, so Apollo was judged the victor and despatched Marsyas by hanging him on a tall pine tree and stripping off his skin.

Plutarch. *Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1891.

καὶ γὰρ καὶ τὴν, Ἀθηνᾶν λέγουσιν οἱ [5] παίζοντες αὐλοῦσαν ὑπὸ τοῦ [6] σατύρου νουθετεῖσθαι καὶ μὴ προσέχειν:

[7] οὐ τοι πρέπει τὸ σχῆμα: τοὺς αὐλοὺς μέθεσ

καὶ θῶπλα [8] λάζευ καὶ γνάθους εὐθημόνει:

θεασαμένην δὲ τοῦ προσώπου τὴν ὄψιν ἐν ποταμῷ τινι δυσχερᾶναι καὶ προέσθαι τοὺς αὐλοὺς: καίτοι παραμυθίαν ἢ τέχνη τῆς ἀμορφίας ἔχει τὴν εὐμέλειαν. καὶ ὁ Μαρσύας, ὡς ἔοικε, φορβειᾷ τινι καὶ περιστομίῳ τοῦ [9] πνεύματος τὸ ραγδαῖον ἐγκαθεῖρξε καὶ τοῦ προσώπου κατεκόσμησε καὶ ἀπέκρυψε τὴν ἀνωμαλίαν,

χρυσῷ δ' αἰγλήεντι συνήρμοσεν ἀμφιδασείας

κόρσας, καὶ στόμα λάβρον ὀπισθοδέτοισιν ἱμάσιν.

ἢ δ' ὀργῇ φυσῶσα καὶ διατείνουσα τὸ πρόσωπον ἀπρεπῶς, ἔτι μᾶλλον αἰσχρὰν ἀφίησι καὶ ἀτερπῆ φωνὴν

κινοῦσα χορδὰς τὰς ἀκινήτους φρενῶν.

Plutarch. *Moralia*. W.C. Helmbold (Trans.). Cambridge. Harvard University Press. 1939.

In fact, those who delight in pleasant fables tell us that when Athena played on the pipes, she was rebuked by the satyr and would give no heed:

That look becomes you not; lay by your pipes. And take your arms and put your cheeks to rights;

but when she saw her face in a river, she was vexed and threw her pipes away. Yet art makes melody some consolation for unsightliness. And Marsyas, it seems, by a mouthpiece and cheek-bands repressed the violence of his breath and tricked up and concealed the distortion of his face:

He fitted the fringe of his temples with gleaming gold. And his greedy mouth he fitted with thongs bound behind;

but anger, which puffs up and distends the face in an unbecoming way, utters a voice still more ugly and unpleasant,

Stirring the heart-strings never stirred before.

P. Ovidius Naso. *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. R. Ehwald (Ed.). Leipzig. B.G. Teubner. 1907.

[505] 'I procul hinc,' dixit 'non es mihi, tibia, tanti', Ut vidit vultus Pallas in amne suos. Vos quoque si media speculum spectetis in ira, Cognoscat faciem vix satis ulla suam. Nec minus in vultu damnosa superbia vestro: Comibus est oculis alliciendus amor. Odimus inmodicos (experto credite) fastus: Saepe tacens odii semina vultus habet. Spectantem specta, ridenti mollia ride: Innuet, acceptas tu quoque redde notas.

Ovidius Naso. *Art of Love (in three Books), the Remedy of Love, the Art of Beauty, the Court of Love, the History of Love, and Amours*. Anne Mahoney. New York. Calvin Blanchard. 1855.

While on her flute divine Minerva play'd, And in a fountain saw the change it made, Swelling her cheek: she flung it quick aside, "Nor is thy music so much worth", she cried. Look in your glass when you with anger glow, And you'll confess, you scarce yourself can know.

[66] p. 128 Nota 581

Procopio de Cesarea. *Pers.* VI, 23 [23-29].

Uso de trompetas en la caballería

Procopius. "De Bellis". En: *Procopius*. H.B. Dewing (Ed.). London. Harvard University Press. 1914-1928.

[23] Βελισαρίω δὲ τοῖς παροῦσιν ἀπορομένῳ Προκόπιος, ὃς τότε ξυνέγραψε, προσελθὼν εἶπεν: 'Οἱ ταῖς σάλπιγξιν, ᾧ στρατηγέ, τὸ παλαιὸν ἐν τῷ Ῥωμαίων στρατῷ χρώμενοι νόμους τινὰς ἠπίσταντο δύο, ὃν ἄτερος μὲν ἐγκελευομένῳ τε ἐπὶ πλεῖστον ἐώκει καὶ τοὺς στρατιώτας ἐς μάχην ὀρμῶντι, ὁ δὲ ἄλλος ἐπὶ τὸ στρατόπεδον ἀνεκάλει τοὺς μαχομένους, ἠνίκα ταῦτα ἐδόκει τῷ στρατηγῷ ὡς ἄριστα ἔχειν.'

[24] ταύτη τε ἀεὶ οἱ μὲν στρατηγοὶ τὰ καθήκοντα τοῖς στρατιώταις ἐκέλευον, ἐκεῖνοι δὲ τὰ παραγγελλόμενα ἔργα ἐπιτελεῖν ἴσχυον.'

[25] κραυγὴ γὰρ ἐν ταῖς ξυμβολαῖς σημήναι τι σαφὲς οὐδαμῶς πέφυκε, πατάγου τε, ὡς τὸ εἰκός, πανταχόσε ἀντικτυποῦντος καὶ τοῦ δέους ἐκπλήσσοντος τὰς τῶν μαχομένων αἰσθήσεις.'

[26] ἐπεὶ δὲ τανῦν ἀμαθία τε ἢ τοιαύτη τέχνη ἐξώλισθε καὶ μιᾷ σάλπιγγι ἄμφω δηλῶσαι ἀμήχανον, αὐτὸς οὕτω τὸ λοιπὸν ποιεῖ.'

[27] σάλπιγξι μὲν ταῖς ἵππικαῖς ἐγκελεύου τοῖς στρατιώταις διαμάχεσθαι τοῖς πολεμίοις, ταῖς δὲ πεζικαῖς ἐπὶ τὴν ἀναχώρησιν ἀνακάλει τοὺς ἄνδρας.'

[28] ἑκατέρου γὰρ αὐτοὺς τοῦ ἤχου μὴ οὐχὶ ζυνεῖναι ἀδύνατον, ἐπεὶ ὁ μὲν ἐκ βύρσης τε καὶ ξύλου ὑπεράγαν λεπτοῦ, ὁ δὲ ἐκ παχέος τινὸς χαλκοῦ πρόεισι.’

[29] Προκόπιος μὲν τοσαῦτα εἶπε.

Procopius. “History of the Wars: Book VI and VII”. En: *Procopius, Vol IV*. H.B. Dewing (Ed.). London. Harvard University Press. 1962.

And when Belisarius was in perplexity because of this situation, Procopius, who wrote this history, came before him and said: The men, General, who blew the trumpets in the Roman army in ancient times knew two different strains, one of which seemed unmistakably to urge the soldiers on and impel them to battle, while the other used to call the men who were fighting back to the camp, whenever this seemed to the general to be for the best. And by such means the generals could always give the appropriate commands to the soldiers, and they on their part were able to execute the commands thus communicated to them. For during actual combat the human voice is in no way adapted to give any clear instructions, since it obviously has to contend with the clash of arms on every side, and fear paralyzes the senses of those fighting. But since at the present time such skill has become obsolete through ignorance and it is impossible to express both commands by one trumpet, do you adopt the following course hereafter. With the cavalry trumpets urge on the soldiers to continue fighting with the enemy, but with those of the infantry call the men back to the retreat. For it is impossible for them to fail to recognize the sound of either one, for in the one case the sound comes forth from leather and very thin wood, and in the other from rather thick brass”. So spoke Procopius.

[67] p. 148 Nota 676

Philippo della Torre. Bernard de Montfaucon.

El músico perdido: descripción de 7 cupidos en un dibujo de ocho

Montfaucon, Bernard de. *Diarium Italicum*. Paris. apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum. Tomo III. Paris. Briasson. 1702, p. 451.

Ibi genii alati sculpti varii situ atque forma; alius lyram seu citharam manu tenet, alii infidet arae, alii ramos & fasces manibus gestant.

[68] p. 149 Nota 685

Francesco di Ficoroni.

Reconocimiento de Ficoroni hacia Montfaucon

Ficoroni, Francesco de. *Osservazioni sopra le' Antichità di Roma descritte nel Diario Italico*. Roma. Stamperia di Antonio de Rossi. 1709, p. 56.

... facilmente per negligenza di chi disegnò i bassi rilievi di ella, fu credutta dall' Espositore (Soggetto per altro Dottissimo, e di cui venero l' Erudizione) che fosse Scoltura, e Opera dopo il Secolo di Constantino.

[69] p. 149 Nota 686

Alessandro Maffei.

Maffei describe un tubo triple 3 años después de comenzar la polémica

Maffei, Paolo Alessandro. *Apologia del 'Diario Italico' del molto Rev. padre Dom Bernardino Montfaucon Monaco ... Contra la Osservazioni del Signor Francesco Ficoroni, Composta Dal P. Dom Romualdo Riccobaldi*. Venice. Antonio Bortoli. 1710, p. 91.

... tre altri a la sinistra, due de'quali stanno applicati a piantar palme all'armonia della triplice tibia sonata dal terzo.

[70] p. 149 Nota 687

Alessandro Maffei.

Maffei resta importancia y mala intención a della Torre

Maffei, Paolo Alessandro. *Apologia del 'Diario Italico' del molto Rev.*

padre Dom Bernardino Montfaucon Monaco ... Contra la Osservazioni del Signor Francesco Ficoroni, Composta Dal P. Dom Romualdo Riccobaldi. Venice. Antonio Bortoli. 1710, p. 91.

... e con certa poca differenza da quelle del disegno di Monsignor della Torre, mentre la varietà non è tale da portar pregiudizio all' intento, pel quale le ho riferite.

[71] p. 150 Nota 688

Filippo Bonnani.

Bonnani describe al músico perdido como tubo doble (*congiunte*)

Bonnani, Filippo. *Gabinetto Armonico. Pieno d' instrumenti sonori.* Roma. Stamperia di Giorgio Placho. 1723, p. 63.

... il Coperchio è ornato di figure a basso rilievo, frà le quali è un Suonatore di doppia Tibia; in tutti questi però non aparisce la forma vera di ella, come elegantemente stà espressa nel marmo addotto dal Bartolini Tab. I num. 4 poiche queste erano totalmente congiunte, che per una sola bocca erano tutte due animate del fiato del Suonatore.

[72] p. 150 Nota 689

Philippo della Torre.

Las prisas del obispo: frase final de Phillipus a Torre

Montfaucon, Bernard de. *Diarium Italicum.* Paris. apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum. Tomo III. Paris. Briasson. 1702, p. 451.

Haec carptim observata, non licuit enim per tempus rem accuriatus explorare.

[73] p. 151 Nota 693

Bernard de Montfaucon.

Montfaucon ve la Historia a través de ojos ajenos

Winckelmann, John. *The History of the Ancient Art.* Boston, James R. Osgood and Co. G.H. Lodge (trans.). 1873, p. 154.

Montfaucon, having compiled his work at a distance from the treasures of ancient art, saw with the eyes of others, and formed his opinions from engravings and drawings, by which he has been led into great errors.

[74] p. 161 Nota 711

Euripides. *Heracles*, I [1-25].

La agradable música de laudes

Euripides. *Euripidis Fabulae, Vol. 2.* Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press. 1913.

Ἀμφιτρώων

Τίς τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν, Ἀργεῖον Ἀμφιτρώων, ὃν Ἀλκαῖός ποτε ἔτιχθ' ὁ Περσέως, πατέρα τόνδ' Ἡρακλέους; ὃς τάσδε Θήβας ἔσχον, ἔνθ' ὁ γηγενῆς [5] σπαρτῶν στάχυς ἔβλασταν, ὧν γένους Ἄρης ἔσωσ' ἀριθμὸν ὀλίγον, οἱ Κάδμου πόλιν τεκνοῦσι παίδων παισίν. ἔνθεν ἐξέφυ Κρέων Μενουκίεω παῖς, ἄναξ τῆσδε χθονός. Κρέων δὲ Μεγάρας τῆσδε γίγνεται πατήρ, [10] ἦν πάντες ὑμεναίοισι Καδμεῖοι ποτε λωτῶ συνηλάλαξαν, ἠνίκ' εἰς ἐμοὺς δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς νιν ἤγετο. λιπὼν δὲ Θήβας, οὗ κατοκίσθη ἐγὼ, Μεγάρων τε τήνδε πενθερούς τε παῖς ἐμός [15] Ἀργεῖα τεῖχη καὶ Κυκλωπίαν πόλιν ὠρέξατ' οἰκεῖν, ἦν ἐγὼ φεύγω κτανὼν Ἠλεκτρώωνα: συμφορὰς δὲ τὰς ἐμὰς ἐξευμαρίζων καὶ πάτραν οἰκεῖν θέλων, καθόδου δίδωσι μισθὸν Εὐρυσθεῖ μέγαν, [20] ἐξημερῶσαι γαῖαν, εἶθ' Ἴφρας ὑπο κέντροις δαμασθεῖς εἶτε τοῦ χρεῶν μέτα. καὶ τοὺς μὲν ἄλλους ἐξεμόγησεν πόνους, τὸ λοιπὸν δὲ Ταινάρου διὰ στόμα βέβηκ' ἐς Αἴδου, τὸν τρισώματον κύνα [25] ἐς φῶς ἀνάξων, ἔνθεν οὐχ ἦκει πάλιν.

Euripides. "Heracles". Vol I. En: *The Complete Greek Drama.* W.J. Oates and E. O' Neill (Eds.). E.P. Coleridge (Trans.). New York. Random House. 1938.

Amphitryon

What mortal has not heard of the one who shared a wife with Zeus, Amphitryon of Argos, whom once Alcaeus, son of Perseus, begot, Amphitryon the father of Heracles? Who lived here in Thebes, where from the sowing [5] of the dragon's teeth grew up a crop of earth-born giants; and of these Ares saved a scanty band, and their children's children people the city of Cadmus. Hence sprung Creon, son of Menoeceus, king of this land; [10] and Creon became the father of this lady Megara, whom once all Cadmus' race escorted with the glad music of lutes at her wedding, when the famous Heracles led her to my halls.

Now he, my son, left Thebes where I was settled, left his wife Megara and her kin, [15] eager to make his home in Argolis, in that walled town which the Cyclopes built, from which I am exiled for the slaying of Electryon; so he, wishing to lighten my affliction and to find a home in his own land, offered Eurystheus a mighty price for my recall: [20] to free the world of savage monsters, whether it was that Hera goaded him to submit to this, or that fate was leagued against him. Other toils he has accomplished, and last of all has he passed through the mouth of Taenarus into the halls of Hades to drag to the light [25] that hound with three bodies, and from there he has never returned.

[75] p. 162 Nota 731

Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum*, III, 21 [8].

Confusión de pandoura y syrinx

Isidori Hispalensis. *Etymologiarum sive Originum*. W.M. Lindsay (Ed.). Typographeum Clarendonianum. Oxonii. MCMXI Liber III De Mathematica.

21. De Secunda divisione, Quae organica dicitur

[8] Pandorius ab inventore vocata. De quo Vergilius (Ecl. 2, 32):

Pan primus calamos cera coniungere plures instituit, Pan curat ovis oviumque magistros.

Fuit enim apud gentiles deus pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum aptavit, et studiosa arte composuit.

The Etymologies of Isidore of Seville. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and Oliver Berghof. New York. Cambridge University Press. 2006.

xx. The second division, which is called organicus

[8] The pandorius took its name from its inventor, and Vergil says (cf. Ecl. 2.32):

Pan was the first to teach joining many reeds together with wax, Pan whose concern is the flock and the keepers of the flock.

For among the pagans, Pan was the pastoral god, who was the first to fit together reeds of different lengths for the purpose of song, and he put them together with diligent art.

[76] p. 181 Nota 777

Ignacio de Antioquía. *Carta a los Efesios*, IV.

Metáfora del arpa: el obispo y su congregación

Ignatus. En: *Ante-Nicene Fathers, Vol. 1*. A. Roberts and J. Donaldson (Trans.) Edited by A. Roberts, J. Donaldson, and A. Cleveland Coxe (Eds.). Buffalo. New York. Christian Literature Publishing Co. 1885.

Ch. 4. Wherefore it is fitting that you should run together in accordance with the will of your bishop, which thing also you do. For your justly renowned presbytery, worthy of God, is fitted as exactly to the bishop as the strings are to the harp. Therefore in your concord and harmonious love, Jesus Christ is sung. And man by man, become a choir, that being harmonious in love, and taking up the song of God in unison, you may with one voice sing to the

Father through Jesus Christ, so that He may both hear you, and perceive by your works that you are indeed the members of His Son. It is profitable, therefore, that you should live in an unblameable unity, that thus you may always enjoy communion with God.

TLA (Traducción en Lenguaje Actual). © Sociedades Bíblicas Unidas.

IV. También conviene caminar de acuerdo con el pensamiento de vuestro obispo, lo cual vosotros ya hacéis. Vuestro presbiterio, justamente reputado, digno de Dios, está conforme con su obispo como las cuerdas a la cítara. Así en vuestro sinfónico y armonioso amor es Jesucristo quien canta. Que cada uno de vosotros también, se convierta en coro, a fin de que, en la armonía de vuestra concordia, toméis el tono de Dios en la unidad, cantéis a una sola voz por Jesucristo al Padre, a fin de que os escuche y que os reconozca, por vuestras buenas obras, como los miembros de su Hijo. Es, pues, provechoso para vosotros el ser una inseparable unidad, a fin de participar siempre de Dios.

[77] p. 182 Nota 784

Justino Mártir, LXVII.

Instrumentos entre judíos, circuncisión

Justin Martyr. "The Apostolic Fathers with Justin Martyr and Irenaeus". En: *Ante Nicene Fathers*. Philip Schaff (Ed.) Wm. B. Eerdmans Publishing Company. Reprint 2001.

Chapter LXVII. Weekly worship of the Christians.

And we afterwards continually remind each other of these things. And the wealthy among us help the needy; and we always keep together; and for all things wherewith we are supplied, we bless the Maker of all through His Son Jesus Christ, and through the Holy Ghost. And on the day called Sunday, all who live in cities or in the country gather together to one place, and the memoirs of the apostles or the writings of the prophets are read, as long as time permits; then, when the reader has ceased, the president verbally instructs, and exhorts to the imitation of these good things. Then we all rise together and pray, and, as we before said, when our prayer is ended, bread and wine and water are brought, and the president in like manner offers prayers and thanksgivings, according to his ability, and the people assent, saying Amen; and there is a distribution to each, and a participation of that over which thanks have been given, and to those who are absent a portion is sent by the deacons. And they who are well to do, and willing, give what each thinks fit; and what is collected is deposited with the president, who succours the orphans and widows and those who, through sickness or any other cause, are in want, and those who are in bonds and the strangers sojourning among us, and in a word takes care of all who are in need. But Sunday is the day on which we all hold our common assembly, because it is the first day on which God, having wrought a change in the darkness and matter, made the world; and Jesus Christ our Saviour on the same day rose from the dead. For He was crucified on the day before that of Saturn (Saturday); and on the day after that of Saturn, which is the day of the Sun, having appeared to His apostles and disciples, He taught them these things, which we have submitted to you also for your consideration. Musical organs pertain to the Jewish ceremonies and agree no more to us than circumcision.

[78] p. 182 Nota 785

Clemente. *Protréptico a los griegos*.

Ídolos, cantos, hechizos

Source Readings in Music History. Oliver Strunk (Selec. Annot.). Leo Treitter (Review). London, W.W. Norton & Co. Inc. New York. W.W. Norton Co. 1965, p. 61.

In my opinion, therefore, our Thracian, Orpheus, and the Theban and the Methymnian too, are not worthy of the name of man, since they were

deceivers. Undercover of music they have outraged human life, being influenced by daemons, through some artful sorcery, to compass man's ruin. By commemorating deeds of violence in their religious rites, and by bringing stories of sorrow into worship, they were the first to lead me by the hand to idolatry; yes, and with stocks and stones, that is to say, statues and pictures, to build up the stupidity of custom. By their chants and enchantments they have held captive in the lowest slavery that truly noble freedom which belongs to those who are citizens under heaven.

[79] p. 182 Nota 787

Clemente de Alejandría. *Miscellanies* VI, 11 [89-90].

Licenciosidad y locura

“Clement of Alexandria”. En: *Ante-Nicene Fathers. The Writings of the Apostolic Fathers*. Vol II. Rev. A. Roberts and J. Donaldson (Eds.). Grand Rapids. Eerdmans. 1989, pp. 500-501.

Book VI. Chapter XI. “The Mystical Meanings in the Proportions of Numbers, Geometrical Ratios, and Music”.

[88.1] (David) Ἐτι τῆς μουσικῆς παράδειγμα ψάλλον ὁμοῦ καὶ προφητεύων ἐκκείσθω Δαβὶδ, ὑμῶν τὸν θεὸν ἐμμελῶς. προσήκει δὲ εἰ μάλιστα τὸ ἐναρμόνιον γένος τῆ δωριστὶ ἁρμονία καὶ τῆ φρυγιστὶ τὸ διάτονον, [88.2] ὡς φησιν Ἀριστόξενος. ἡ τοίνυν ἁρμονία τοῦ βαρβάρου ψαλτηρίου, τὸ σεμνὸν ἐμφαίνουσα τοῦ μέλους, ἀρχαιοτάτη τυγχάνουσα, ὑπόδειγμα Τερπάνδρῳ μάλιστα γίνεται πρὸς ἁρμονίαν τὴν Δωρίον ὑμνοῦντι τὸν Δία ὧδέ πως· Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ, Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

[88.3] εἴη δ' ἂν τῷ ψαλμῶδῳ κιθάρα ἀλληγορουμένη κατὰ μὲν τὸ πρῶτον σημαίνόμενον ὁ κύριος, κατὰ δὲ τὸ δεύτερον οἱ προσεχῶς κρούοντες [88.4] τὰς ψυχὰς ὑπὸ μουσηγέτῃ τῷ κυρίῳ. κἂν ὁ σωζόμενος λέγεται λαὸς κιθάρα, κατ' ἐπίπνοιαν τοῦ λόγου καὶ κατ' ἐπίγνωσιν τοῦ θεοῦ [88.5] δοξάζων μουσικῶς ἐξακούεται, κρουόμενος εἰς πίστιν τῷ λόγῳ. λάβοις δ' ἂν καὶ ἄλλως μουσικὴν συμφωνίαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν νόμου καὶ προφητῶν ὁμοῦ καὶ ἀποστόλων σὺν καὶ τῷ εὐαγγελίῳ τὴν τε ὑποβεβηκυῖαν, τὴν καθ' ἕκαστον προφήτην κατὰ τὰς μεταπηδήσεις τῶν προσώπων συνωδίαν.

[89.1] Ἄλλ', ὡς ἔοικεν, οἱ πλείστοι τῶν τὸ ὄνομα ἐπιγραφόμενων καθάπερ οἱ τοῦ Ὀδυσσεῶς ἐταῖροι ἀγροίκως μετίασι τὸν λόγον, οὐ τὰς Σειρήνας, ἀλλὰ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέλος παρερχόμενοι, ἀμαθία βύσαντες τὰ ὄτα, ἐπέιπερ ἴσασιν οὐ δυνασόμενοι ἅπαξ ὑποσχόντες τὰς

[89.2] ἀκοὰς Ἑλληνικοῖς μαθήμασι μετὰ ταῦτα τοῦ νόστου τυχεῖν. τῷ δ' ἀπανθιζομένῳ τὸ χρεῖδδες εἰς ὠφέλειαν τῶν κατηγόμενων καὶ μάλιστα Ἑλλήνων ὄντων (τοῦ κυρίου δὲ ἡ γῆ καὶ τὸ πλήρωμα αὐτῆς) οὐκ ἀφεκτέον τῆς φιλομαθίας ἀλόγων δίκην ζῶων, πλείω δ' ὡς [89.3] ἐνὶ μάλιστα βοηθήματα τοῖς ἐπαίουσιν ἐρανιστέον. πλὴν οὐδαμῶς τούτοις ἐνδιατριπέον ἀλλ' ἢ εἰς μόνον τὸ ἀπ' αὐτῶν χρήσιμον, ὡς λαβόντας τοῦτο καὶ κτησαμένους ἀπιέναι οἴκαδε δύνασθαι ἐπὶ τὴν ἀληθῆ φιλοσοφίαν, πείσμα τῆ ψυχῆ βέβαιον τὴν ἐκ πάντων ἀσφάλειαν πεπορισμένους.

[89.4] Ἀπτεόν ἄρα μουσικῆς εἰς κατακόσμησιν ἡθους καὶ καταστολήν. [90.1] ἀμέλει καὶ παρὰ πότον <τὸ> ψάλλειν ἀλλήλοισ προπίνομεν, κατεπᾶδοντες ἡμῶν τὸ ἐπιθυμητικὸν καὶ τὸν θεὸν δοξάζοντες ἐπὶ τῇ ἀφθόνῳ τῶν ἀνθρωπείων ἀπολαύσεων δωρεᾶ τῶν τε εἰς τὴν τοῦ σώματος τῶν τε εἰς τὴν τῆς ψυχῆς αὔξησιν τροφῶν ἀδίως ἐπιχορη. [90.2] γηθειῶν. περιττὴ δὲ μουσικὴ ἀποπτυστέρα ἢ κατακλῶσα τὰς ψυχὰς καὶ εἰς ποικιλίαν ἐμβάλλουσα τοτὲ μὲν θρηνώδη, τοτὲ δὲ ἀκόλαστον

Further, as an example of music, let us adduce David, playing at once and prophesying, melodiously praising God. Now the Enarmonic suits best the Dorian harmony, and the Diatonic the Phrygian, as Aristoxenus says. The harmony, therefore, of the Barbarian psaltery, which exhibited gravity of strain, being the most ancient, most certainly became a model for Terpander, for the Dorian harmony, who sings the praise of Zeus thus:—"O Zeus, of all

things the Beginning, Rule, of, all; O Zeus, I send thee this beginning of hymns”.

The lyre, according to its primary signification, may by the psalmist be used figuratively for the Lord; according to its secondary, for those who continually strike the chords of their souls under the direction of the Choir-master, the Lord. And if the people saved be called the lyre, it will be understood to be in consequence of their giving glory musically, through the inspiration of the Word and the knowledge of God, being struck by the Word so as to produce faith. You may take music in another way, as the ecclesiastical symphony at once of the law and the prophets, and the apostles along with the Gospel, and the harmony which obtained in each prophet, in the transitions of the persons.

But, as seems, the most of those who are inscribed with the Name, like the companions of Ulysses, handle the word unskilfully, passing by not the Sirens, but the rhythm and the melody, stopping their ears with ignorance; since they know that, after lending their ears to Hellenic studies, they will never subsequently be able to retrace their steps.

But he who culls what is useful for the advantage of the catechumens, and especially when they are Greeks (and the earth is the Lord’s, and the fulness thereof), must not abstain from erudition, like irrational animals; but he must collect as many aids as possible for his hearers. But he must by no means linger over these studies, except solely for the advantage accruing from them; so that, on grasping and obtaining this, he may be able to take his departure home to the true philosophy, which is a strong cable for the soul, providing security from everything.

Music is then to be handled for the sake of the embellishment and composure of manners. For instance, at a banquet we pledge each other while the music is playing; soothing by song the eagerness of our desires, and glorifying God for the copious gift of human enjoyments, for His perpetual supply of the food necessary for the growth of the body and of the soul. But we must reject superfluous music, which enervates men’s souls, and leads to variety, now mournful, and then licentious and voluptuous, and then frenzied and frantic.

[80] p. 182 Nota 788

Clemente. *Miscellanies VI.*

Sacerdotes de Cibeles: Galli

Trans. Alexander Roberts. Edinburgh. T. & T. Clark. XII, Book V, 4, 201. 2006.

Let any of you look at those who minister in the idol temples. He will find them ruffians with filthy hair, in squalid and tattered garments, complete strangers to baths, with claws for nails like wild beasts; many are also deprived of their virility.

[81] p. 182 Nota 789

Clemente. *The Instructor II.*

Exégesis: el cuerpo como instrumento

En: *Ante-Nicene Fathers. The Writings of the Apostolic Fathers. Vol II.* Rev. A. Roberts and J. Donaldson (Eds.). Grand Rapids. Eerdmans. 1989, p. 248.

‘Praise him on the psaltery’ for the tongue is the psaltery of the Lord. ‘And praise him on the cithara’, let the cithara be taken to mean the mouth, played by the Spirit as if by a plectrum. ‘Praise him on the tympanum and chorus’ refers to the Church meditating on the resurrection of the flesh in the resounding membrane. ‘Praise him on strings and the instrument’ refers to our body as an instrument and its sinews as strings from which it derives its harmonious tension, and when strummed by the Spirit, it gives off human notes. ‘Praise him on the clangorous cymbals’ speaks of the tongue as the cymbal of the mouth which sounds as the lips are moved.

[82] p. 183 Nota 790

Clemente. *The Instructor III*.

Canto y baile en la vida privada

En: *Ante-Nicene Fathers. The Writings of the Apostolic Fathers. Vol II*. Rev. A. Roberts and J. Donaldson (Eds.). Grand Rapids. Eerdmans. 1989, p. 290.

having paid reverence to the discourse about God, they leave within [the church] what they have heard. And outside they foolishly amuse themselves with impious playing, and amatory quavering, occupied with flute-playing, and dancing, and intoxication, and all kinds of trash.

[83] p. 183 Nota 791

Clemente. *The Instructor II*.

Aulós y flautas

En: *Ante-Nicene Fathers. The Writings of the Apostolic Fathers. Vol II*. Rev. A. Roberts and J. Donaldson (Eds.). Grand Rapids. Eerdmans. 1989, p. 248.

Let the pipe be resigned to the shepherds, and the flute to the superstitious who are engrossed in idolatry. For, in truth, such instruments are to be banished from the temperate banquet, being more suitable to beasts than men

[84] p. 183 Nota 794

Pseudo-Origen. *Selecta in Psalmos*, XXXII, 2-3 (y CL).

Alegoría instrumentos/espíritu

Selecta in Psalmos XXXII. En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, p. 38.

The musical instruments of the Old Testament are not unsuitable for us if understood spiritually.

Selecta in Psalmos CL. En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, p. 39.

The strings are the harmony of the balanced sound of virtues and instruments.

Patrologiae Cursus Completus. Volume 12. Pseudo-Origen. Migne, J.P. (Ed.). Paris. Excudebat Vrayet. 1857.

1 τῷ Δαυιδ ἀγαλλιᾶσθε δίκαιοι ἐν τῷ κυρίῳ τοῖς εὐθέσι πρέπει αἶνεσις

2 ἐξομολογεῖσθε τῷ κυρίῳ ἐν κιθάρα ἐν ψαλτηρίῳ δεκαχόρδῳ ψάλατε αὐτῷ

3 ᾄσατε αὐτῷ ᾄσμα καινόν καλῶς ψάλατε ἐν ἀλαλαγμῷ

4 ὅτι εὐθὴς ὁ λόγος τοῦ κυρίου καὶ πάντα τὰ ἔργα αὐτοῦ ἐν πίστει

5 ἀγαπᾷ ἐλεημοσύνην καὶ κρίσιν τοῦ ἐλέους κυρίου πλήρης ἡ γῆ

6 τῷ λόγῳ τοῦ κυρίου οἱ οὐρανοὶ ἐστερεώθησαν καὶ τῷ πνεύματι τοῦ στόματος αὐτοῦ πᾶσα ἡ δύναμις αὐτῶν

7 συνάγων ὡς ἄσκον ὕδατα θαλάσσης τιθεὶς ἐν θησαυροῖς ἀβύσσους

8 φοβηθήτω τὸν κύριον πᾶσα ἡ γῆ αὐτοῦ δὲ σαλευθήτωσαν πάντες οἱ κατοικοῦντες τὴν οἰκουμένην

9 ὅτι αὐτὸς εἶπεν καὶ ἐγενήθησαν αὐτὸς ἐνετείλατο καὶ ἐκτίσθησαν

10 κύριος διασκεδάζει βουλὰς ἐθνῶν ἀθετεῖ δὲ λογισμοὺς λαῶν καὶ ἀθετεῖ βουλὰς ἀρχόντων

11 ἡ δὲ βουλή τοῦ κυρίου εἰς τὸν αἰῶνα μένει λογισμοὶ τῆς καρδίας αὐτοῦ εἰς γενεὰν καὶ γενεάν

1 Exsultate, justi, in Domino; rectos decet collaudatio.

2 Confitemini Domino in cithara; in psalterio decem chordarum psallite illi.

3 Cantate ei canticum novum; bene psallite ei in vociferatione.

4 Quia rectum est verbum Domini, et omnia opera ejus in fide.

5 Diligit misericordiam et iudicium; misericordia Domini plena est terra.
 6 Verbo Domini caeli firmati sunt, et spiritu oris ejus omnis virtus eorum.
 7 Congregans sicut in utre aquas maris; ponens in thesauris abyssos.
 8 Timeat Dominum omnis terra; ab eo autem commoveantur omnes inhabitantes orbem.
 9 Quoniam ipse dixit, et facta sunt; ipse mandavit et creata sunt.
 10 Dominus dissipat consilia gentium; reprobatur autem cogitationes populorum, et reprobatur consilia principum.
 11 Consilium autem Domini in aeternum manet; cogitationes cordis ejus in generatione et generationem.

1 Triumph, just souls, in the Lord; true hearts, it is yours to praise him.
 2 Give thanks to the Lord with the viol's music, praise him with a harp of ten strings.
 3 For him let a new song be sung; give him of your best, sound the harp and cry out lustily.
 4 The Lord's word is true, he is faithful in all his dealings;
 5 faithfulness he loves, and the just award, the whole earth overflows with the Lord's goodness.
 6 It was the Lord's word that made the heavens, the breath of his lips that peopled them;
 7 he it is who stores up the waters of the sea as in a cistern, treasures up all its waves.
 8 Let the whole earth hold the Lord in dread, let all the inhabitants of the world stand in awe of him;
 9 he spoke, and they were made, he gave his command, and their frame was fashioned.
 10 At the Lord's bidding, a nation's purposes come to nothing, a people's designs are thwarted;
 11 his own designs stand firm for ever; generation after generation, his will does not swerve.

[85] p. 183 Nota 796

Novaciano. *De spectaculis*, VII [1-3].

Auletas, ídolos, inutilidad

En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, p. 48.

Labors to speak with his fingers, ungrateful to the Artificer who gave him a tongue... Even if these things were not consecrated to idols, faithful Christians ought not to frequent and observe them, for even if there were nothing criminal about them, they have in themselves an utter worthlessness hardly suitable from believers.

Thasci Caecili Cypriani Opera Omnia. G. Hartel, ed., S., vol. 3, part 3, appendix, opera spuria. Vienna. Royal Academy of Letters. 1871.

1. Non est libidini satis malis suis uti praesentibus, nisi suum de spectaculo faciat in quo etiam aetas superior erraverat. Non licet, inquam, adesse christianis fidelibus, non licet omnino nec illis quos ad delinimenta aurium ad omnes ubique Graecia instructos suis vanis artibus mittit.

2. Clangores tubae bellicos alter imitatur raucos, alter lugubres sonos spiritu tibias inflante moderatur, alter cum choris et cum hominis canora voce contendens spiritu suo quem de visceribus suis in superiora corporis nitens hauserat tibiaram foramina modulans. [effuso et] nunc intus recluso ac represso, nunc certis foraminum meatibus emisso atque in aerem profuso,

item in articulos sonum frangens, loqui digitis elaborat, ingratus artificii qui linguam dedit.

3. Quid loquar comicas inutiles curas, quid illas magnas tragicae vocis insanias, quid nervos cum clamore commissos? Haec etiam si non essent simulacris dicata, obeunda tamen et spectanda non essent christianis fidelibus, quoniam et si non haberent crimen, habent in se et maximam et parum congruentem fidelibus vanitatem.

Lust is not satisfied with using its own present depravities, but adopts as its own from a stage play the sins of an earlier age. It is forbidden, I say, for faithful Christians to attend. It is also completely forbidden for them to attend performances by those musicians whom Greece has sent all over the world, having instructed them in her vain skills intended to delight the ears.

One man imitates the blaring noise of the war trumpet; another produces a lugubrious sound by blowing into the tibia. A third man vies with choirs and the human singing voice by modulating the openings of the tibia. He employs his breath, which he draws with great effort from the depths of his guts into the upper regions of his body, now keeping it shut up and locked within, now releasing it and pouring it out into the air through the passageways of his instrument. In this way he manages to speak with his fingers by breaking the sound into fragments, showing ingratitude to his maker who endowed him with a tongue.

Why should I speak of the pointless efforts of comedy, or that massive insanity that is the tragic theater? Why should I mention stringed instruments and their racket? Even if such things are not consecrated to idols, still, faithful Christians ought not to attend and watch them. If they are not sinful, they yet have in them a vanity which is both very great and ill befitting the faithful.

[86] p. 183 Nota 798

Cipriano. *On the Dress of Virgins*, XI.

Cantos sacros y no amorosos

On the Dress of Virgins. Trans. Sister Angela E. Keenan. New York. Fathers of the Church Inc. 1958.

For God has indeed given man a voice, and yet he should not sing love songs and songs that are coarse

Thascii Caecili Cypriani. "Liber de Habitu Virginum". En: *Operum Pars II – Opuscula*. Tabulas ex MGS Privata Bibl Administator Ipse Exquisivit. pp. 449-459.

XI. [...] Possessiones tibi sed coelestes magis compara, ubi fructus tuos juges ac perennes et ab omni contactu injuriae saecularis immunes nec rubigo alterat, nec grando caedat, nec sol urat, nec pluvia corrumpat. Nam et vocem Deus homini dedit et tamen non sunt idcirco e amatoria cantanda, nec turpia et ferrum esse ad culturam terrae Deus voluit, nec homicida sunt idcirco facienda; aut quia thura et merum et igmen Deus instituit, sacrificandum est inde idolis, vel quia abundant pequendum greges in agris tuis, victimas et hostias diis inmolare debebis. Alioqui tentatio est patrimonium grande, nisi ad usus bonos census operetur, ut patrimonio suo unusquisque locupletior magis redimere. debeat quam augere delicta.

Cyprian. "On the Dress of Virgins" En: *Ante-Nicene Fathers Vol 5*. Schaff, Phillip (Trans.). A. Roberts, J. Donaldson, and A.C. Coxe (Eds.). Buffalo. New York, Christian Literature Publishing Co. 1885, pp. 759-759.

XI. [...] Prepare for yourself possessions; but let them rather be heavenly ones, where neither rust wears out, nor hail bruises, nor sun burns, nor rain spoils your fruits constant and perennial, and free from all contact of worldly

injury. For in this very matter you are sinning against God, if you think that riches were given you by Him for this purpose, to enjoy them thoroughly, without a view to salvation. For God gave man also a voice; and yet love-songs and indecent things are not on that account to be sung. And God willed iron to be for the culture of the earth, but not on that account must murders be committed. Or because God ordained incense, and wine, and fire, are we thence to sacrifice to idols? Or because the flocks of cattle abound in your fields, ought you to immolate victims and offerings to the gods? Otherwise a large estate is a temptation, unless the wealth minister to good uses; so that every man, in proportion to his wealth, ought by his patrimony rather to redeem his transgressions than to increase them.

[87] p. 183 Nota 799

Comodiano. *In Favor of Christian Discipline*, LIX.

Baile, placeres, vida privada

The Writings of Tertullianus. Edinburgh. T. & T. Clark. 1895, 1994. p. 464.

You are rejecting the law when you wish to please the world. You dance in your houses; instead of psalms, you sing love songs.

Commodianus. "Instructiones". En: *Documenta Catholica Omnia. De Latinis Scriptoribus*. Curator quidam percallidus tabulas ex CVS Bibl exquisivit.

59. MATRONIS ECCLESIAE DEI VIVI – II

Audiuisti uocem, quae uis Christiana manere, Beatus Paulus qualiter rogare praecepit. Caeliloquax autem Esaias doctor et auctor (Detestatur enim caritatem mundi sequentes) Exaltatae, inquit, ceciderunt filiae Sion. Fas in Deo non est Christianam coli fidelem. Gentili more quaeris praecedere Dei sancta? Has Dei praecones damnant in lege clamantes Iniustas esse feminas, quae se taliter ornant. Kapillos inficitis, oculos nigrore linitis, Lunatis comulas gradulatum fronte deuinctas, Mala<m> medicatis quodam superducto rubore, Nec non et inaures grauissimo pondere pendent, Obruitis collum naturale gemmis et auro, Palmas Deo dignas praesagio malo ligatis. Quid memorem uestes aut tota<m> Zabuli pompa<m>? Respuitis legem, mauultis mundo placere, Saltatis in domibus, pro psalmis cantatis amores. Tu licet sis casta, non te purgat sinistra sequendo: Uos ideo tales Christus cum gentibus aequat. Xancta Dei mulier diuitias corde demonstrat. Ymnificato choro placitoque Christo seruire Zelantes fauore Christo offerte odorem.

Commodianus. "On Christian Discipline". En: *Ante-Nicene Fathers Vol. 4*. R.E. Wallis (Trans.). A. Roberts, J. Donaldson, and A.C. Coxe (Eds.). Buffalo, New York. Christian Literature Publishing Co. 1885.

LX. To the Matrons of the Church of the Living God – II

Hear my voice, you who wish to remain a Christian woman, in what way the blessed Paul commands you to be adorned. Isaiah, moreover, the teacher and author that spoke from heaven, for he detests those who follow the wickedness of the world, says: The daughters of Zion that are lifted up shall be brought low. It is not right in God that a faithful Christian woman should be adorned. Do you seek to go forth after the fashion of the Gentiles, O you who are consecrated to God? God's heralds, crying aloud in the law, condemn such to be unrighteous women, who in such wise adorn themselves. You stain your hair; you paint the opening of your eyes with black; you lift up your pretty hair one by one on your painted brow; you anoint your cheeks with some sort of ruddy colour laid on; and, moreover, earrings hang down with very heavy weight. You bury your neck with necklaces; with gems and gold you bind hands worthy of God with an evil presage. Why should I tell of your dresses, or of the whole pomp of the devil? You are rejecting the law when you wish to please the world. You dance in your houses; instead of psalms, you sing love songs. You, although you may be chaste, do not prove

yourself so by following evil things. Christ therefore makes you, such as you are, equal with the Gentiles. Be pleasing to the hymned chorus, and to an appeased Christ with ardent love fervently offer your savour to Christ.

[88] p. 183 Nota 801

Lactancio. *Epitome of the Divine Institutes*, II, 62.

Placer auditivo y de los sentidos

Epitome divinarum institutionum ad Pentadium fratrem. Eam ex msc. Tavinensi 1718 Typographie Academica Cornelii Crownfield. Bibliopolas Londinenses.

Caput LXII

Appetentia enim nimia voluptaris & periculum pariter insaniam generat, (quod est maxime cavendum) ' mortem acquirit aeternam. Nihil est tam invisum Deo, quam mens incesta, & animus impurus. Nec hanc solam voluptate abstinendum sibi quis putet, quae capitur ex foeminae corporis copulatione, sed & Caeteris voluptatibus sensuum reliquorum; quia & ipsae sunt vitiosae, & ejusdem virtutis est eas contemnere. Oculorum voluptas percipitur ex rerum pulchritudine; aurium de vocibus canoris suasionibus; narium de odore jucundo; saporis de cibis dulcibus; quibus omnibus virtus repugnare sortiter debet, ne his illecebris irretitus animus, a coelestibus ad terrena, ab aeternis, ab temporalia, a vita immortalis, ab poenam perpetua deprimatur.

[...]

Qui autem rapitur auditu, (ut taceam de cantibus, qui sensus intimos ita saepe delinunt tu etiam flatum mentis furore perturbent, compositis certis orationibus, numerosisque carminibus aut argutis disputationibus, ad impios cultus facile traducitur.

Lactantius. "The Epitome Of The Divine Institutes". En: *Documenta Catholica Omnia*. De Latinis Scriptoribus. Curator quidam percallidus tabulas ex CVS Bibl exquisivit. Trans. William Fletcher in *The Works of Lactantius*. Edinburgh. T. & T. Clark. 1871.

LXII. OF RESTRAINING THE PLEASURES OF THE SENSES

For a too great eagerness for pleasure both produces danger and generates disgrace, and that which is especially to be avoided, leads to eternal death. Nothing is so hateful to God as an unchaste mind and an impure soul. Nor let any one think that he must abstain from this pleasure [sex] only, but also the other pleasures which arise from the rest of the senses, because they also are of themselves vicious, and it is the part of the same virtue to despise them. The pleasure of the eyes is derived from the beauty of objects, that of the ears from harmonious and pleasant sounds, that of the nostrils from pleasant odor, that of taste from sweet food, -- all of which virtue ought strongly to resist, lest, ensnared by these attractions, the soul should be depressed from heavenly to earthly things, from things eternal to things temporal, from life immortal to perpetual punishment.

[...]

But he who is carried away by hearing (to say nothing respecting songs, which often so charm the inmost senses that they even disturb with madness a settled state of the mind by certain elaborately composed speeches and harmonious poems, or skilful disputations) is easily led aside to impious worship.

[89] p. 183 Nota 803

Eusebio Pánfilo. *In psalmum XCI*.

Canto a unísono cristiano

Patrologiae Cursus Completus. Volume 23. Eusebius Pamphili. Migne, J.P. (Ed.) Paris, Excudebat Vrayet. 1857, pp. 1172-1174.

Olim quidem eum populi ex circumsione per symbola et figuras Deum colerent, non incongruum erat per psalteria et citharas hymnos Deo emittere, idque die Sabbati praestare, otium nempe solventes, et in hoc legem Sabbati transgredientes. Nos vero Judaeum in abscondito servantes secundum illud Apostoli dictum: *Non manifesto, in carne, est circumcisio; sed qui in abscondito Judaeus est, et circumcisio cordis in spiritu, non littera*; viventi psalterio et cithara animata, spiritualibusque canticis hymnum essundimus. Omni quippe instrumento musico acceptior et suavior Deo fuerit Christi populorum coucentus, quo in omnibus Dei ecclesiis una mente, uno affectu, pari consensu et una sententia fidei et pietatis, una voce, melos in psalmodiis emittimus. Hujusmodi igitur psalmodiis et citharis spiritualibus uti consuevimus: quia id docet Apostolus his verbis, *Psalmis et canticis et hymnis spiritualibus*. Alia item ratione cithara fuerit totum corpus, cujus motibus et operibus anima condecentem hymnum Deo emittit. Psalterium autem decem chordarum, Spiritus sancti cultus est, per quinque corporis sensus, et per totidem animae virtutes exhibitus : quae his declarat idem Apostolus, *Orabo spiritu, orato autem et mente ; psallam spiritu, psallam et mente*. Quasi scilicet mens etiam motus suos habeat, quibus pulsat corpus; et spiritus item proprios obtineat motus, quibus animam movet.

En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, 97-98.

When formerly the people of the circumcision worshipped through symbols and types, it was not unreasonable that they raised hymns to God on psalteries and cithara, and that they did this on the days of the Sabbath, thus clearly violating the required rest and transgressing the law of the Sabbath. We, however, maintain the Jewish law inwardly, according to the saying of the Apostle: 'For he is not a real Jew who is one outwardly,'... And so more sweetly pleasing to God than any musical instrument would be ... with one mind and unanimity of faith and piety, we raise melody in unison in our psalmody.

[90] p. 184 Nota 804

Hilario. *Instructio psalmodum*, 19.

Instrumentos y antifonas en el culto

S. Hilarii. *Tractatus super psalmus*. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Academiae Litterarum Caesariae Vol XXII. 1866. Lipsiae, G. Freytag. pp. 15-16

19. In musicis uero artibus hae sunt officiorum et generum varietates. psalmus est, cum cessante uoce pulsus tantum organi concinentis auditur. canticum est, cum cantantium chorus, libertate sua utens neque in consonum organi adstrictus obsequium, hymno canorae tantum uocis exultat. canticum autem psalmi est, cum organo praescinente subsequens et semula organo vox chori canentis auditur, modos psalterii modulis uocis imitata. psalmus uero cantici est, cum choro ante cantante humanae cantionis hymno ars organi consonantis aptatur, uocisque modulis praecinentis pari psalterium suauitate modulatur. his ergo quattuor musicae artis generibus competentes singulis quibusque psalmis superscriptiones sunt coaptatae. ex uirtutibus autem psalmodum et ex ipsis doctrinae musicae diuersitatibus causa uniuscuiusque superscriptionis ostenditur.

Shirt, David John. *Sing to the Lord with the Harp - Attitudes to Musical Instruments in Early Christianity 680 AD*. Tesis Doctoral. University of Durham. Department of Theology and Religion. 2015, p. 7.

Now, the varieties of function and kind in the art of music are as follows. There is a 'psalm' when the voice rests and only the playing of the instrument is heard. There is a 'song' (canticum) when the chorus of singers, using its freedom, is not bound in musical deference to the instrument and enjoys a hymn with sonorous voice above. There is a 'psalm of a song' when, after the chorus has sung, the art of the musical instrument is adapted to the hymn of

human singing and the psaltery plays with equal sweetness to the measures of the singing voice.

[91] p. 184 Nota 805

Celsus. *On The True Doctrine*.

Acusación de Celso a Orígenes: antifonas en el culto

Celsus. *On The True Doctrine: A Discourse Against the Christians*, tr. R. Joseph Hoffman. New York. Oxford University Press. 1987, pp. 70-71. Based on the Koetschau's edition of the *Origen Vatican manuscript* that represents 70 percent of Celsus work ("A", Vat. gr. 386. Thirteenth century. In: *Die griechischen christlichen Schriftsteller 2-3* [Berlin, 1899]).

Now, it will be wondered how men so disparate in their beliefs can persuade others to join their ranks. The Christians use sundry methods of persuasion, and invent a number of terrifying incentives. Above all, they have concocted an absolutely offensive doctrine of everlasting punishment and rewards, exceeding anything the philosophers (who have never denied the punishment of the unrighteous or the reward of the blessed) could have imagined. I have heard that before their ceremonies, where they expand on their misunderstanding of the ancient traditions, they excite their hearers to the point of frenzy with flute music like that heard among the priests of Cybele. In the old religions of Egypt, I recall, a man would be seduced by the magnificence of the shrines – the sacred gardens, the great entrance, the temple surrounded by splendid tents, not to mention the hypnotic effect of the rites themselves, made to be swallowed by the gullible. But once inside, what did the worshiper find? A cat – or a monkey; a dog, crocodile, or goat. The design of the old religion was to impress upon the initiate that he had learned a secret knowledge-that the significance of these animals was given to him and him only. But at least the religion of Egypt transcended the worship of the irrational beasts: the animals were symbols of invisible ideas and not objects of worship in themselves. The religion of the Christians is not directed at an idea but at the crucified Jesus, and this is surely no better than dog or goat worship at its worst.

Shirt, David John. *Sing to the Lord with the Harp - Attitudes to Musical Instruments in Early Christianity 680 AD*. Tesis Doctoral. University of Durham. Department of Theology and Religion, 2015, p. 98.

they [the Christians] excite their hearers to the point of frenzy with flute music

[92] p. 184 Nota 806

Diodoro de Tarso. *Commentary on Psalm*.

Acusación a los cristianos: instrumentos en el culto

McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, 77.

Having said above that it is necessary for them to hymn God, he adds then that they must do this with instruments

Diodore of Tarsus. *Commentary on Psalms 1-51*. 2005. R.C. Hill (Trans. Intr. and Annot.). Atlanta. Society of Biblical Literature.

Psalm 30 (p. 92)

[...] The twenty-eighth psalm, on other hand, bears the title, "A psalm for David", where the connection with ignorance is not tight: they claim when it says "of David", the psalm was composed by him, whereas when "for David", it was composed in reference to him by someone else. But while they did not put a title on the one referring to him, obviously not being able to prove it, neither do we know who was the one in receipt of such a charism if not David alone; whereas others were also accorded inspiration, no other was accorded rhythmical melody along with inspiration. Now, those called singers or psalm singers by the divine Scripture did not personally compose

the psalms: they only performed them orally or to musical instruments; the psalms they received from David. So much for the twenty-eighth psalm. [...]

Psalm 33 (p. 100)

[...] *Rejoice in the Lord, you righteous ones; praise becomes the upright* (v. 1). He calls the Israelites righteous by comparison with the Assyrians, and likewise the same people upright. So he urges such people to sing God's praises for the unexpected events worked in their favor. *Confess to the Lord with a lyre, sing to him with a ten-stringed harp* (v. 2). Having said above that they ought sing God's praises, he went further to say here they ought do so with musical instruments. *Sing him a new song* (v. 3): for a new and unexpected victory they ought offer a new song and hymn. *Sing well to him with full voice*. The term well means with understanding, with appreciation of the hymns; and *with full voice* means precisely a sound of triumph. [...]

Psalm 42 (p. 134)

"To the end. For understanding for the sons of Korah." The title of the forty-second psalm indicates that the psalm was given to the sons of Korah by blessed David; they were singers or temple singers engaged in performing to the accompaniment of musical instruments. The psalm is composed from the viewpoint of the people longing to see their own place, pining for it and begging God to be freed from the captivity and slavery in Babylon and to return to their own place, the memory of which had the effect of arousing them to stronger desire of the places and the holy temple.

Psalm 49 (p 155)

For this reason, therefore, blessed David exhorts all people in these words. *Hear this, all nations* (v. 1). This psalm, too, like many others, is given to the sons of Korah for meditation and performance to the accompaniment of musical instruments. *Give ear, all inhabitants of the world*. He summons everyone from all quarters to a discovery of this excellent lesson that sin is fearsome in people and incapable of being brought under control by outlay of money. *Both earthborn people and human beings* (v. 2). He means the same thing, by earthborn people referring to those sprung from the earth, his meaning being that there is no one exempt from this lesson. And to make it clearer, he goes on, Rich and poor alike, the result being that no one I intend to instruct will be left in the dark.

Philip Schaff and Henry Wace, eds., *Gregory the Great (II); Ephraim Syrus; Araphat*. NPNF-2 XIII. Accordance electronic ed. 14 vols. New York. Christian Literature Publishing. 1890.

Blessed He Who by our tongue interpreted His secret things.

Let us praise that Voice whose glory is hymned with our lute, and His virtue with our harp.

The Gentiles have assembled and have come to hear His strains.

[93] p. 184, Nota 807

Anónimo cristiano, c. 375. *Didascalia apostolorum*, MW, p. 81.

Prescripción de silencio a la mujer en el culto

Wood, Michael. Ancient Worship Wars: An Investigation of Conflict in Church Music History. *Musical Offerings*, Volume 5, Number 2. 2014, pp. 119-130 (p. 124).

Women are ordered not to speak in church, not even softly, nor may they sing along or take part in the responses, but they should only be silent and pray to God.

[94] p. 184, Nota 808

Pablo. *Corintios*, I [14].

Prescripción de silencio a la mujer en el culto

Biblia Sacra Vulgata (VULGATE)

34 mulieres in ecclesiis taceant non enim permittitur eis loqui sed subditas esse sicut et lex dicit

35 si quid autem volunt discere domi viros suos interrogent turpe est enim mulieri loqui in ecclesia

American Standard Version (ASV)

34 let the women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak; but let them be in subjection, as also saith the law.

35 And if they would learn anything, let them ask their own husbands at home: for it is shameful for a woman to speak in the church.

Spanish Blue Red and Gold Letter Edition (SRV-BRG) Edition™. © 2012/2015 BRG Bible Ministries.

34 Vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley dice.

35 Y si quieren aprender alguna cosa, pregunten en casa á sus maridos; porque deshonesto es hablar una mujer en la congregación.

[95] p. 184 Nota 810

Cirilo de Jerusalén. *Procatecheses*, XIV.

Prohibición de cantar a mujeres en el culto

Shirt, David John. *Sing to the Lord with the Harp - Attitudes to Musical Instruments in Early Christianity 680 AD*. Tesis Doctoral. University of Durham. Department of Theology and Religion. 2015.

they should only move their lips, so that nothing is heard, for I do not permit women to speak in church

Cyril of Jerusalem. *The Early church Fathers Series*. Carol Harrison (Ed.). London. Routledge. Taylor & Francis Group, p. 84.

Procatecheses XIV – Prologue to the Catecheses

When the exorcism takes place, while you are waiting for the others to arrive for their exorcism, the men and the women are kept apart. At this point I could do with Noah's ark, to separate Noah and his sons from his wife and his sons' wives. There was only one ark, and the door was shut, but things were arranged decently. So too, although the church is closed and you are all inside, there are separate places, the men all together and the women all together, to prevent a means of salvation turning into an occasion for damnation. Even though there may be a good reason for sitting together, it is better to keep the passions at a distance. So let the men sit together and have a good book; one man can read and the rest listen. If there isn't a book available, one man might pray, and another speak a few helpful words. The unmarried women should be kept together in the same way, either singing or reading silently, so that their lips move inaudibly, 'for I do not allow a woman to speak in church'. Married women should observe the same practice, praying and moving their lips silently, so that Samuel can come and your barren soul can conceive salvation, for God will hear you, which is what the name Samuel means.

[96] p. 184 Nota 812

Isidoro de Pelusium. *Epistle* 1 [90].

Prohibición de cantar alto a mujeres en el culto

Smith, John Arthur. *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*. Surrey (UK). Ashgate Publishing Limited. 2011.

The apostles of the Lord, who wanted to put an end to idle talk in the churches ... wisely permitted women to sing psalms there. But as every divine teaching has been turned to its opposite, so this, too, has become an occasion of sin and laxity for the majority of the people. They do not feel compunction in hearing the divine hymns, but rather misuse the sweetness of melody to arouse passion

[97] p. 184 Nota 813

Ambrosio de Treveris. *Explanatio psalmi*, I, 9.

Alabanza de la voz femenina en el culto

Smith, John Arthur. *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*. Surrey (UK). Ashgate Publishing Limited. 2011, p. 126. PL XIV, 924-5.

The Apostle admonishes women to be silent in church, yet they do well to join in a psalm; this is gratifying for all ages and fitting for both sexes ... even young women sing psalms with no loss of wifely decency, and girls sing a hymn to God with sweet and supple voice while maintaining decorum and suffering no lapse of modesty.

[98] p. 184 Nota 814

Epifanio de Salamis. *Panarion* XXV, 4 [9-11].

Movimiento del aulós: alegoría de la serpiente

En: Music. *Instruments in Church*. 1998, p. 40.

flute itself [as] a copy of the serpent through which the evil one spoke and deceived Eve... And see what the flute-player himself represents; he throws his head back as he plays and bends it forward, he leans right and left like the serpent.

Epiphanius of Salamis. *The Panarion: A Treatise Against Eighty Sects in Three Books. Book I: Sects 1-46*. Frank Williams (Trans.). Leiden. The Netherlands. Brill NV. 1987-2009.

Κατὰ Νικολαϊτῶν, τῆς δὲ ἀκολουθίας

πνεῦμα γάρ ἐστι πλάνης, ὥσπερ φύσημα ἐν αὐλῷ διαφόροις κινήσειν ἕκαστον τῶν ἀφρόνων κινῶν κατὰ τῆς ἀληθείας. καὶ γὰρ καὶ αὐτὸς ὁ αὐλὸς μίμημά ἐστι τοῦ δράκοντος, δι' οὗ ἐλάλησεν ὁ πονηρὸς καὶ ἠπάτησε τὴν Εὐαν. ἀπὸ τοῦ τύπου γὰρ ἐκείνου κατὰ μίμησιν ὁ αὐλὸς τοῖς ἀνθρώποις εἰς ἀπάτην κατεσκευάσθη. καὶ ὅρα τὸν τύπον ὃν αὐτὸς ὁ αὐλὸς ἐν τῷ αὐλῷ ποιεῖται. αὐλῶν γὰρ ἄνω ἀνανεῦει καὶ κάτω κατανεῦει, δεξιὰ τε κλίνει καὶ εὐώνυμα ὁμοίως ἐκείνῳ τούτοις γὰρ καὶ ὁ διάβολος τοῖς σχήμασι κέχρηται, ἵνα κατὰ τῶν ἐπουρανίων ἐνδείξῃται τὴν βλασφημίαν καὶ τὰ ἐπὶ τῆς γῆς ἀφανισμῷ ἀφανίσῃ καὶ ὁμοῦ συμπεριλάβῃ τὴν οἰκουμένην, δεξιὰ τε καὶ εὐώνυμα λυμαινόμενος τοὺς τῇ πλάνῃ πειθομένους τε καὶ θελγομένους ὥσπερ διὰ μουσικοῦ ὄργανου ταῖς φωναῖς ταῖς πεπλασμέναις.

Part 25. Epiphanius Against the Nicolaitans

4:9 For there is a spirit of imposture which, like breath in a flute, sets every fool in motion against the truth with its various movements. Indeed, the flute itself is a replica of the serpent through which the evil one spoke and deceived Eve.

4:10 For the flute was prepared to deceive mankind, on its model and in imitation of it. And see what the flutist himself represents as he plays his flute; he throws his head back as he plays and bends it forward, he leans right and leans left like the serpent.

4:11 For the devil makes these gestures too, to display blasphemy of the heavenly host and to destroy earth's creatures utterly while at the same time

getting the world into his toils, wreaking havoc right and left on those who trust the imposture, and are charmed by it as by the notes of an instrument.

[99] p. 184 Nota 816

Gregorio Nacianzeno. *Epistle* 232.

Baile y aulós proscritos del culto

En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, p. 72.

That which cannot be mixed is not combined or identified; neither bishops with jesters, nor prayers with dancing, nor psalmody with aulos-playing

Patrologiae Cursus Completus. Volume 3 - Gregory Theolog. Migne, J.P. (Ed.) Paris. Excudebat Vrayet. 1857, pp. 375-376.

Ὅτε κεκλήμεθα (69) πρὸς τοὺς γάμους τῆς θυγατρὸς ἡμῶν, καὶ πάρεσμεν, καὶ συνεορτάζοντες, καὶ συμπροθυμούμενοι, καὶ ἐπευχόμενοι πᾶν ὑμῖν ὁ κάλλιστον. Ἐν δὲ τῶν καλῶν παρεῖναι Χριστὸν τοῖς γάμοις (οὗ δὲ ὁ Χριστὸς (70), εὐχοσμία), καὶ τὸ γενέσθαι οἶνον τὸ ὕδωρ, τὸ δὲ ἔστι, πάντα μεταποιεῖσθαι εἰς τὸ βέλτιον (71)· οὕτως, ὡς μὴ τὰ ἄμικτα μίγνυσθαι, μήτε εἰς ταυτὸν ἄγειν ἐπισκόπους καὶ γελωτοποιούς, εὐχὰς καὶ κρότους, ψαλμῳδίας καὶ συναυλίας. Δεῖ γὰρ ὡσπερ τᾶλλα πάντα, οὕτω καὶ τοὺς γάμους Χριστιανῶν ἔχειν τὸ εὐχοσμον· κόσμος δὲ ἡ σέμνότης (72). Ταῦτα δωροφοροῦμεν τῷ γάμῳ· σὺ δὲ ἡμῖν ἀντιδοίης τὴν εὐπειθειαν (73). Τὸν δὲ γαμβρὸν, εἰ μὲν ἔπεται τούτοις, ἔχεις (74) υἱόν· εἰ δὲ μὴ, στρατιώτην.

Etsi ad filiae nostrae nuptias minime vocati, adsumus tamen, et festum simul agitantes, et animi alucritatem praeferentes, et vobis optima et pulcherrima quaeque optantes. Unum autem bonorum i lud est, ut Christus nuptiis intersit (porro ubi Christus est, modestia quoque est), atque aqua in vinum convertatur, hoc est, ut cuncta in melius immutentur, sic nimirum, ut quae misceri nefas est, inter se minime misceantur, nec episcopi cum sannionibus copulentur, nec preces cum plausibus, nec psalmodiae cum tibicinum cantibus. Operae pretium enim est, ut, quemadmodum caetera omnia, sic etiam Christianorum nuptiae modestae et composite sint. Modestia porro in gravitate sita est. Haec nuptiis munera offerimus: tu vero pro si his obedientiam nobis repende. Generum autem, militem.

[100] p. 184 Nota 817

Basilio de Cesarea. *The Long Rules*. MG 31-962.

Risa, emoción: risa de Jesús [Lucas, 6:21]

Basilius Caesaris Episcopus. *Regulae fusius tractatae*. En: *Patrologiae Graecae Cursus Completus. Vol. 31*. J.P. Migne (Ed.). 1857.

17 Quod oportet etiam risum continere.

Atque etiam quod a plerisque negligitur, id diligenter pietatis studiosis cavendum est. Nam intemperanti ac immodico risu detineri, indicio est grassari intemperantiam, nec sedari motus, nec a severa ratione comprimi laxitatem animi. Risu quidem leni et hilari effusionem animi detegere indecorum non est, quantum scilicet necesse fuerit ut solum indicetur quod scriptum est: *Cordis laeti facies floret* (Prov. XV, 13); sed cachinnis vocem sustollere, et corpore praeter voluntatem concuti, non eius est qui mente quieta sit, aut probus, aut sui ipsius compos. Hoc risus genus Ecclesiastes quoque reprobans, tanquam quod animi constantiam maxime labefactet, ait:

Risui dix circumlationem (Eccle. II, 2); et: Sicut vox spinarum sub olla, ita risus stultorum (Eccle. VII, 7); et Dominus eos quidem affectus, qui necessario corpus comitantur, et reliquos alios qui virtutis testimonium prae se ferunt, veluti lassitudinem et commiserationem erga afflictos, ipse suscepisse perhibetur : sed, quantum ex Evangeliorum historia constat, risu nunquam usus est, imo vero eos qui risu tenentur, miseros pronuntiat (Luc. VI, 25).

Saint Basil. "The Long Rules". En: *The Fathers of the church. A new translation. Vol 9.* S. M. M. Wagner (Trans.). Washington. The Catholic University of America Press. 1962, pp. 271-273.

Q. 17. That laughter also must be held in check.

R. Those who live under discipline should avoid very carefully even such intemperate action as is commonly regarded lightly. Indulging in unrestrained and immoderate laughter is a sign of intemperance, of a want of control over one's emotions, and of failure to repress the soul's frivolity by a stern use of reason. It is not unbecoming, however, to give evidence of merriment of soul by a cheerful smile, if only to illustrate that which is written: 'A glad heart maketh a cheerful countenance [Prov. 15.13]; but raucous laughter and uncontrollable shaking of the body are not indicative of a well-regulated soul, or of personal dignity, or self-mastery. This kind of laughter Ecclesiastes also reprehends as especially subversive of firmness of soul in the words: 'Laughter I counted error [Eccle. 2.2], and again: 'As the crackling of thorns burning under a pot, so is the laughter of fools' [Eccle. 7.7]. Moreover, the Lord appears to have experienced those emotions which are of necessity associated with the body, as well as those that betoken virtue, as, for example, weariness and compassion for the afflicted; but, so far as we know from the story of the Gospel, He never laughed. On the contrary, He even pronounced those unhappy who are given to laughter [Luke 6.25].

Biblia Sacra Vulgata (VULGATE)

[Lucas, 6:21]

beati qui nunc esuritis quia saturabimini

beati qui nunc fletis quia ridebitis

Bible – International Standard Version (ISV) © ISV Foundation. Davidson Press, LLC.

[Luke 6:21]

21 How blessed are you who are hungry now, because you will be satisfied!

How blessed are you who are crying now, because you will laugh!

[101] p. 184 Nota 818

Mateo, 16:30.

Jesús cantando

Biblia Sacra Vulgata (VULGATE).

et hymno dicto exierunt in montem Oliveti

Holy Bible. New International Version®. NIV®. ©1973, 1978, 1984, 2011 by Biblica, Inc.®

When they had sung a hymn, they went out to the Mount of Olives.

[102] p. 184 Nota 819

Ambrosio. *De Helia et ieiunio* XV [53-57].

Condena de los instrumentos

S. Ambrosii. "De Helia et Ieunio". En: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum Vol XXXII: S. Ambrosii Opera II*. Karl Schenkl (Ed.). Lipsiae, Academiae Litterarum Caesareae. G. Freytag. 1897, pp. 443-447.

[53] Putatis me tamquam uino crapulatum intemperantius ieiunii praedicationi hunc miscuisse sermonem: et adhuc propter hos fortissimos uiros quanta praeterii, quanto minora dixi quam dominus locutus est! audistis quid per Moysen dixerit, audite quid in libro sermonum Esaiae scriptum est. inuehitur enim dominus in huiusmodi uersus et ait: uae liis qui surgunt mane et sectantur sicera, qui ebrii sunt uesperis; nam uinum eos comburet. cum cithara enim et psalterio et tympanis uinum bibunt, opera autem dei non respiciunt et opera nanuum eius non considerant. cui uae inquit, cui iudicia, cui tumultus? diuersa singulis, temulentis omnia. uae enim his qui ebrii sunt uesperis! quid igitur illis qui et ante uespera et frequenter in lucem madent? ergo uae sibi debitum habent concertationes. conserunt lites, in caedem prosiliunt, ueniunt ad iudicia uel uocantur. habent ergo et iudicia tamquara rei. fit nonnumquam grauior turaultus, [54] quia uino mens perueititur ebriosi: et non meminit regis nec magistratus, ut scriptum est, et omnia per talenta facit loqui. et non meminerunt, cum biberint, amicitiae nec fraternae necessitudinis, sed post tumultum sumunt gladios et cum a uino mersi fieriant et surrexerint, non meminerunt ipsi quae gesserint. liabent ergo etiam dignam mercedem tumultus. praeterierani certe ego citharam psalteria tympana, quae cognouimus conuiuiis liuiuscemodi frequenter adhiberi, ut uino et cantu exeitentur libidines. plerique etiam Persico more mulieres dignas temulentorum consortio induci iubent et ab his fialas accipiunt atque illis se substernunt sedentibus. et hunc ritum sacratae habent obseruationis, ebrietatis ministerium. habent ergo uinum et barbari: libenter his Komani indulgent, ut et ipsi soluantur in potus et eneruati ebrietate uincantur. nec solum uinum ebrietatem facit, sed et sicera. denique Hebraei omnem potum qui inebriat sicerae nomine uocant. [55] Non inmerito ergo uae illis qui mane ebrietatis potum requirunt, quos conueniebat deo laudes referre, praeuenire luceni et occurrere oratione soli iustitiae, qui suos uisitat et exurgit nobis, si nos Christo, non uino et sicerae surgamus. piis hymni dicuntur, et tu citharam tenes? psalmi canuntur, et tu psalterium sumis aut tympanum? merito uae, quia salutem relinquis, mortem eligis. [56] uix diluculum, et iam cursatur per tabernas. uinum quaeritur, excutiuntur tapetes, accubitum festinant sternere, lagynas argenteas, auratos calices exponunt. uae, inquit, istaquaerentibus! calix aureus Babylon in manu domini inebrians omnem terram. a uino eius biberunt omnes gentes, ideo commotae sunt. et subito cecidit Babylon et contrita est. calix ergo aureus contritus est, quia Babylon contrita est, quae est calix aureus. sed quamuis auro se iactet et pretio, in domini et ipsa est potestate. denique diuina indignatione conteritur. qua ratione calix aureus? quoniam qui ueritate deficitur quaerit inlecebram, ut species saltem pretiosa ad bibendum [57] aliquos possit inlicere. constitue ante oculos pompani huius saeculi: uides speciosam inlecebram, sed inaneni gratiam. non te inducant aurea uasa et argentea; habemus et nos thensaurum in uasis fictilibus. uas apostolicum fictile est, sed in eo thensaurus est Christi. uae siceram mane sectantes! aureum est hoc uas, poculum est: in eo poculo uenenum mortis, uenenum libidinis, uenenum ebrietatis est. hoc qui biberit commouetur et cadit. commouetur non solum corpore sed etiam corde turbato; commoueri enim peccati est.

En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, pp. 128-129.

Psalms are being sung, and you take up the psaltery or the tympanum? Woe unto you indeed, because you relinquish salvation and choose death.

[103] p. 184 Nota 820

Juan Crisóstomo. *In psalmum CL*.

Instrumentos y judíos

En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, p. 83.

... allowed those instruments, then, for this reason: because of their weakness, and because he wanted to temper them in love and harmony ... For knowing their thoughtlessness, laziness, and carelessness, God wished to arouse them by the stratagem, blending the sweetness of melody in with the effort of paying attention.

Biblia Sacra Vulgata (VULGATE). Laudate Dominum in sanctis. An exhortation to praise God with all sorts of instruments.

1 αλληλουια αινεϊτε τον θεον εν τοις αγιοις αυτοῦ αινεϊτε αυτον εν στερεωματι δυναμεως αυτοῦ

2 αινεϊτε αυτον επι ταῖς δυναστεῖαις αυτοῦ αινεϊτε αυτον κατα το πληθος της μεγαλωσύνης αυτοῦ

3 αινεϊτε αυτον εν ἤχῳ σάλπιγγος αινεϊτε αυτον εν ψαλτηρίῳ και κιθάρα

4 αινεϊτε αυτον εν τυμπάνῳ και χορῷ αινεϊτε αυτον εν χορδαῖς και ὀργάνῳ

5 αινεϊτε αυτον εν κυμβάλοις εὐήχοις αινεϊτε αυτον εν κυμβάλοις ἀλαλαγμοῦ

6 πᾶσα πνοή αινεσάτω τον κύριον αλληλουια

1 Laudate Dominum in sanctis ejus; laudate eum in firmamento virtutis ejus.

2 Laudate eum in virtutibus ejus; laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus.

3 Laudate eum in sono tubæ; laudate eum in psalterio et cithara.

4 Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo.

5 Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis.

6 Omnis spiritus laudet Dominum!

The Homilies of St. John Chrysostom. En: *Nicene and Post-Nicene fathers of the Christian Church Series I, Vol. 11*. Philip Schaff. Christian Classics Etherial Library. 1890. 1995.

1 Praise God in his sanctuary, praise him on his sovereign throne.

2 Praise him for his noble acts, praise him for his surpassing greatness.

3 Praise him with the bray of the trumpet, praise him with harp and zither.

4 Praise him with the tambour and the dance, praise him with the music of string and of reed.

5 Praise him with the clang of the cymbals, the cymbals that ring merrily.

6 All creatures that breath have, praise the Lord.

[104] p. 184 Nota 821

Tomás de Aquino. *Summa theologica*.

Instrumentos y judíos

Disputations, XXXIV, 249ff.

Old Testament [musical] instruments were used both because the people were more coarse and carnal, so that they needed to be aroused by such instruments as well as with promises of temporal wealth, and because these instruments presaged the future.

St. Thomas Aquinas. "Question 91: Of taking the Divine Name for the purpose of invoking it by means of Praise (II)". En: *The Summa Theologica: Second Part*. Fathers of the English Dominican Prov. (Trans.). Benziger Bros. Edition. 1947.

Deinde considerandum est de assumptione divini nominis ad invocandum per orationem vel laudem. Et de oratione quidem iam dictum est. Unde nunc de laude restat dicendum. Circa quam quaeruntur duo

Primo, utrum Deus sit ore laudandus.

Secundo, utrum in laudibus Dei sint cantus adhibendi.

Ad secundum sic proceditur. Videtur quod cantus non sint assumendi ad laudem divinam. Dicit enim apostolus, ad Coloss. III, docentes et commonentes vosmetipsos in Psalmis et hymnis et canticis spiritualibus. Sed nihil assumere debemus in divinum cultum praeter ea quae nobis auctoritate Scripturae traduntur. Ergo videtur quod non debemus uti in divinis laudibus canticis corporalibus, sed solum spiritualibus.

Praeterea, Hieronymus, super illud ad Ephes. V, cantantes et psallentes in cordibus vestris domino, dicit, audiant haec adolescentuli quibus in Ecclesia est psallendi officium, Deo non voce, sed corde cantandum, nec in tragoediarum modum guttur et fauces medicamine liniendae sunt, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica. Non ergo in laudes Dei sunt cantus assumendi.

Praeterea, laudare Deum convenit parvis et magnis, secundum illud Apoc. XIX, laudem dicite Deo nostro, omnes servi eius et qui timetis illum, pusilli et magni. Sed maiores qui sunt in Ecclesia non decet cantare, dicit enim Gregorius, et habetur in decretis, dist. XCII, cap. in sancta Romana Ecclesia, praesenti decreto constituo ut in sede hac sacri altaris ministri cantare non debeant. Ergo cantus non conveniunt divinis laudibus.

Praeterea, in veteri lege laudabatur Deus in musicis instrumentis et humanis cantibus, secundum illud Psalm., confitemini domino in cithara; in Psalterio decem chordarum psallite illi; cantate ei canticum novum. Sed instrumenta musica, sicut citharas et Psalteria, non assumit Ecclesia in divinas laudes, ne videatur iudaizare. Ergo, pari ratione, nec cantus in divinas laudes sunt assumendi.

Praeterea, principalior est laus mentis quam laus oris. Sed laus mentis impeditur per cantus, tum quia cantantium intentio abstrahitur a consideratione eorum quae cantant, dum circa cantum student; tum etiam quia ea quae cantantur minus ab aliis intelligi possunt quam si sine cantu proferrentur. Ergo cantus non sunt divinis laudibus adhibendi.

Sed contra est quod beatus Ambrosius in Ecclesia Mediolanensi cantus instituit, ut Augustinus refert, in IX Confess.

Respondeo dicendum quod, sicut dictum est, laus vocalis ad hoc necessaria est ut affectus hominis provocetur in Deum. Et ideo quaecumque ad hoc utilia esse possunt, in divinas laudes congruenter assumuntur. Manifestum est autem quod secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur, ut patet per philosophum, in VIII Polit., et per Boetium, in prologo musicae. Et ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem. Unde Augustinus dicit, in X Confess., adducor cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmorum animus in affectum pietatis assurgat. Et de seipso dicit, in IX Confess., flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter.

Ad primum ergo dicendum quod cantica spiritualia possunt dici non solum ea quae interius canuntur in spiritu, sed etiam ea quae exterius ore cantantur, inquantum per huiusmodi cantica spiritualis devotio provocatur.

Ad secundum dicendum quod Hieronymus non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos qui in Ecclesia cantant more theatro, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem vel delectationem provocandam. Unde Augustinus dicit, in X Confess., cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallet non audire cantantem.

Ad tertium dicendum quod nobilior modus est provocandi homines ad devotionem per doctrinam et praedicationem quam per cantum. Et ideo diaconi et praelati, quibus competit per praedicationem et doctrinam animos hominum provocare in Deum, non debent cantibus insistere, ne per hoc a maioribus retrahantur. Unde ibidem Gregorius dicit, consuetudo est valde reprehensibilis ut in diaconatus ordine constituti modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationis officium et eleemosynarum studium vacare congruebat.

Ad quartum dicendum quod, sicut philosophus dicit, in VIII Polit., neque fistulas ad disciplinam est adducendum, neque aliquod aliud artificiale *organum*, puta citharam et si quid tale alterum est, sed quaecumque faciunt auditores bonos. Huiusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas. Tum etiam quia huiusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant.

Ad quintum dicendum quod per cantum quo quis studiose ad delectandum utitur, abstrahitur animus a consideratione eorum quae cantantur. Sed si aliquis cantet propter devotionem, attentius considerat quae dicuntur, tum quia diutius moratur super eodem; tum quia, ut Augustinus dicit, in X Confess., omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur. Et eadem est ratio de audientibus, in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam.

We must now consider the taking of the Divine name for the purpose of invoking it by prayer or praise. Of prayer we have already spoken (Question [83]). Wherefore we must speak now of praise. Under this head there are two points of inquiry:

(I) Whether God should be praised with the lips?

(II) Whether God should be praised with song?

Objection 1: It would seem that God should not be praised with song. For the Apostle says (Col. 3:16): "Teaching and admonishing one another in psalms, hymns and spiritual canticles". Now we should employ nothing in the divine worship, save what is delivered to us on the authority of Scripture. Therefore it would seem that, in praising God, we should employ, not corporal but spiritual canticles.

Objection 2: Further, Jerome in his commentary on Eph. 5:19, "Singing and making melody in your hearts to the Lord", says: "Listen, young men whose duty it is to recite the office in church: God is to be sung not with the voice but with the heart. Nor should you, like play-actors, ease your throat and jaws with medicaments, and make the church resound with theatrical measures and airs". Therefore God should not be praised with song.

Objection 3: Further, the praise of God is competent to little and great, according to Apoc. 14, "Give praise to our God, all ye His servants; and you that fear Him, little and great". But the great, who are in the church, ought not to sing: for Gregory says (Regist. iv, ep. 44): "I hereby ordain that in this See the ministers of the sacred altar must not sing" (Cf. Decret., dist. xcii., cap. In sancta Romana Ecclesia). Therefore singing is unsuitable to the divine praises.

Objection 4: Further, in the Old Law God was praised with musical instruments and human song, according to Ps. 32:2,3: "Give praise to the Lord on the harp, sing to Him with the psaltery, the instrument of ten strings. Sing to Him a new canticle". But the Church does not make use of musical instruments such as harps and psalteries, in the divine praises, for fear of seeming to imitate the Jews. Therefore in like manner neither should song be used in the divine praises.

Objection 5: Further, the praise of the heart is more important than the praise of the lips. But the praise of the heart is hindered by singing, both because the attention of the singers is distracted from the consideration of what they are singing, so long as they give all their attention to the chant, and because others are less able to understand the thing that are sung than if they were recited without chant. Therefore chants should not be employed in the divine praises.

On the contrary, Blessed Ambrose established singing in the Church of Milan, as Augustine relates (Confess. ix).

I answer that, As stated above (Article [1]), the praise of the voice is necessary in order to arouse man's devotion towards God. Wherefore whatever is useful in conducing to this result is becomingly adopted in the divine praises. Now it is evident that the human soul is moved in various ways according to various melodies of sound, as the Philosopher state (Polit. viii, 5), and also Boethius (De Musica, prologue). Hence the use of music in the divine praises is a salutary institution, that the souls of the faint-hearted may be the more incited to devotion. Wherefore Augustine say (Confess. x, 33): "I am inclined to approve of the usage of singing in the church, that so by the delight of the ears the faint-hearted may rise to the feeling of devotion": and he says of himself (Confess. ix, 6): "I wept in Thy hymns and canticles, touched to the quick by the voices of Thy sweet-attuned Church".

Reply to Objection 1: The name of spiritual canticle may be given not only to those that are sung inwardly in spirit, but also to those that are sung outwardly with the lips, inasmuch as such like canticles arouse spiritual devotion.

Reply to Objection 2: Jerome does not absolutely condemn singing, but reproves those who sing theatrically in church not in order to arouse devotion, but in order to show off, or to provoke pleasure. Hence Augustine says (Confess. x, 33): "When it befalls me to be more moved by the voice than by the words sung, I confess to have sinned penally, and then had rather not hear the singer".

Reply to Objection 3: To arouse men to devotion by teaching and preaching is a more excellent way than by singing. Wherefore deacons and prelates, whom it becomes to incite men's minds towards God by means of preaching and teaching, ought not to be instant in singing, lest thereby they be withdrawn from greater things. Hence Gregory says (Regist. iv, ep. 44): "It is a most discreditable custom for those who have been raised to the diaconate to serve as choristers, for it behooves them to give their whole time to the duty of preaching and to taking charge of the alms".

Reply to Objection 4: As the Philosopher says (Polit. viii, 6), "Teaching should not be accompanied with a flute or any artificial instrument such as the harp or anything else of this kind: but only with such things as make good hearers". For such like musical instruments move the soul to pleasure rather than create a good disposition within it. In the Old Testament instruments of this description were employed, both because the people were more coarse and carnal—so that they needed to be aroused by such instruments as also by earthly promises—and because these material instruments were figures of something else.

Reply to Objection 5: The soul is distracted from that which is sung by a chant that is employed for the purpose of giving pleasure. But if the singer chant for the sake of devotion, he pays more attention to what he says, both because he lingers more thereon, and because, as Augustine remarks (Confess. x, 33), "each affection of our spirit, according to its variety, has its own appropriate measure in the voice, and singing, by some hidden correspondence wherewith it is stirred". The same applies to the hearers, for even if some of them understand not what is sung, yet they understand why it is sung, namely, for God's glory: and this is enough to arouse their devotion.

Instrumentos y judíos

En: McKinnon. *Early Christian Literature*. 1987, p. 107.

The people of Israel spent a long time in Egypt and were introduced to the shameful customs of the inhabitants; they were taught by them to sacrifice to idols and demons, to play, to dance, and to take pleasure in musical instruments. God, wishing to free them from their inclination to these things, allowed them to make sacrifice, but not every sort of sacrifice, certainly not to sacrifice to the false God's of the Egyptians, but rather to offer the Egyptian gods themselves to him alone. For the Egyptians at that time deified the cow the sheep, the goat, the pigeon, the dove.

Trans. by James W. McKinnon. "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters". *J. of the American Musicological Society*, 21, 7.

If old Levities used those instruments in the Temple of God to praise Him, not because it pleased Him ... Once it happened, however, He tolerated it, wishing to take them from the error of idolatry. Since they were fond of play and laughter, and since all this sort of thing took place in the temples of the idols, He allowed it, thus to lead them, and by the smaller evil to avoid the greater.

Instrumentos prescindibles en la iglesia y en el canto a solo

Quaestiones et responsiones ad orthodoxos. Εργαστήριο Διαχείρισης Πολιτισμικής Κληρονομιάς, www.aegean.gr/culturaltec/chmlab. Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας. © 2006, p. 45.

PIH' – Έρώτησις. Εἰ ὑπὸ μὲν τῶν ἀπίστων πρὸς ἀπάτην εὐρέθη τὰ ἄσματα, τοῖς δὲ ἐν νόμῳ εἰσηγήθη διὰ φρενῶν νηπιότητα, οἱ τῆς χάριτος τέλεια καὶ τῶν ῥηθέντων τρόπων ἀλλότρια πα ρειληφότες μαθήματα διατὶ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις κατὰ τοὺς ἐν τῷ νόμῳ νηπίους τοῖς ἄσμασι κέχρηται;

Ἀπόκρισις. Οὐ τὸ ἔσαι ἀπλῶς ἐστὶ τοῖς νηπίοις ἀρμόδιον, ἀλλὰ τὸ μετὰ τῶν ἀψύχων ὀργάνων ἔσαι καὶ μετὰ ὀρχήσεως καὶ κροτάλων. διὸ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις περιαίρεται ἡ χρῆσις τῶν τοιούτων ὀργάνων καὶ τῶν ἄλλων τῶν νηπίοις ὄντων ἀρμόδιον, καὶ ὑπολείπεται τὸ ἔσαι ἀπλῶς· ἡδύνη γὰρ τὴν ψυχὴν πρὸς ζέοντα πόθον τοῦ ἐν τοῖς ἄσμασιν ἀδομένου, κοιμίζει τὰ ἐκ τῆς σαρκὸς ἐπανιστάμενα πάθη, τοὺς ὑπὸ τῶν ἀοράτων ἐχθρῶν ἐμβαλλομένους ἡμῖν λογισμοὺς ἀπωθεῖται, ἀρδεύει τὴν ψυχὴν πρὸς καρποφορίαν παντοίων ἀγαθῶν, γενναίους πρὸς τὴν ἐν τοῖς δεινοῖς καρτερίαν τοὺς ἀγωνιστὰς ἐργάζεται τῆς εὐσεβείας, πάντων τῶν ἐν τοῖς βιωτικοῖς λυπηρῶν ἰαματικὸν γίνεται τοῖς εὐσεβέσι, –"μά χαιραν" τοῦτο ὁ Παῦλος "τοῦ πνεύματος" ὀνομάζει, ἐν ᾧ κατὰ τῶν ἀοράτων πολεμίῳ ὀπλίζει τοὺς ὀπίτας τῆς εὐσεβείας· ῥῆμα γάρ ἐστὶ τοῦ θεοῦ τὸ καὶ ἐνθυμούμενον καὶ ἀδόκιμον καὶ ἀνα γινωσκόμενον–, δαιμόνων γίνεται ἀπελατικόν. ἄπερ ἐστὶν ἅπαντα τελειωτικὰ τῆς ψυχῆς ἐν ταῖς κατ' εὐσεβείαν ἀρεταῖς, διὰ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἁσμάτων τοῖς εὐσεβέσι προσγιγόμενα.

Theodoret of Cyrus. "Quaestiones et responsiones ad orthodoxos". En: McKinnon. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge. 1987.

Question: If songs were invented by unbelievers to seduce men, but were allowed to those under the law on account of their childish state, why do those who have received the perfect teaching of grace in their churches still use songs, just like the children under the law?

Answer: It is not simple singing that belongs to the childish state, but singing with lifeless instruments, with dancing, and with clappers. Hence the use of such instruments and the others that belong to the childish state is excluded

from the singing in the churches, and simple singing is left."

Concerning the Purely Vocal Nature of Authentic Liturgical Chant. Fr. Michael Winn (St. Paul University). Royal Doors. English language resources for Ukrainian Greek Catholics. Liturgy. July 21, 2013.

It is not singing as such which befits the childish, but singing with lifeless instruments, and with dancing and finger clappers; wherefore the use of such instruments and other such things appropriate to those who are childish [i.e., spiritually immature] is dispensed with in the churches and singing alone has been left over.

En: Music. *Instruments in Church.* 1998, 34.

instruments and other such things appropriate to those who are childish... dispensed with in the churches and singing alone has been left over.

[107] p. 185 Nota 824

Niceta de Remesiana. *De Psalmodiae bono o De utilitate hymnorum* [2, 8, 9].

Rechazo de instrumentos en el culto

En: Roy Joseph Deferrari, ed. *The Fathers of the Church.* Trans. Gerald Walsh. New York. Fathers of the Church Inc. 1949, p. 71.

The corporal institutions have been rejected, like circumcision, the Sabbath, sacrifices, discrimination in foods. So, too, the trumpets, harps, cymbals and timbrels. For the sound of these we now have a better substitute in the music from the mouths of men.

"Text of Vigiliis and the Ultimate Hymnorum" (Cod. Vat. Reg. Lat. 131, saec 9-10). En: *Journal of Theological Studies.* Turner, C.H. (Ed.). 22-24, 1922-1923, p. 225-252.

[II] Scio nonnullos non solum in nostris sed etiam in orientalibus esse partibus qui superfluam et minus congruentem diuinae relegioni existiment psalmodiarum et hymnorum decantationem: I [fol. 153b] sufficere enim putant si psalmus corde dicatur, lasciuum esse si oris sono proferatur; et aptant huic opinioni suae capitulum de apostolo, quia scripsit ad Effesios IMPLERINI SPIRITV LOQVENTES VOBIS IN PSALMIS ET HYMNIS ET CANTICIS SPIRITALIBVS, IN GRATIA CANTANTES ET PSALLENTE DEO IN CORDIBVS VESTRIS. ecce, inquit, IN CORDIBVS psallendum esse definit apostolus, non more tragico uocis modulamine garriendum, quia sufficit Deo QVI CORDA SCRVTATVR si in cordis secreto canatur. at ego, duce ueritate, sicut non reprehendo PSALLENTE IN CORDE (semper enim utile est quae Dei sunt corde meditari), ita conlaudo eos qui etiam sono uocis glorificant Deum. et prius quam de multis scripturarum instrumentis testimonia proferam, de ipso apostoli capitula quod multi cantoribus obiciunt, praescriptionis uice eorum stultiloquium repercutiam. ait enim certe apostolus INPLEMINI [IN] SPIRITV LOQVENTES. puto etiam ora nostra laxauit et linguas soluit et labia prorsus aperuit: LOQVI enim sine istis organis homines impossibile est; et sicut aestus a frigore discretus est, sic tacens a loquente diuersus est. cum uero adicit LOQVENTES IN PSALMIS ET HYMNIS ET CANTICIS, non fecisset etiam CANTICORVM mentionem si PSALLENTE omnino tacere uoluisset, [Fol. 154a] cantare enim prorsus tacendo potest nemo. IN CORDIBVS autem quod dixit, admonuit ne sola uoce sine CORDIS intentione cantetur: sicut alio loco ait PSALLAM SPIRITV, PSALLAM ET MENTE, id est uocue et cogitatione.

Sed haec talia hereticorum commenta sunt. dum enim aliud languent, subtiliter cantica respuunt. nam dum prophetis aduersantur, et propter prophetas Deum conantur destruere creatorem, prophetarum dicta et maxime caelestes Daudicas cautiones per colorem honesti silentii uacuare contendunt.

...

[VIII] delectat Dominum de PVRA CONSCIENTIA laus emissa, sicut idem hortatur hymnografus LAVDATE DOMINVM QVIA BONVS EST PSALMVS, Deo NOSTRO SIT IVCVNDIA LAVDATIO. hanc scientiam gerens, hoc placitum Deo officium non ignorans, idem psalmista testatur: SEPTIES IN DIE LAVDEM DIXI TIBI; et adhuc amplius aliquid pollicetur, ET LINGVA inquit MEA MEDITABITVR IVSTITIAM TVAM, TOTA DIE LAVDEM TVAM. sentiebat enim sine dubio de tali opere beneficium, sicut ipse commemorat LAVDANS INVOCAI30 DOMINVM ET AB INIMICIS MEIS SALVVS ERO. tali tutamine, tali clypeo, adhuc puer armatus et fortissimum illum Golian gigantem strauerat et saepe de alienigenis uictoriam reportarat.

[IX] Longum fiet, karissimi, si singula uolueris quae psalmodiarum historia continet dicere, praesertim cum res exigat de nouo etiam testamento aliqua ad ueterum confirmationem debere praeferi, en officium psalmizandi putetur inhibendum, sicut multa de priscae legis obseruatione constant pessum data. nam quae carnalia sunt reiecta, ut puta circumcisio, sabbatum, sacrificia, ciborum discretio, tubae, cytharae, cymbala, tympana: quae omnia in membris nunc hominis intelleguntur et melius resonant. cessauerunt plane et praeterierunt cotidiana baptismata, neuminiae, operosa ilia leprae inspectio, uel si quid eiusmodi quod paruolis fuerat tunc pro tempore necessarium. ceterum spiritalia quae sunt, fides, pietas, oratio, ieiunium, patientia, castitas, laudatio, aucta sunt, non inminuta. Ergo in euangelio inuenies primum.

(2) I am aware that there are some among us, and some in the Eastern provinces, too, who hold that there is something superfluous, not to say, suspicious, about the singing of hymns and psalms during divine service. Their idea is that it is unrestrained to utter with the tongue what it is enough to say with the heart. They base their opinion on a text from the Apostle's Epistle to the Ephesians: 'Be filled with the Spirit, speaking to one another in psalms and hymns and spiritual songs, singing and making melody in your hearts to the Lord'. There, they say, you have the Apostle stating that we should sing in our hearts, and not make a noise with musical notes like people on the stage. For God, 'who searches the heart', it is enough, they insist, if our song be silent and in the heart. I take a different view. There is nothing wrong, of course, with singing in the heart. In fact, it is always good to meditate with the heart on the things of God. But I also think that there is something praiseworthy when people glorify God with the sound of their voices.

I shall prove this by adducing many texts of Holy Scripture, but, first, I must appeal to the very text of the Apostle to refute, by what it prescribes, the folly of all those who find there a condemnation of vocal singing. It is true, of course, that the Apostle said: 'Be filled with the Spirit, speaking to one another in psalms'. But it is no less true that he meant us to open our mouths and move our tongues and loosen our lips--for the simple reason that no one can speak without these organs. Speaking and silence are as different as hot and cold. Notice, the Apostle says: 'speaking in psalms and hymns and canticles'. Surely, he would not have mentioned canticles if he wanted to imply that the person singing was completely silent. The simple fact is that no one can both sing and keep complete silence at the same

...

(8) Praise issuing from a pure conscience delights the Lord, and so the same psalmist exhorts us: 'Praise ye the Lord because a psalm is good; to our God be joyful and comely praise'. With this in mind, aware of how pleasing to God is this ministry, the psalmist again declares: 'Seven times a day I have given praise to thee'. To this he adds a further promise: 'And my tongue shall meditate thy justice, thy praise all the day long'. 18 Without doubt, he had experience of the good to be derived from this work, for he reminds us: 'Praising I will call upon the Lord, and I shall be saved from my enemies'. It was with such a shield to protect him that as a boy he destroyed the great

power of the giant Goliath and, in many other instances, came out victorious over the invaders.

(9) I must not bore you, beloved, with more details of the history of the psalms. It is time to turn to the New Testament to confirm what is said in the Old, and, particularly, to point out that the office of psalmody is not to be considered abolished merely because many other observances of the Old Law have fallen into desuetude. Only the corporal institutions have been rejected, like circumcision, the sabbath, sacrifices, discrimination in foods. So, too, the trumpets, harps, cymbals and timbrels. For the sound of these we now have a better substitute in the music from the mouths of men. The daily ablutions, the new-moon observances, the careful inspection of leprosy are completely past and gone, along with whatever else was necessary only for a time as it were, for children. Of course, what was spiritual in the Old Testament, for example, faith, piety, prayer, fasting, patience, chastity, psalm-singing all this has been increased in the New Testament rather than diminished.

[108] p. 185 Nota 825

Jerónimo de Estridón. *Epistolas*, LIV, 13 y CVII, 8.

Prohibición de instrumentos a doncellas

Jerome, Saint. "Ad Laetam De Institutione Filiae". En: *Select Letters of St. Jerome*. F.A. Wright. Cambridge. Harvard University Press. 1933.

[Jer. Ep., LIV.13]

Iuvenum fuge consortia. Comatulos, comptos atque lascivos domus tuae tecta non videant. Cantor pellatur ut noxius; fidicinas et psaltrias et istius modi chorum diaboli quasi mortifera sirenarum carmina proturba ex aedibus tuis. Noli ad publicum subinde procedere et spadonum exercitu praeunte viduarum circumferri libertate. Pessimae consuetudinis est, cum fragilis sexus et inbecilla aetas suo arbitrio abutitur et putat licere, quod libet. 'Omnia quidem licent, sed non omnia expediunt.' Nec procurator calamistratus nec formosus conlactaneus nec candidulus et rubicundus adsecula adhaereant lateri tuo: interdum animus dominarum et ancillarum habitu iudicatur. Sanctarum virginum et viduarum societatem adpete, et si sermocinandi cum viris incumbit necessitas, arbitros ne devites tantaque confabulandi fiducia sit, ut intrante alio nec paveas nec erubescas. Speculum mentis est facies et taciti oculi cordis fatentur arcana. Vidimus nuper ignominiosum per totum orientem volitasse: et aetas et cultus et habitus et incessus, indiscreta societas, exquisitae epulae, regius apparatus Neronis et Sardanapalli nuptias loquebantur. Aliorum vulnus nostra sit cautio; 'Pestilente flagellato stultus sapientior erit.' Sanctus amor inpatientiam non habet; falsus rumor cito opprimitur et vita posterior iudicat de priori. Fieri quidem non potest, ut absque morsu hominum vitae huius curricula quis pertranseat, maiorumque solacium est bonos carpere, dum peccantium multitudine putant culpam minui peccatorum; sed tamen cito ignis stipulae conquiescit et exundans flamma deficientibus nutrimentis paulatim emoritur. Si anno praeterito fama mentita est aut, si certe verum dixit, cessavit vitium, cessabit et rumor. Haec dico, non quo de te sinistrum quid metuam, sed quo pietatis affectu etiam, quae tuta sunt, pertimescam. O si videres sororem tuam et illud sacri oris eloquium coram audire contingeret, cerneres in parvo corpusculo ingentes animos, audires totam veteris et novi testamenti supellectilem ex illius corde fervere! Ieiunia pro ludo habet, orationem pro deliciis. Tenet tympanum in exemplum Mariae et Pharaone submerso virginum choro praecinit: 'Cantemus domino: gloriose enim magnificatus est, equum et ascensorem deiecit in mare.' Has docet psaltrias Christo, has fidicinas erudit salvatori. Sic dies, sic nox ducitur et oleo ad lampadas praeparato sponsi expectatur adventus. Imitare ergo et tu consanguineam tuam: habeat Roma, quod angustior urbe Romana possidet Bethleem.

[Jer. Ep., CVII.8]

Non vescatur in publico, id est in parentum convivio, nec videat cibos, quos desideret. Et licet quidam putent maioris esse virtutis praesentem contemnere

voluptatem, tamen ego securioris arbitror continentiae nescire, quod quaeras. Legi quondam in scholis puer: 'Aegre reprehendas, quod sinas consuescere.' Discat iam tunc et vinum non bibere, 'in quo est luxuria.' Ante annos robustae aetatis periculosa est teneris gravis abstinentia. Usque ad id tempus, si necessitas postularit, et balneas adeat et vino modico utatur propter stomachum et carnum edulio sustentetur, ne prius deficient pedes, quam currere incipiant. Et 'haec dico iuxta indulgentiam, non iuxta imperium,' timens debilitatem, non docens luxuriam. Alioquin, quod Iudaica superstitio ex parte facit in eiuratione quorundam animalium atque escarum, quod Indorum Bragmanae et Aegyptiorum gymnosophistae in polentae et orizae et pomorum solo observant cibo, cur virgo Christi non faciat in toto? Si tanti vitrum, quare non maioris sit pretii margaritum? Quae nata est ex repromissione, sic vivat, ut illi vixerunt, qui de repromissione generati sunt. Aequa gratia aequum habeat et laborem. Surda sit ad organa: tibia, lyra et cithara cur facta sint, nesciat.

Jerome, Saint. En: *Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 6.* W.H. Fremantle, G. Lewis and W.G. Martley (Trans.). P. Schaff and H. Wace (Eds.). New York. Christian Literature Publishing Co. 1893.

Epistle LIV. To Furia [13]

Avoid the company of young men. Let long baited youths dandified and wanton never be seen under your roof. Repel a singer as you would some bane. Hurry from your house women who live by playing and singing, the devil's choir whose songs are the fatal ones of sirens. Do not arrogate to yourself a widow's license and appear in public preceded by a host of eunuchs. It is a most mischievous thing for those who are weak owing to their sex and youth to misuse their own discretion and to suppose that things are lawful because they are pleasant. All things are lawful, but all things are not expedient. No frizzled steward nor shapely foster brother nor fair and ruddy footman must dangle at your heels. Sometimes the tone of the mistress is inferred from the dress of the maid. Seek the society of holy virgins and widows; and, if need arises for holding converse with men, do not shun having witnesses, and let your conversation be marked with such confidence that the entry of a third person shall neither startle you nor make you blush. The face is the mirror of the mind and a woman's eyes without a word betray the secrets of her heart. I have lately seen a most miserable scandal traverse the entire East. The lady's age and style, her dress and mien, the indiscriminate company she kept, her dainty table and her regal appointments bespoke her the bride of a Nero or of a Sardanapallus. The scars of others should teach us caution. 'When he that causes trouble is scourged the fool will be wiser'. A holy love knows no impatience. A false rumor is quickly crushed and the after life passes judgment on that which has gone before. It is not indeed possible that any one should come to the end of life's race without suffering from calumny; the wicked find it a consolation to carp at the good, supposing the guilt of sin to be less, in proportion as the number of those who commit it is greater. Still a fire of straw quickly dies out and a spreading flame soon expires if fuel to it be wanting. Whether the report which prevailed a year ago was true or false, when once the sin ceases, the scandal also will cease. I do not say this because I fear anything wrong in your case but because, owing to my deep affection for you, there is no safety that I do not fear. Oh! That you could see your sister and that it might be yours to hear the eloquence of her holy lips and to behold the mighty spirit which animates her diminutive frame. You might hear the whole contents of the old and new testaments come bubbling up out of her heart. Fasting is her sport, and prayer she makes her pastime. Like Miriam after the drowning Pharaoh she takes up her timbrel and sings to the virgin choir, Let us sing to the Lord for He has triumphed gloriously; the horse and his rider has he thrown into the sea. She teaches her companions to be music girls but music girls for Christ, to be luteplayers but luteplayers for the Saviour. In this occupation she passes both day and night and with oil ready to put in the lamps she waits the coming of

the Bridegroom. Do you therefore imitate your kinswoman. Let Rome have in you what a grander city than Rome, I mean Bethlehem, has in her.

Epistle CVII. To Laerta [8]

Let her not take her food with others, that is, at her parents' table; lest she see dishes she may long for. Some, I know, hold it a greater virtue to disdain a pleasure which is actually before them, but I think it a safer self-restraint to shun what must needs attract you. Once as a boy at school I met the words: 'It is ill blaming what you allow to become a habit'. Let her learn even now not to drink wine wherein is excess. But as, before children come to a robust age, abstinence is dangerous and trying to their tender frames, let her have baths if she require them, and let her take a little wine for her stomach's sake. Let her also be supported on a flesh diet, lest her feet fail her before they commence to run their course. But I say this by way of concession not by way of command; because I fear to weaken her, not because I wish to teach her self-indulgence. Besides why should not a Christian virgin do wholly what others do in part? The superstitious Jews reject certain animals and products as articles of food, while among the Indians the Brahmans and among the Egyptians the Gymnosophists subsist altogether on porridge, rice, and apples. If mere glass repays so much labour, must not a pearl be worth more labour still? Paula has been born in response to a vow. Let her life be as the lives of those who were born under the same conditions. If the grace accorded is in both cases the same, the pains bestowed ought to be so too. Let her be deaf to the sound of the organ, and not know even the uses of the pipe, the lyre, and the cithern.

[109] p. 185 Nota 827

Cirilo de Alejandría. *Lexicon*.

Salmos y notas armónicas

Richard C. Trench. *Synonyms of the New Testament*. New York. Cosimo Press. 1880-2007, p. 296.

It is in this latest stage of its meaning that we find the word adopted in the Septuagint; and to this agree the ecclesiastical definitions of it; thus in the *Lexicon* ascribed to Cyril of Alexandria: Ψαλμός • λόγος μουσικός, ὅταν εὐρhythμῶς κατὰ τοὺς ἀρμονικοὺς λόγους τὸ ὄργανον κρούηται.

Payne, O.E. *Instrumental Music is Scriptural*. Cincinnati, Ohio. The Standard Publishing Company. 1920, p. 46.

435 A. D. *Lexicon* by Cyril of Alexandria: "Psalmos, a musical utterance while the instrument is played rhythmically according to harmonic notes".

Werner, Eric. *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium*. Boston. Da Capo Press. Reprint edition from Columbia University Press. 1959, p. 318.

Psalmos means a musical utterance for which the instrument is played rhythmically according to the harmonic notes.

[110] p. 185 Nota 829

Plinio el Joven. *Cartas X*, 96.

Coros cristianos en antifona, carta a Trajano

The Latin Library: <http://www.thelatinlibrary.com/pliny.ep10.html>

C. PLINIUS TRAIANO IMPERATORI

1 Sollemne est mihi, domine, omnia de quibus dubito ad te referre. Quis enim potest melius vel cunctationem meam regere vel ignorantiam instruere? Cognitionibus de Christianis interfui numquam: ideo nescio quid et quatenus aut puniri soleat aut quaeri.

2 Nec mediocriter haesitavi, sitne aliquod discrimen aetatum, an quamlibet teneri nihil a robustioribus differant; detur paenitentiae venia, an ei, qui omnino Christianus fuit, desisse non prosit; nomen ipsum, si flagitiis careat, an flagitia cohaerentia nomini puniantur. Interim, <in> iis qui ad me tamquam Christiani deferebantur, hunc sum secutus modum.

3 Interrogavi ipsos an essent Christiani. Confitentes iterum ac tertio interrogavi supplicium minatus; perseverantes duci iussi. Neque enim dubitabam, qualecumque esset quod faterentur, pertinaciam certe et inflexibilem obstinationem debere puniri.

4 Fuerunt alii similis amentiae, quos, quia cives Romani erant, adnotavi in urbem remittendos.

Mox ipso tractatu, ut fieri solet, diffundente se crimine plures species inciderunt.

5 Propositus est libellus sine auctore multorum nomina continens. Qui negabant esse se Christianos aut fuisse, cum praeunte me deos appellarent et imagini tuae, quam propter hoc iusseram cum simulacris numinum afferri, ture ac vino supplicarent, praeterea male dicerent Christo, quorum nihil cogi posse dicuntur qui sunt re vera Christiani, dimittendos putavi.

6 Alii ab indice nominati esse se Christianos dixerunt et mox negaverunt; fuisse quidem sed desisse, quidam ante triennium, quidam ante plures annos, non nemo etiam ante viginti. <Hi> quoque omnes et imaginem tuam deorumque simulacra venerati sunt et Christo male dixerunt.

7 Affirmabant autem hanc fuisse summam vel culpae suae vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem seque sacramento non in scelus aliquod obstringere, sed ne furta ne latrocinia ne adulteria committerent, ne fidem fallerent, ne depositum appellati abnegarent. Quibus peractis morem sibi discedendi fuisse rursusque coeundi ad capiendum cibum, promiscuum tamen et innoxium; quod ipsum facere desisse post edictum meum, quo secundum mandata tua hetaerias esse vetueram.

8 Quo magis necessarium credidi ex duabus ancillis, quae ministrae dicebantur, quid esset veri, et per tormenta quaerere. Nihil aliud inveni quam superstitionem pravam et immodicam.

9 Ideo dilata cognitione ad consulendum te decucurri. Visa est enim mihi res digna consultatione, maxime propter periclitantium numerum. Multi enim omnis aetatis, omnis ordinis, utriusque sexus etiam vocantur in periculum et vocabuntur. Neque civitates tantum, sed vicos etiam atque agros superstitionis istius contagio pervagata est; quae videtur sisti et corrigi posse.

10 Certe satis constat prope iam desolata templa coepisse celebrari, et sacra sollemnia diu intermissa repeti passimque venire <carne> victimarum, cuius adhuc rarissimus emptor inveniebatur. Ex quo facile est opinari, quae turba hominum emendari possit, si sit paenitentiae locus.

The Letters of the Younger Pliny. New York. Penguin Books. 1985, p. 293.

It is my custom to refer all my difficulties to you, Sir, for no one is better able to resolve any doubts and to inform my ignorance.

I have never been present at an examination of Christians. Consequently, I do not know the nature of the extent of the punishment usually meted out to them, nor the grounds for starting an investigation and how far it should be pressed. Nor am I at all sure whether any distinction should be made between them in the grounds of age, or if young people and adults should be treated alike; whether a pardon ought to be granted to anyone retracting his beliefs, or if he has once professed Christianity, he shall gain nothing by renouncing it; and whether it is the mere name of Christian which is punishable, even if innocent of crime, or rather the crimes associated with the name.

For the moment this is the line I have taken with all persons brought before me on the charge of being Christians. I have asked them in person if they are

Christians, and if they admit it, I repeat the question a second and third time, with a warning of the punishment awaiting them. If they persist, I order them to be led away for execution; for, whatever the nature of their admission, I am convinced that their stubbornness and unshakeable obstinacy ought not to go unpunished. There have been others similarly fanatical who are Roman citizens. I have entered them on the list of persons to be sent to Rome for trial.

Now that I have begun to deal with this problem, as so often happens, the charges are becoming more widespread and increasing in variety. An anonymous pamphlet has been circulated which contains the names of a number of accused persons. Amongst these I considered that I should dismiss any who denied that they were or ever had been Christians when they had repeated after me a formula of invocation to the gods and had made offerings of wine and incense to your statue (which I had ordered to be brought into court for this purpose along with the images of the gods), and furthermore had reviled the name of Christ: none of which things, I understand, any genuine Christian can be induced to do.

Others, whose names were given to me by an informer, first admitted the charge and then denied it; they said that they had ceased to be Christians two or more years previously, and some of them even twenty years ago. They also declared that the sum total of their guilt or error amounted to no more than this: they had met regularly before dawn on a fixed day to chant verses alternately amongst themselves in honor of Christ as if to a god, and also to bind themselves by oath, or for any criminal purpose, but to abstain from theft, robbery, and adultery, to commit no breach of trust and not to deny a deposit when called upon to restore it. After this ceremony it had been their custom to disperse and reassemble later to take food of an ordinary, harmless kind; but they had in fact given up this practice since my edict, issued on your instructions, which banned all political societies. This made me decide it was all the more necessary to extract the truth by torture from two slave-women, whom they call deaconesses. I found nothing but a degenerate sort of cult carried to extravagant lengths.

I have therefore postponed any further examination and hastened to consult you. The question seems to me to be worthy of your consideration, especially in view of the number of persons endangered; for a great many individuals of every age and class, both men and women, are being brought to trial, and this is likely to continue. It is not only the towns, but villages and rural districts too which are infected through contact with this wretched cult. I think though that it is still possible for it to be checked and directed to better ends, for there is no doubt that people have begun to throng the temples which had been almost entirely deserted for a long time; the sacred rites, which had been allowed to lapse are being performed again, and flesh of sacrificial victims is on sale everywhere, though up till recently scarcely anyone could be found to buy it. It is easy to infer from this that a great many people could be reformed if they were given the opportunity to repent.

[111] p. 187 Nota 842

Agustín. *Confesiones*, X, 33.

Placer auditivo

Augustine's Confessions. Knöll's Editio minor. Reprint: Oxford University Press. 1992.

CAPUT 33

Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. nunc in sonis, quos animant eloquia tua, cum suavi et artificosa voce cantantur, fateor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam, cum volo. attamen cum ipsis sentiis quibus vivunt ut admittantur ad me, quaerunt in corde meo nonnullius dignitatis locum, et vix eis praebeo congruentem. aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere, quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non

ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, dum rationi sensus non ita comitatur, ut patienter sit posterior, sed tantum, quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur. ita in his pecco non sentiens et postea sentio. Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens erro nimia severitate, sed valde interdum, ut melos omnes cantilenarum suavium, quibus Daviticum psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim atque ipsius ecclesiae, tutiusque mihi videtur, quod de Alexandrino episcopo Athanasio saepe dictum mihi commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. verum tamen cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum quod moveor non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque, adducor; non quidem inretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis adsurgat. tamen cum mihi accidit, ut me amplius cantus quam res, quae canitur, moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallet non audire cantantem. ecce ubi sum! flete mecum et pro me flete qui aliquid boni vobiscum intus agitis, unde facta procedunt. nam qui non agitis, non vos haec movent. tu autem, domine deus meus, exaudi et respice et vide et miserere et sana me, in cuius oculis mihi quaestio factus sum, et ipse est languor meus.

Source Readings in Music History. Oliver Strunk (Selec. Annot.). Leo Treitter (Review). London, W.W. Norton & Co. Inc. 1965, p. 73-75.

St. Augustine 's Confessions, II. London. William Heinemann. 1912, 165-169. Trans. By William Watts (1631) and reprinted in the Loeb Classical Library. Harvard University Press.

XXXIII. The Pleasures Taken in Hearing

The delights of mine ears, verily, have heretofore more strongly inveigled and engaged me; but thou hast brought me off and freed me. Yet still at hearing of those airs which thy words breathe soul into, whenas they are sung with a well tuned and well governed voice, I do, I confess, receive a little contentment; not so great though as that I am enchanted by it, but that I can go away when I please. But yet for all this, that those airs may together with these words (by virtue of which they receive life) gain full admission with me, do they aspire to be entertained into a place of no mean honor in this heart of mine, nor can I scarce afford them a room be fitting for them. For sometimes for sooth, do I seem to my self to attribute more respect unto them than is seemly; yea, even whilst together with those sacred ditties I perceive our minds to be far more religiously and zealously blown up into a flame of devotion, whenas these ditties are thus sung, than they would have been, had they not been so sung: yea, and I perceive withal, how that the several affections of our spirit, have their proper moods answerable to their variety in the voice and singing, and by some secret association therewith they be stirred up. But this contentment of my flesh (unto which it is not fit to give over the mind to be enervated) doth very often beguile me: the sense going not so along with the reason, as patiently to come behind it; but having for reason's sake gained admission, it strives even to run before and be her leader. Thus in these things I sometimes sin at unawares, but afterwards am aware of it.

Again at another time, through an indiscreet weariness of being inveigled, do I err out of too precise aseverity: yea, very fierce am I sometimes, in the desire of having the melody of all pleasant music, to which David's Psalteris so often sung, banished both from mine own ears, and out of the whole church too: and the safer way it seems unto me, which I remember to have been often told me of Athanasius Bishop of Alexandria who caused the

reader of the psalm to sound it forth with so little warbling of the voice, as that it was nearer to speaking, than to singing. Notwithstanding, so often as I call to mind the tears I shed at the hearing of thy church songs, in the beginning of my recovered faith, yea, and at this very time, whenas I am moved not with the singing, but with the thing sung (when namely they are set off with a clear voice and suitable modulation), I then acknowledge the great good use of this institution. Thus float I between peril of pleasure, and an approved profitable custom: inclined the more (though herein I pronounce no irrevocable opinion) to allow of the old usage of singing in the Church; that so by the delight taken in at the ears, the weaker minds be roused up into some feeling of devotion. And yet again, so oft as it be falls me to be more moved with the voice than with the ditty, I confess myself to have grievously offended: at which time I wish rather not to have heard the music. See now in what a state I am! Weep with me, and weep for me, O all you, who inwardly feel any thoughts, whence good actions do proceed. As for you that feel none such, these things move not you. But thou, O Lord my God, look upon me, hearken, and behold, and pity, and heal me, thou in whose eyes I am now become a problem to myself; and that is my infirmity.

[112] p. 190 Nota 867

Eusebio. *Life of Constantine*, II, 61 [5].

Burlas paganas en teatros por las Disputas Cristológicas

Eusebius. *Life of Constantine*. A. Cameron and Hall S.G. (Trans. and Comm.). Oxford. Clarendon Press. Ancient History Series. 1999, pp. 114-115.

[61 – The Disputes in Egypt]

(1) Such words the Emperor, like a loud-voiced herald of God, addressed to all those in the provinces through a personal letter, protecting his subjects from demonic error, while encouraging the pursuit of true godliness. (2) While he was cheered by these things, word was brought to him of no small disturbance affecting the churches. He was shocked to hear of this, and tried to think of a cure for the evil. (3) The trouble was this. The people of God were in a splendid state, flourishing by imperial benefactions. There was no external terror to disturb, so newly did serene and deepest peace by God's grace protect the Church on every side. Envy therefore laid its snare against our prosperity, creeping inside and openly flaunting itself in the very assemblies of the saints. (4) Indeed it set even the bishops against each other, imparting divisive quarrels with divine doctrines as the excuse. Then it broke out like a great fire from a little spark. It began from the summit of the Alexandrian church and spread through all Egypt and Libya and the further Thebaid. (5) It had already reached the other provinces and cities, so that it was possible to see not only the leaders of the churches sparring with words, but the multitudes also fragmented, some inclining to one side, some to the other. The spectacle of these events reached such absurdity that sacred points of divine doctrine were now subjected to disgraceful mockery publicly in the theatres of the unbelievers.

Barnes, Timothy. "Christians and the The theatre". En: *Beyond the fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.). Martin. 2010, pp. 315-334 (p. 316).

... it was possible to see not only the leaders of the churches disputing but also the congregations divided as the people inclined to one party or the other. The spectacle reached such a pitch of absurdity that the solemn <truths> of the divine teaching were now enduring the vilest mockery in the very theaters of the unbelievers.

[113] p. 190 Nota 868

Juliano el Apóstata. "Letter to a Priest".

Prohibición de espectáculos a obispos e hijos de obispos

Julian the Emperor. *Works, Vols 2 and 3*. Wilmer C. Wright. Cambridge MA. Harvard University Press. 1923.

εἰ γὰρ τοῦτο συμβαίνει, πολλοὶ πελάζουσιν ἡμῖν οὐ καθαροί, καὶ διὰ τοῦτο χραίνεται τὰ τῶν θεῶν σύμβολα. τὸ δὲ καὶ ἡμᾶς αὐτοὺς οὐχ ἱερατικῶς ζῶντας ἱερέων ἐσθῆτα περικεῖσθαι πόσης ἐστὶ παρανομίας καὶ καταφρονήσεως εἰς τοὺς θεούς; εἰρήσεται μὲν οὖν ἡμῖν καὶ περὶ τούτων ἐν ἄλλοις δι' ἀκριβείας: νυνὶ δὲ ὡς τύπῳ πρὸς σὲ γράφω περὶ αὐτῶν. Τοῖς ἀσελεῖσι τούτοις θεάτροις τῶν ἱερέων μηδεὶς μηδαμοῦ παραβαλλέτω μηδὲ εἰς τὴν οἰκίαν εἰσαγάτω τὴν ἑαυτοῦ: πρέπει γὰρ οὐδαμῶς. καὶ εἰ μὲν οἶόν τε ἦν ἐξελάσαι παντάπασιν αὐτὰ τῶν θεάτρων, ὥστε αὐτὰ πάλιν ἀποδοῦναι τῷ Διονύσῳ καθαρὰ γενόμενα, πάντως ἂν ἐπειράθην αὐτὸ προθύμως κατασκευάσαι. νυνὶ δὲ οἰόμενος τοῦτο οὔτε δυνατόν οὔτε ἄλλως, εἰ καὶ δυνατόν φανείη, συμφέρον ἂν αὐτὸ γενέσθαι, ταύτης μὲν ἀπεσχόμεν παντάπασιν τῆς φιλοτιμίας: ἀξιῶ δὲ τοὺς ἱερέας ὑποχωρῆσαι καὶ ἀποστῆναι τῷ δήμῳ τῆς ἐν τοῖς θεάτροις ἀσελείας. μηδεὶς οὖν ἱερεὺς εἰς θέατρον εἰσὶτω, μηδὲ ἐχέτω φίλον θυμελικὸν μηδὲ ἀρματηλάτην, μηδὲ ὄρχηστῆς μηδὲ μῖμος αὐτοῦ τῇ θύρᾳ προσίτω: τοῖς ἱεροῖς ἀγῶσιν ἐπιτρέπω μόνον τῷ βουλομένῳ παραβάλλειν, ὧν ἀπηγόρευται μετέχειν οὐκ ἀγωνίας μόνον, ἀλλὰ καὶ θέας ταῖς γυναιξίν. ὑπερ δὲ τῶν κυνηγεσίων τί δεῖ καὶ λέγειν, ὅσα ταῖς πόλεσιν εἴσω τῶν θεάτρων συντελεῖται, ὡς ἀφεκτέον τούτων ἐστὶν οὐχ ἱερεῦσι μόνον, ἀλλὰ καὶ παισὶν ἱερέων; Ἦν μὲν οὖν ἴσως πρὸ τούτων εἰρήσθαι καλόν, ὅθεν καὶ ὅπως χρῆ τοὺς ἱερέας ἀποδεικνύειν: οὐδὲν δὲ ἄτοπον εἰς τοῦτό μοι τοὺς λόγους λῆξαι.

Julian the Apostate. *Fragment of a letter to a priest*. En: *The Works of the Emperor Julian, Vol. II*. Wilmer Wright trans. London. William Heinemann. 1913, p. 335.

[335] what lawlessness it is, what arrogance towards the gods for us ourselves when we are not living the priestly life to wear the priestly dress! However, of this too I shall speak more particularly in another place; and what I am writing to you at the moment is only a mere outline of the subject.

No priest must anywhere be present at the licentious theatrical shows of the present day, nor introduce one into his own house; for that is altogether unfitting. Indeed if it were possible to banish such shows absolutely from the theatres so as to restore to Dionysus those theatres pure as of old, I should certainly have endeavoured with all my heart to bring this about; but as it is, since I thought that this is impossible, and that even if it should prove to be possible it would not on other accounts be expedient, I forebore entirely from this ambition. But I do demand that priests should withdraw themselves from the licentiousness of the theatres and leave them to the crowd. Therefore let no priest enter a theatre or have an actor or a chariot-driver for his friend; and let no dancer or mime even approach his door. And as for the sacred games, I permit anyone who will to attend those only in which women are forbidden not only to compete but even to be spectators. With regard to the hunting shows with dogs which are performed in the cities inside the theatres, need I say that not only priests but even the sons of priests must keep away from them?

Now it would perhaps have been well to say earlier from what class of men and by what method priests must be appointed; but it is quite appropriate that my remarks should end with this.

Symes, Carol. The tragedy of the Middle Ages. En: *Beyond the fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.). Martin. 2010, pp. 315-334 (p. 341).

No priest should, in any place, attend these licentious theatrical shows (τοῖς ἀσελέσι τούτοις θεάτροις). ... Indeed, if it were possible to expel such shows from the theatres and give back pure offspring (καθαρὰ γενόμενα) to Dionysus, I should certainly have attempted to carry this out zealously; but since I thought that this was impossible, and that even if it were possible it

would, for other reasons, not be expedient, I abstained entirely from this ambition. I do expect, however, that priests should withdraw themselves from the lewdness of the theatres and leave them to the crowd. Therefore let no priest enter a theatre, nor have for a friend either an entertainer or a charioteer (θυμελικὸν μηδὲ ἀρματηλάτην); let no dancer nor mime (μηδὲ ὀρχηστῆς μηδὲ μῖμος) approach his door.

[114] p. 191 Nota 871

Anónimo. *Cánones de Hipólito*, XII.

Prohibición de culto a profesionales del teatro y los espectáculos: 40 días

Hippolytus. *Canones, Arabice e codicibus Romanis cum versione Latina*. Daniel Bonifacius de Haneberg (Ed. Trans.). Monachii. Sumpibus Academiae Regiae Boicae. 1870, p. 70.

XII. Canon duodecimus de reprobatione quorundam operum, propter quae quis a communione arcendus est donec poenitentiam agat.

Omnis scenicus, vel gladiator vel qui exercet vel docet saltationis (scenicae) artem, vel qui ludit coram Olympicis <?> vel qui docet augurium, vel incautionem (serpentum) vel divinationem ex signis, vel bestiarius (qui cum bestiis ad oblectationem plebis pugnat), vel Idolis sacrificans, — hi omnes non admittuntur ad homilias sacras, nisi prius ab illis immundis operibus purgentur. Post (probationem) quadraginta dierum participes fiunt homiliae. Si dignos sese exhibent, etiam ad baptismum admittuntur. Catecheta autem ecclesiae. de his rebus referat (ad episcopum), Grammaticus, qui parvos pueros instruit, si aliam artem non novit, qua victum quaerat, vituperet quodcumque in iis, quos instruit, aliquid (vituperandum) apparet, et sincere confiteatur eos, qui a Gentilibus Dii vocantur, daemones esse, dicatque coram illis (discipulis suis) quotidie: Non est Deus, nisi Pater et Filius et Spiritus sanctus. Si autem discipulos suos omnes docere potest potissimam partem orationis dominicae <?> vel si potest ulterius progressus docere eos fidem veram, hoc illi magno erit merito.

En: Johannes Quasten. *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*. Trans. Boniface Ramsey. Washington. National Association of Pastoral Musicians. 1983, p. 127.

Whoever performs in a theatre or is a wrestler or a runner or a music teacher... or is a hunter or an animal trainer... none of these may be permitted to attend a sermon until they have been purified from these unclean works. After forty days they may hear a sermon.

En: Hippolytus (Antipope). *The Canons*. Paul F. Bradshaw (Ed.). Carol Bebawi (Trans.). Bramcote. Nottingham. Grove Books. 1987.

Canon 12. Prohibition of several occupations: He who is involved in them is only to be received after repentance.

Whoever becomes director of a theatre, or a wrestler, or a runner, or teaches music, or plays before the processions, or teaches the art of the gladiator, or a hunter, or a hairdresser, or fights with savage beast, or a priest of idols, all these one is not to reveal to them of the holy word, until they are purified first ...

[115] p. 191 Nota 871

Hipólito de Roma. *On the Psalms*, I.

Instrumentos y voces en el culto

Hippolytus. In: *Ante-Nicene Fathers Vol. V "Fathers of the Third Century: Hippolytus, Cyprian, Caius, Novatian, Appendix"*. Schaff, Philip (Ed). 1885.

On the Psalms. I. The Argument of the Exposition of the Psalms by Hippolytus, (Bishop) of Rome.

[7] As there are “psalms”, and “songs”, and “psalms of song”, and “songs of psalmody”, it remains that we discuss the difference between these. We think, then, that the “psalms” are those which are simply played to an instrument, without the accompaniment of the voice, and (which are composed) for the musical melody of the instrument; and that those are called “songs” which are rendered by the voice in concert with the music; and that they are called “psalms of song” when the voice takes the lead, while the appropriate sound is also made to accompany it, rendered harmoniously by the instruments; and “songs of psalmody”, when the instrument takes the lead, while the voice has the second place, and accompanies the music of the strings. And thus much as to the letter of what is signified by these terms. But as to the mystical interpretation, it would be a “psalm” when, by smiting the instrument, viz., the body, with good deeds we succeed in good action though not wholly proficient in speculation; and a “song”, when, by revolving the mysteries of the truth, apart from the practical, and assenting fully to them, we have the noblest thoughts of God and His oracles, while knowledge enlightens us, and wisdom shines brightly in our souls; and a “song of psalmody”, when, while good action takes the lead, according to the word, “If thou desire wisdom, keep the commandments, and the Lord shall give her unto thee”, we understand wisdom at the same time, and are deemed worthy by God to know the truth of things, till now kept hid from us; and a “psalm of song”, when, by revolving with the light of wisdom some of the more abstruse questions pertaining to morals, we first become prudent in action, and then also able to tell what, and when, and how action is to be taken.

[116] p. 191 Nota 876

Agustín. *La Ciudad de Dios*, I, 32.

Depravación y licenciosidad en las obras escénicas

The City of God. Trans. Gerald G. Walsh. New York. Fathers of the Church. 1886. 1954.

The stage plays, those exhibitions of depravity and unbounded license, were not introduced in Rome by men’s vices, but by the command of your gods ... If your mind retains enough sense to esteem the soul more than the body, then choose whom you should worship

Augustine. *The city of God, Book I, chapter 32*. In: *Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series, Vol. 2*. Marcus Dods (Trans.). Philip Schaff (Ed.). Buffalo. New York. Christian Literature Publishing Co. 1887.

I. Chapter 32. Of the Establishment of Scenic Entertainments. (p. 64)

Know then, ye who are ignorant of this, and ye who feign ignorance be reminded, while you murmur against Him who has freed you from such rulers, that the scenic games, exhibitions of shameless folly and license, were established at Rome, not by men’s vicious cravings, but by the appointment of your gods. Much more pardonably might you have rendered divine honors to Scipio than to such gods as these. The gods were not so moral as their pontiff. But give me now your attention, if your mind, inebriated by its deep potations of error, can take in any sober truth. The gods enjoined that games be exhibited in their honor to stay a physical pestilence; their pontiff prohibited the theatre from being constructed, to prevent a moral pestilence. If, then, there remains in you sufficient mental enlightenment to prefer the soul to the body, choose whom you will worship. Besides, though the pestilence was stayed, this was not because the voluptuous madness of stage-plays had taken possession of a warlike people hitherto accustomed only to the games of the circus; but these astute and wicked spirits, foreseeing that in due course the pestilence would shortly cease, took occasion to infect, not the bodies, but the morals of their worshippers, with a far more serious disease. And in this pestilence these gods find great enjoyment, because it benighted the minds of men with so gross a darkness and dishonored them with so foul a deformity, that even quite recently (will posterity be able to credit it?) some of those who fled from the sack of Rome and found refuge in Carthage, were

so infected with this disease, that day after day they seemed to contend with one another who should most madly run after the actors in the theatres.

[117] p. 191 Nota 879

Procopio. *The Secret History*, XXVI [1-17].

Cierre de teatros y “tristeza en el mundo”

Procopius. *Procopii Caesariensis Opera Omnia*, Vol 5. Michael Krascheninnikov. Ivrievi, typis Mattiesenianis. 1899.

[Procop. Arg. 26.]

[1] Ὅντινα δὲ τρόπον τῶν πόλεων τοὺς κόσμους καὶ τὰ ἐγκαλλωπίσματα πάντα ἐν τε Βυζαντίῳ καὶ πόλει ἐκάστη καθελεῖν ἴσχυσεν αὐτίκα ἐροῦμεν. [2] πρῶτα μὲν καταλύειν τὸ τῶν ῥητόρων ἀξίωμα ἔγνω. τὰ τε γὰρ ἔπαθλα αὐτοὺς ἀφείλετο εὐθὺς ἅπαντα, οἷσπερ τρυφᾶν τε τὰ πρότερα καὶ ἐγκαλλωπίζεσθαι τῆς συνηγορίας ἀφειμένοι εἰώθασιν, καὶ διωμότους συνίστασθαι τοὺς διαφερομένους ἐκέλευσε, καὶ ἀπ’ αὐτοῦ περιωβρισμένοι ἐν πολλῇ ἀθυμίᾳ ἐγένοντο. [3] ἐπεὶ δὲ τῶν τε ἀπὸ τῆς συγκλήτου βουλῆς καὶ τῶν ἄλλων εὐδαιμόνων δοκούντων εἶναι ἐν τε Βυζαντίῳ καὶ πάσῃ τῇ Ῥωμαίων ἀρχῇ πάσας, ὡσπερ ἐρρήθη, τὰς οὐσίας ἀφείλετο, ἀργεῖν τὸ λοιπὸν τῷ ἐπιτηδεύματι τούτῳ ἐλέλειπτο. [4] οὐ γὰρ εἶχον ἀνθρωποὶ λόγου ὅτουοῦν οὐδὲν ἄξιον, οὔπερ ἂν καὶ ἀμφισβητοῖεν ἀλλήλοις. αὐτίκα τοῖνον ἐκ πολλῶν μὲν ὀλίγοι, ἐξ ἐνδόξων δὲ λίαν κομιδῇ ἄδοξοι πανταχόθι γεγονότες τῆς γῆς πενία μὲν, ὡς τὸ εἰκὸς, πολλῇ εἶχοντο, μόνην δὲ ὕβριν τὴν ἀπὸ τοῦ ἔργου φερόμενοι ἀπηλλάσσοντο. [5] Ἀλλὰ καὶ τοὺς ἰατροὺς τε καὶ διδασκάλους τῶν ἐλευθερίων τῶν ἀναγκαίων ἀπορεῖσθαι πεποίηκε. τὰς τε γὰρ σιτήσεις, ἃς οἱ πρότερον βεβασιλευκότες ἐκ τοῦ δημοσίου χορηγεῖσθαι τούτοις δὴ τοῖς ἐπιτηδεύμασιν ἔταξαν, ταύτας δὴ οὗτος ἀφείλετο πάσας. [6] καὶ μὴν καὶ ὅσους οἱ τὰς πόλεις οἰκοῦντες ἀπάσας πολιτικῶν σφίσιν ἢ θεωρητικῶν οἰκοθεν πεποίηνται πόρους, καὶ τούτους μεταγαγὼν φόροις ἀναμίξει τοῖς δημοσίοις ἐτόλμησε. [7] καὶ οὔτε ἰατρῶν τις ἢ διδασκάλων τὸ λοιπὸν ἐγένετο λόγος οὔτε δημοσίας τις ἐτι οἰκοδομίας προνοεῖν ἴσχυσεν οὔτε λύχνα ταῖς πόλεσιν ἐν δημοσίῳ ἐκάετο οὔτε τις ἦν ἄλλη παραμυχή τοῖς ταύτας οἰκοῦσι. [8] τὰ τε γὰρ θεάτρα καὶ ἵπποδρομοὶ καὶ κυνηγέσια ἐκ τοῦ ἐπὶ πλεῖστον ἅπαντα ἤργει, οὗ δὴ οἱ τὴν γυναῖκα τετέχθαι τε καὶ τεθράφθαι καὶ πεπαιδεῦσθαι ζυνέβαιναν. [9] ὕστερον δὲ ταῦτα δὴ ἀργεῖν ἐν Βυζαντίῳ ἐκέλευσε τὰ θεάματα, τοῦ μὴ τὰ εἰωθότα χορηγεῖν τὸ δημόσιον πολλοῖς τε καὶ σχεδόν τι ἀναριθμοῖς οὔσιν, [10] οἷς ἐνθένδε ὁ βίος. ἦν τε ἰδίᾳ τε καὶ κοινῇ λύπη τε καὶ κατήφεια, ὡσπερ ἄλλο τι τῶν ἀπ’ οὐρανοῦ ἐπισκήψασαι πάθος, καὶ βίος πᾶσιν ἀγέλαστος. [11] ἄλλο τε τὸ παράπαν οὐδὲν ἐφέρετο τοῖς ἀνθρώποις ἐν διηγῆμασιν, οἴκοι τε οὔσι καὶ ἀγοράζουσι κἂν τοῖς ἱεροῖς διατρίβουσιν ἢ συμφοραὶ τε καὶ πάθη καὶ καινότερων ἀτυχημάτων ὑπερβολῇ. [12] Ταῦτα μὲν οὕτω ταῖς πόλεσιν εἶχεν. ὁ δὲ τῷ λόγῳ λείπεται, τοῦτο εἰπεῖν ἄξιον. ὕπατοι Ῥωμαίων ἀνὰ πᾶν ἔτος ἐγινέσθην δύο, ἕτερος μὲν ἐν Ῥώμῃ, ὁ δὲ δὴ ἕτερος ἐν Βυζαντίῳ. [13] ὅστις δὲ εἰς τὴν τιμὴν ἔκαλειτο ταῦτην πλεόν ἢ κεντηνάρια χρυσοῦ εἴκοσιν ἐς τὴν πολιτείαν ἀναλοῦν ἐμελλεν, ὀλίγα μὲν οἰκεῖα, [14] τὰ δὲ πλεῖστα πρὸς βασιλέως κεκομισμένοις. ταῦτά τε τὰ χρήματα ἔς τε τοὺς ἄλλους, ὧνπερ ἐμνήσθην, καὶ ἐς τῶν βίων τοὺς ἀπορωτέρους ἐκ τοῦ ἐπὶ πλεῖστον φερόμενα καὶ διαφερόντως ἐς τοὺς ἐπὶ σκηνῆς ἅπαντα τὰ πράγματα ἔς ἀεὶ τῇ πόλει ἀνίστη. [15] ἐξ οὗ δὲ Ἰουστινιανὸς τὴν βασιλείαν παρέλαβεν, οὐκέτι καιροῖς τοῖς καθήκουσι ταῦτα ἐπράσσετο: ἀλλὰ τὰ μὲν πρῶτα πολλοῦ Ῥωμαίοις ὕπατος καθίστατο χρόνου, τελευτῶντες δὲ οὐδὲ ὄναρ τὸ πρᾶγμα ἐώρων, ἐξ οὗ δὴ πενία τινὶ ἐνδελεχέστατα ἐσφίγγετο τὰ ἀνθρώπεια, τὰ μὲν εἰωθότα τοῦ βασιλέως οὐκέτι τοῖς ὑπὸ κῆρας παρεχομένου, τὰ δὲ ὑπάρχοντα τρόποις ἅπασιν πανταχόθεν ἀφαιρουμένου. [16] Ὡς μὲν οὖν τὰ δημόσια καταπιῶν ζῦμπαντα χρήματα τοὺς ἐκ τῆς συγκλήτου βουλῆς ὁ λυμεῶν οὗτος ἕκαστόν τε ἰδίᾳ καὶ κοινῇ ζῦμπαντας τὰς οὐσίας ἀφήρηται, [17] διαρκῶς δεδιγηῆσθαι οἶμαι. ὡς δὲ καὶ τοὺς ἄλλους εὐδαίμονας δοκούντας εἶναι συκοφαντία περιῶν ἀφαιρεῖσθαι τὰ χρήματα ἴσχυσεν, ἱκανώτατά μοι εἰρησθαι νομίζω, οὐ μέντοι στρατιώτας τε καὶ ἄρχουσι πᾶσιν ὑπηρετοῦντας καὶ τοὺς ἐν Παλατίῳ στρατευομένους, γεωργοὺς τε καὶ χωρίων κτήτορας καὶ κυρίου καὶ οἷς ἐν λόγοις τὰ ἐπιτηδεύματά ἐστιν, ἀλλὰ μὴν ἐμπόρους τε καὶ ναυκλήρους καὶ ναύτας βαναύσους τε καὶ χειρώνακτας καὶ

ἀγοραίους καὶ οἷς ἀπὸ τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐπιτηδευμάτων ὁ βίος, καὶ μὴν καὶ τοὺς ἄλλους ὡς εἰπεῖν ἅπαντας, ἐς οὓς δικνεῖσθαι βλάβος τὸ ἐκ τοῦδε συμβαίνει.

Procopius. *The Anecdota or Secret History*. H.B Dewing (Trans.). Harvard. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. 1935, pp. 301-307.

XXVI – How He spoiled the Beauty of the cities and plundered the Poor.

We shall now tell how he succeeded in destroying the marks of distinction and all the things which confer honour and beauty both in Byzantium and in every other city. First he decided to abolish the rank of rhetor; for he straightway deprived the rhetors of all their competitive prizes in which they had formerly been wont to revel and take great pride when they had discharged their function as advocates, and he ordered those at variance with one another to litigate directly under oath ; and being thus scorned, the rhetors fell into great despondency.

And after, as has been said, he had taken away all the properties of the Senators and of the others who were considered prosperous, both in Byzantium and throughout the whole Roman Empire, there was nothing left for this profession thereafter other than to remain idle. For men possessed nothing of any value whatsoever, concerning which they might dispute with, one another. Immediately, therefore, having become few in number instead of many and being everywhere held in no esteem at all though they had formerly been most highly esteemed, they were oppressed by extreme poverty, as was to be expected, and in the end gained nothing from their profession except insults alone.

Nay more, he also caused physicians and teachers of free-born children to be in want of the necessities of life. For the allowances of free maintenance which former Emperors had decreed should be given to men of these professions from the public funds he cancelled entirely. Furthermore, all the revenues which the inhabitants of all the cities had been raising locally for their own civic needs and for their public spectacles he transferred and dared to mingle them Avith the national income. And thereafter neither physicians nor teachers were held in any esteem, nor was anyone able any longer to make provision for public buildings, nor were the public lamps kept burning in the cities, nor was there any other consolation for their inhabitants. For the theatres and hippodromes and circuses were all closed for the most part — the places in which, as it happened, his wife had been born and reared and educated. And later he ordered these spectacles to close down altogether, even in Byzantium, so that the Treasury might not have to supply the usual sums to the numerous and almost countless persons who derived their living from them. And there was both in private and in public sorrow and dejection, as though still another affliction from Heaven had smitten them, and there was no laughter in life for anyone. And no other topic whatever arose in the conversation of the people, whether they were at home or in the market-place or were tarrying in the sacred places, than disasters and calamities and misfortunes of novel kind in surpassing degree.

Such was the situation in the cities. And that which remains to be told is worth recounting. Two Consuls of the Romans were chosen each year, the one in Rome and the other in Byzantium. And whoever was called to this honour was sure to be required to spend more than twenty centenaria of gold on the State, a small portion of this being his own money but the most of it supplied by the Emperor. This money was distributed to those whom I have mentioned and to those, as a general thing, who were altogether destitute of means of subsistence, and particularly to performers on the stage, and thus provided constant support for all civic undertakings. But since the time when Justinian took over the Empire, these things were no longer done at the appropriate seasons; but although at first a Consul was appointed for the Romans after a long interval, yet finally the people never saw that official even in a dream, and consequently mankind was being most cruelly pinched by a kind of poverty, since the Emperor no longer provided his subjects with

what they had been wont to receive, but kept on depriving them in every way and everywhere of what they still possessed.

Procopio. *The Secret History: with Related Texts*. Indiana. Hackett Publishing Co. Inc. A. Kaldellis (Trans., Ed.). ISBN: 978-1-60384-180-1. 2010, p. 169.

Theaters, hippodromes, and circuses were almost all shut ... Both in private and in public there was grief and dejection, as if yet another visitation from heaven had struck them, and all laughter had gone out of life.

[118] p. 192 Nota 881

Casiodoro. *Carta al Patricio Símaco*, IV, 51 [1-6].

Petición a Teodorico de experto en reparar teatros

Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus. *Cassiodorus' Variae*. Vol. 12. S. J. B. Barnish (Trans. Annot.). Liverpool. Liverpool University Press. 1992.

1. Cum privatis fabricis ita studueris, ut in laribus propriis quaedam moenia fecisse videaris, dignum est, ut Romam, quam domuum pulchritudine decorasti, in suis miraculis continere noscaris, fundator egregius fabricarum earumque comptor eximius, quia utrumque de prudentia venit, et apte disponere et extantia competenter ornare.

2. Notum est enim, quanta laude in suburbanis suis Romam traxeris, ut, quem illas fabricas intrare contigerit, aspectum suum extra urbem esse non sentiat, nisi cum se et agrorum amoenitatibus interesse cognoscat: antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor. Mores tuos fabricae loquuntur, qui nemo in illis diligens agnoscitur, nisi qui in susi sensibus ornatissimus invenitur.

3. Et ideo theatri fabricam magna se mole solventem consilio vestro credimus esse roborandam, ut quod ab auctoribus vestris in ornatum patriae constat esse concessum, non videatur sub melioribus posteris imminutum. Quid non solvas, senectus, quae tam robusta quassasti? Montes facilius credere putarentur, quam soliditas illa quateretur: quando et moles ipsa sic tota de cautibus fuit, ut praeter artem additam et ipsa quoque naturalis esse crederetur.

4. Haec potuissemus forte neglegere, si nos contigisset talia non videre: caveas illas saxis pendentibus apsidatas ita iuncturis absconditis in formas pucherrimas convenisse, ut cryptas magis excelsi montis crederes quam aliquid fabricatum esse iudicares. Fecerunt antiqui locum tantis populis parem, ut haberent singulare spectaculum, qui mundi videbantur obtinere dominatum.

5. Sed quia nobis sermo probatur esse cum docto, libet repetere, cur antiquitas rudis legatur haec moenia condidisse. Cum agri cultores feriatis diebus sacra diveris numinibus per lucos vicosque celebrarent, Athenienses primum agreste principium in urbanum spectaculum collegerunt, theatrum Graeco vocabulo visorium nominantes, quod eminus astantibus turba conveniens sine aliquo impedimento videatur.

6. Frons autem theatri scaena dicitur ab umbra luci densissimae disciplinae improborum consortia fugientes verecunda se exinde consideratione subtraherent.

King Theoderic to the Patrician Symmachus (A.D. 507-12)

1. Since you have taken such care for private buildings as to create public works of a sort in your own dwelling, it is right that you should be known as he who maintains in its wonders Rome, which you have embellished by the beauty of your houses. You are an outstanding founder, and a great adorer of buildings, since each springs from wisdom, good design, and the tasteful decoration of existing works.

2. For the praise you won by extending Rome into its suburbs is well known: should a man enter those buildings, he does not feel that he looks on them outside the city, save when he notices that he stands among the pleasures of the countryside as well. Of antiquity, you are the most careful imitator; of modern works, the noblest founder. Your buildings proclaim your character, for the devotee of such work must be rich in sensibility.

3. And therefore, I have decided that the fabric of the Theater [of Pompeius], yielding to the pressure of its vast weight, should be strengthened by your counsel. Thus, what your ancestors evidently bestowed for the glory of their country will not seem to decay under their nobler descendants. What can old age not disintegrate, when it has shaken so strong a work? You might think it would be easier for the mountains to fall than to shake that solidity. For that very mass is so entirely formed from vast blocks that, but for the added craftsmanship, it too might be thought the work of nature.

4. I might perhaps have neglected the building, if I had not happened to see it: those arched vaults, with their overhanging stonework and invisible jointing, are so beautifully shaped that you would suppose them the caverns of a lofty mountain, rather than anything made by hands. The ancients made the site equal to so great a population, intending those who held the lordship of the world to enjoy a unique building of entertainment.

5. But because my discourse is clearly with a man of learning, it will be a pleasure to recount why, as we read, uncultivated antiquity originated these monuments. When farmers, on the holidays, celebrated the rites of various deities in groves and villages, the Athenians were the first to raise this rustic beginning into an urban spectacle. To the place where they looked on, they gave the Greek name of theater, since the gathered throng, separated from the bystanders, could look on with no hindrance.

6. But the back-drop of the theater was called the scaena from the deep shade of the grove where, at the start of spring, the shepherds sang various songs. Musical performances flourished there, and the precepts of a wise age. But it gradually came about that the respectable arts, shunning the company of depraved men, withdrew from that venue out of modesty.

[119] p. 192 Nota 883

Casiodoro. *Carta al Patricio Símaco*, IV, 51 [7-12].

Pantomimos y dramas paganos antiguos

Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus. *Cassiodorus' Variae*. Vol. 12. S.J.B. Barnish (Trans. Annot.). Liverpool. Liverpool University Press. 1992.

7. Tragoedia ex vocis vastitate nominatur, quae concavis repercussionibus roborata talem sonum videtur efficere, ut paene ab homine non credatur exire. Erigitur autem in hircinos pedes, quia si quis inter pastores tali voce pacuisset, capri munere donabatur. Comoedia a pagis dicta est: comus enim pagus vocatur, ubi rustici gestientes humanos actus laetissimis carminibus iridebant.

8. His sunt additae orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, exposito tactia, quam musa Polymnia repperisse narratur, ostendens homines posse et sine oris affatu suum velle declarare. Musae vero Eoa lingua quasi homousae dicuntur, quod invicem sicut, virtutes necessariae sibi esse videantur. His levium pinnarum acumina ideo in fronte pinguntur, quoniam earum sensus celeri cogitatione subvectus res altissimas intuetur.

9. Pantomimo igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scaenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diveris organis eruditi. Tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit et per signa composita quasi quibusdam litteris edocet intuentis aspectum, in illaque leguntur apices rerum et non scribendo facit quod scriptura, declaravit. Idem corpus Herculem designat et Venerem, feminam praesentat in mare, regem facit et militem, senem reditt et iuvenem, ut in uno credas esse multos tam varia imitatione discretos.

10. Mimus etiam, qui nunc tantummodo derisui habetur, tanta Philistionis cautela repertus est, ut eius actus poneretur in litteris, quatenus mundum curis edacibus aestuantem laetissimis sententiis temperaret.

11. Quid acetabulorum tinnitus? Quid dulcissimi soni referam varia percussione modulamen? Quod tanta gratia iucunditatis accipitur, ut inter reliquos sensus auditum sibi ad munus summum tunc homines aestiment fuisse collatum. Ubi aetas subsequens miscens lubirca pirsorum inventa traxit ad vitia et quod honestae cuasa delectationis repertum est, ad voluptates corporeas praecipitatis mentibus impulerunt.

12. Hos ritus Romani sicut ceteras culturas ad suam rem publicam inutiliter trahentes aedificium alta cogitatione conceptum magnanimitate mirabili condiderunt. Unde non inmerito creditur Pompeius hinc potius Magnus fuisse vocitatus. Et ideo sive masculis pilis contineri sive talis fabrica refectionis studio potuerit innovari, expensas vobis de nostro cubiculo curavimus destinare, ut et vobis adquiratur tam boni operis fama et nostris temporibus videatur antiquitas decentius innovata.

7. Tragedy owes its name to the impressive voice of the actor: fortified by echo-chambers, it produces such a sound that you would hardly think it issued from a human being. Tragedy in fact stands on goats' feet, for any shepherd winning favour by such a voice was rewarded with the gift of a goat. Comedy is named from villages; for a village is called a comus, and is where the rustic actors made fun of human doings in merry songs.

8. To these were added the speaking hands of dancers, their fingers that are tongues, their clamorous silence, their silent exposition. The Muse Polymnia is said to have discovered this, showing that humans could declare their meaning even without speech. Now the Muses, in the eastern tongue, are so called as if Homousae [beings of the same essence] because, like the virtues, they depend on one another. They are depicted with light and pointed feathers on their foreheads since their perceptions are borne up on swift thought, and contemplate the loftiest matters.

9. Again, there is the pantomime actor, who derives his name from manifold imitations. When first he comes on stage, lured by applause, bands of musicians, skilled in various instruments, support him. Then the hand of meaning expounds the song to the eyes of melody, and, by a code of gestures, as if by letters, it instructs the spectator's sight; summaries are read in it, and without writing, it performs what writing has set forth. The same body portrays Hercules and Venus; it displays a woman in a man; it creates a king and a soldier; it renders an old man and a young: you would thus imagine that in one man there were many, differentiated by such a variety of impersonation.

10. The mime, too, which is now merely an object of scorn, was devised with so much care by Philistio, that its performances were set down in writing: a world boiling with consuming cares might thus be cooled by its humour.

11. And what of the ringing of the acetabula? Why mention that sweet sound modulated by a range of strokes? It yields such pleasure that, of all the senses, men think their hearing is the highest gift conferred on them. The succeeding age corrupted the inventions of the ancients by mingling obscenities; their headlong minds drove towards bodily lusts an art devised to give decent pleasure.

12. As with other observances, the Romans uselessly imported these practices to their state, and founded that building—the fruit of lofty thought, and a marvelous greatness of soul. From it, we suppose, Pompeius was really called the Great, and not undeservedly. And therefore, whether such a fabric should be held together by socketed rods, or whether it should be renewed and reconstructed, I have taken care to assign you expenses from my treasury. Thus, you may gain reputation from so excellent a work, while, in my reign, antiquity is fittingly renewed.

Canon del Concilio de Trento: IX [8].

Proscripción de tipos de música en el culto

Theiner, Augustin. *Acta genuina SS. Oecumenici Concilii Tridentini. Vol. II.* Zagrabiae. Typis et sumptibus Societatis Bibliophile. Lipsiae. In aedibus Breitkopfii et Hartetii. 1874, p. 122.

CANONES IX. De abusibus circa celebrantes vel audientes missam, propositi examinandi eadem. Die 10, Septembris 1562

VIII. Cum sacra mysteria summa veneratione sint peragenda, intimo quidem effectu in solum deum, externo vero cultu adeo composito et decoro, ut alios devotione repleat, et ad religionem excitet: propterea sacerdotes, dum missarum solemniam agunt, non velut citato cursu inculcatisque verbis haec percurrant; sed apte, distincte, graviterque singula pronunciare studeant. ut ab illis, dum haec aguntur, deum cogitari, atque ibi corde et ore eos adesse omnes intelligent. Caveant etiam, ne ita submissa voce verba proferant, ut non com mode ab aliis intelligentur; sic tamen, ne clamoroso vocis strepitu audientium fervorem frangant: verum ita cuncta moderentur, ut missae, sive plana voce, sive cantu celebrentur, omnia clare matureque prolata: in audientium aures et corda placide descendant. Quae vero rithmis musicis atque organis agi soient, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum, et divinae laudes intermiscantur: ita tamen, ut quae organis erunt psallenda, si ex contextu divini sint officii, quod tunc peragetur, eadem antea simplici claraque voce recitentur, ne perpetua sacrorum lectio quieuquam effugiat. Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non ad iuanem aurium oblectationem erit componenda; sed ita, tu verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium, beatorumque gaudia contemplanda rapiantur. Quae in missarum celebratione statuuntur, eadem et in aliis divinis officiis erunt observanda, ut quo magis res sacrae ab humanis distant, eo etiam majori reverentia, pietate ac fide haec fieri intelligentur.

Fellerer, Karl G. (Trans.). "Church Music and the Council of Trent". *Musical Quarterly*, 39, October 19, pp. 576-594.

But the whole must be managed in such a manner that Masses should be celebrated either simply by the voice or by a chant, so that all should be pronounced clearly and distinctly and make its way undisturbed into the ears and hearts of the hearers. What is customarily rendered with musical rhythms and instruments should have intermingled with it nothing profane but only the divine phrases of hymnody. This entire scheme of psalmody with musical measures should be arranged not for the mere delight of the ears but in such a way that the words should be apprehended by everyone and that the hearts of the listeners should be ravished by longing for heavenly harmony and by contemplation of the joys of the blessed.

Girolamo Mei.

Tres extractos sobre los coros clásicos

Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Vat. lat. 5323, IV, 18.

Palisca, Claude. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven. Yale University Press. 1985, pp. 420-421.

Dithyrambici semper et melicj, quum choros instituerent, omnibus que (uti dicitur) numeris absolutum melos conficerent, versu, numero, et harmonia perpetuo uterentur. Tragoedi vero et veteres comoedi (nouorum enim non eadem fuit ratio) et satyri in ea sola suj operis parte, quae chori, qui multitudinem ipsam repraesentabat, tribuebantur, id que quum chorus ipse non staret; in reliquis vero ipso tantum versu et harmonia: quemadmodum et in ijs euenisse suspicarij possumus, qui elegos ad Tibiam canerent, quum chorum non haberent.

[...]

Ita utero nunc harmonia est accipienda, ut humanae vocis cantus cum tibiae vel lyrae aut citharae vel alius isticesmodi instrumenti cantu coniunctus intelligatur. Melicorum poetarum permulta sane genera extiterunt, qui omnes tum ab instrumentorum diversitate tum à suo poemate appellarj consueverunt. in chitaroedos enim et auoledos primum sunt dispertitj; quod hi ad citharam aut lyram, ad Tibiam istj, quam *aulon* graeci dicunt, suo poemata canere instituerent. Hic vero illud non est omittendum Tragoedos et Comoedos perpetuo Tibijs usos fuisse: quod etiam et de Satyris, ni fallor, est existimandum. Fuerit namque Satyri apud veteres graecos medium quoddam poematis genus inter Comoediam et Tragoediam.

The dithyrambic and melic poets, since they wrote choral poems and made melody complete and finished by all types of number (as it was called), made constant use of verse, rhythm, and melody. The tragic poets, though, and the old comedians (the new comedy was not the same in nature) and the writers of satyr plays [used melody and rhythm] only in that part of the work assigned to the chorus that represented the crowd, the chorus, that is, when it was not stationary. In the remaining parts, however, they used only verse and melody. How this happened we may also conjecture from the example of those who sang elegiac verses to the aulos, since they did not have a chorus.

[...]

This is how “harmony” is to be assumed: it is to be understood as the singing of the human voice joined by the playing of the tibia and the lyre or kithara or another instrument of this kind. Very many kinds of melic poets existed, all of whom, to be sure, were accustomed to be called, sometimes by the variety of instruments, sometimes by their verse.

They first spread among those who sang to the kithara and to the aulos; these began to sing their own poems, some to the kithara or lyre, some to the tibia, which the Greeks called *aulos*. Here should not be omitted the fact that tragic and comic actors used tibiae constantly, which is considered true also even of the satire, if I am not mistaken. For the genre of satire among the Greeks was a genre of poetry somewhat intermediate between comedy and tragedy.

Paris. Bibliothèque Nationale. MS lat. 72009², pp. 100-101.

Palisca, Claude. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven. Yale University Press. 1985, pp. 422-423.

cantandosi però sempre da qual si uoglia moltitudine di cantanti insieme una aria sola di canto, senza hauerui altra mescolanza di contrappunto ò varietà di uoci consonanti fuor' che della sola diapason. e' questa sì per la sua unione, come per la necessità de' cantari. i quali molte volte essendo ò per l'età ò per altro accidente diversi d'organo fì voce non poteuan' tutti seruirsi del medesimo luogo di tuono. la qual' aria veniva secondata dallo strumento uno ò più, ò fusse di fiato, ò fusse di corde, ò d'ammendue insieme. col sonar' ne primi tempi le medesime corde appunto che cantauan' le voci senza alcuna diversità da quelle. e' come essi dicevano *proschorda*, e' ne conseguenti, poi che l'ambizzion' de gli artefici, abbandonata in tutto la riverenza di quella semplice e' costumata antichità, e' datasi tutta preda à favorì de Theatri, s' arrischiò à pigliar campo rispondendo all'aria della voce naturale con accordi di consonanze, e' come dà lor' si deceva *symphonos*.

Whenever a multitude of singers, however many, sang together, they sang only a single melody, without mixing in any counterpoint or diversity of consonant parts except at the octave. It was used both because of its united sound and the need of the singers, who often, being by virtue of age or other circumstance different in their vocal organs, could not use the same pitch

location. The melody was seconded by an instrument or more than one, whether wind or string, or both together. In the earliest times this playing consisted of the very same notes that the voices sang without any difference from them, or, as they called it, *proschorda*. Later, in ensuing times, the ambition of the instrumentalists, who, having abandoned all reverence for that simple and familiar tradition, and falling prey to the favors of the audiences, risked, in order to gain the field, answering the melody of the neutral voice with chords of consonant notes, or, as they called it, *symphonos*.

Letter, Mei to Galilei, c. September 1582. En: Palisca. *Girolamo Mei*. pp. 167-169.

Palisca, Claude. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven. Yale University Press. 1985, pp. 424.

Ne' personaggi poi della Tragedia e' della Commedia e' della satyra si servivano solamente del verso e' dell'harmonia cosi di voce come di strumento, valendosi in questo caso de' Pifferi soli, come di quelli, che fusser' accommodati á soprastar' con la quasi gagliarda del lor' suono ogni tumulto de gli spettatori. dove (e' questo spezialmente appresso i latini) il suono dello strumento à recitanti soleva nel pronunziare servir' in certo modo di guida, si della battuta del Rythmo, come della'aria della voce; quasi sostinendola e' facendola co' suoi modi e' forme, essendo seguitato da lei, quasi la strada innanzi. e' non come aavveniva ne' chori tutti tanto di questi poemi quanto de gli altri, ne' quali il suono haveva più tosto luogo di compagnia che d'altro; andando con essi à suo piacer' consonando.

For the actors' parts of the tragedy, the comedy, and the satyr-play they employed only verse and melody, whether in the voice or instrument, relying in this case upon pipes alone, in that they were suited to surpass with the vigor of their sound all the uproar of the spectators. The sound of the instruments, especially among the Romans, used to serve the actors as a kind of guide to their delivery, whether for the beat of the rhythm, or the melody of the voice; almos sustaining it and paving the way with its modes and forms, since the voice followed it. This was not like what happened in the choruses, whether of these poems or of others, in which the instruments had the function of keeping the chorus company more than anything else, going along with it, making consonances at will.

[122] p. 218 Nota 981

Plutarco. *Mus.* 1137.

Disonancias en la tradición musical del antiguo Olimpo

Pseudo-Plutarch. *Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1895. 6. Ps.

τῆ τούτων προαιρέσει περιεῖλον τὴν πολυχорδίαν τε καὶ ποικιλίαν. μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμπου τε καὶ Τερπάνδρου ποιήματα καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάντων: ἀλιγόχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων, ὡς μηδένα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον, ὑστερίζειν δὲ τούτου τοῦς ἐν τῷ πολυχόρδῳ τε καὶ πολυτρόπῳ καταγινομένους

Ἔστι δ' οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπέιχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειαίῳ τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἢ ἐν τῇ κρούσει γενομένη χρῆσις: οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεκρῆσθαι συμφώνως, μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν: ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ τοῦ κάλλους ἦθος, ὃ γίγνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξάφρῃσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης: καὶ γὰρ ταύτη κατὰ μὲν τὴν κρούσιν ἐκρῶντο, καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσην συμφώνως: κατὰ δὲ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεία εἶναι τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ. οὐ μόνον δὲ τούτοις ἀλλὰ καὶ τῇ

συνημμένων νήτη οὕτω κέχρηται πάντες: κατὰ μὲν γὰρ τὴν κροῦσιν αὐτὴν διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσην, καὶ συνεφώνουν πρὸς τε μέσην καὶ πρὸς λιχανόν κατὰ δὲ τὸ μέλος κἄν αἰσχυνοῦσθαι τῷ χρησαμένῳ ἐπὶ τῷ γιγνομένῳ δι' αὐτὴν ἦθει. δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκείνῳ: ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητρώοις καὶ ἐν τισὶ τῶν Φρυγίων. δῆλον δὲ καὶ τὸ περὶ τῶν ὑπατῶν, ὅτι οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο ἐν τοῖς Δωρίοις τοῦ τετραχόρδου τούτου: αὐτίκα ἐπὶ τῶν λοιπῶν τόνων ἐχρῶντο, δηλονότι εἰδότες: διὰ δὲ τὴν τοῦ ἦθους φυλακὴν ἀφήρουν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου, τιμώντες τὸ καλὸν αὐτοῦ.

οἷόν τι καὶ ἐπὶ τῶν τῆς τραγωδίας ποιητῶν: τῷ γὰρ χρωματικῷ γένει καὶ τῷ ῥυθμῷ τραγωδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται, κιθάρα δέ, πολλαῖς γενεαῖς πρεσβυτέρα τραγωδίας οὔσα, ἐξ ἀρχῆς ἐχρήσατο. τὸ δὲ χρῶμα ὅτι πρεσβυτερόν ἐστι τῆς ἀρμονίας, σαφές. δεῖ γὰρ δηλονότι κατὰ τὴν τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἔντευξιν καὶ χρῆσιν τὸ πρεσβύτερον λέγειν: κατὰ γὰρ αὐτὴν τὴν τῶν γενῶν φύσιν οὐκ ἔστιν ἕτερον ἐτέρου πρεσβύτερον. εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη ἄγνοιαν ἀπεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἄρα γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἴη; ὁ γὰρ αὐτὸς καὶ Παγκράτην ἂν εἴποι ἀγνοεῖν τὸ χρωματικὸν γένος: ἀπείχετο γὰρ καὶ οὗτος ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τούτου, ἐχρήσατο δ' ἐν τισιν: οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν ἀπείχετο: ἐζήλου γοῦν, ὡς αὐτὸς ἔφη, τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸ ἀρχαῖον καλούμενον: ὑπὸ τῶν νῦν.

Pseudo-Plutarch. *Plutarch's Morals*. William W. Goodwin (Trans. Correc. & Rev). Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge. Press Of John Wilson and son. 1874. 1.

... the ancients well understood all the sorts of styles, although they used but few. For it was not their ignorance that confined them to such narrow instruments and so few strings; nor was it out of ignorance that Olympus and Terpander and those that came after them would not admit of larger instruments and more variety of strings. This is manifest from the poems of Olympus and Terpander and all those that were their imitators. For, being plain and without any more than three strings, these so far excelled those that were more numerously strung, insomuch that none could imitate Olympus's play; and they were all inferior to him when they betook themselves to their polychors.

Then again, that the ancients did not through ignorance abstain from the third string in the spondaic style, their use of it in play makes apparent. For had they not known the use of it, they would never have struck it in harmony with parhypate; but the elegancy and gravity that attended the spondaic style by omitting the third string induced them to transfer the music to paranete. The same reason may serve for nete; for this in play they struck in concord to mese, but in discord to paranete, although in song it did not seem to them proper to the slow spondaic motion. And not only did they do this, but they did the same with nete of the conjunct heptachords; for in play they struck it in concord to mese and lichanos, and in discord to paranete and parhypate; but in singing those touches were no way allowable, as being ungrateful to the ear and shaming the performer. As certain it is from the Phrygians that Olympus and his followers were not ignorant of the third string; for they made use of it not only in pulsation, but in their hymns to the Mother of the Gods and several other Phrygian songs. Nor is it less apparent, with regard to the ὑπάται, that they never abstained for want of skill from that tetrachord in the Dorian mood; indeed in other moods they knowingly made use of it, but removed it from the Dorian mood to preserve its elegant gravity.

The same thing was done also by the tragedians. For the tragedians have never to this day used either the chromatic or the enharmonic scale; while the lyre, many generations older than tragedy, used them from the very beginning. Now that the chromatic was more ancient than the enharmonic is plain. For we must necessarily account it of greater antiquity, according to the custom and use of men themselves; otherwise it cannot be said that any of the

differences and distinctions were ancienter the one than the other. Therefore, if any one should allege that Aeschylus or Phrynichus abstained from the chromatic out of ignorance, would he not be thought to maintain a very great absurdity? Such a one might as well aver that Pancrates lay under the same blindness, who avoided it in most, but made use of it in some things; therefore he forebore not out of ignorance, but judgment, imitating Pindar and Simonides and that which is at present called the ancient manner.

[123] p. 218 Nota 982

Esquilo. *Agamenon* [1178-1200].

Mención de coros “eufónicos” y discordantes

Aeschylus. *Aeschylus, with an English translation* by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 2. *Agamemnon*. Cambridge MA. Harvard University Press. 1926.

Κασάνδρα

καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην: [1180] λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς πνέων ἐσάξειν, ὥστε κύματος δίκην κλύζειν πρὸς αὐγὰς τοῦδε πήματος πολὺ μείζον: φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων. καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμως ἴχνος κακῶν [1185] ῥινηλατούση τῶν πάλαι πεπραγμένων. τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς ζῦμφθογγος οὐκ εὐφωνος: οὐ γὰρ εὖ λέγει. καὶ μὴν πεπωκῶς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον, βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει, [1190] δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων. ὕμνοισι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι πρῶταρχον ἄτην: ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς. ἤμαρτον, ἢ θηρῶ τι τοξότης τις ὥς; [1195] ἢ ψευδόμαντις εἰμι θυροκόπος φλέδων; ἐκμαρτύρησον προουμόσας τό μ' εἰδέναι λόγῳ παλαιᾶς τῶνδ' ἀμαρτίας δόμων.

Χορός

καὶ πῶς ἂν ὄρκος, πῆγμα γενναίως παγέν, παιώνιον γένοιτο; θαυμάζω δέ σου, [1200] πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουον πόλιν κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάτεις.

Cassandra

And now, no more shall my prophecy peer forth from behind a veil like a new-wedded bride; but [1180] it will rush upon me clear as a fresh wind blowing against the sun's uprising so as to dash against its rays, like a wave, a woe far mightier than mine. No more by riddles will I instruct you. And bear me witness, as, running close behind, [1185] I scent the track of crimes done long ago. For from this roof never departs a choir chanting in unison, but singing no harmonious tune; for it tells not of good. And so, gorged on human blood, so as to be the more emboldened, a revel-rout of kindred Furies haunts the house, [1190] hard to be drive away. Lodged within its halls they chant their chant, the primal sin; and, each in turn, they spurn with loathing a brother's bed, for they bitterly spurn the one who defiled it. Have I missed the mark, or, like a true archer, do I strike my quarry? [1195] Or am I prophet of lies, a door-to-door babblers? Bear witness upon your oath that I know the deeds of sin, ancient in story, of this house.

Chorus

How could an oath, a pledge although given in honor, effect any cure? Yet I marvel at you that, [1200] though bred beyond the sea, you speak truth of a foreign city, even as if you had been present there.

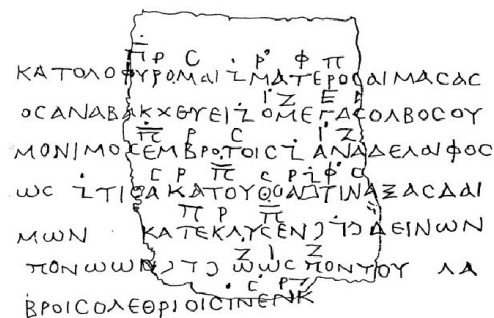
[124] p. 218 Nota 984

P. Vindob. G.2315; E. Pöhlmann.

Denkmäler altgriechischer Musik, No. 21. Eur. Or. 338-44.

Fragmento del *Orestes* de Eurípides con notación para el aulós

En: West, Martin L. "Analecta Musica". En: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, 1992, pp. 1-54.



[125] p. 218 Nota 986

Platón. *De musica*, 812[d-e].

Clase de música de Platón: prevención de prácticas habituales

Plato. *Platonis Opera*. John Burnet ed.. Oxford University Press. The Annenberg CPB/Project. 1903.

[812δ]

Ἀθηναῖος

τούτων τοίνυν δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τὸν τε κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι: τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδίαν συνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι σύμφωνον

[812ε]

καὶ ἀντίφωνον παρεχομένουςά καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσιν τὸ τῆς μουσικῆς χρησίμων ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους. τὰ γὰρ ἐναντία ἄλληλα ταράττοντα δυσμάθειαν παρέχει, δεῖ δὲ ὅτι μάλιστα εὐμαθεῖς εἶναι τοὺς νέους: τὰ γὰρ ἀναγκαῖα οὐ σμικρὰ οὐδ' ὀλίγα αὐτοῖς ἐστί προστεταγμένα μαθήματα, δείξει δὲ αὐτὰ προῖόν ὁ λόγος ἅμα τῷ χρόνῳ. ἄλλα ταῦτα μὲν οὕτω περὶ τῆς μουσικῆς ἡμῖν ὁ παιδευτῆς ἐπιμελείσθω: τὰ δὲ μελῶν αὐτῶν αὐτὸν καὶ ῥημάτων, οἷα τοὺς χοροδιδασκάλους καὶ ἅ δεῖ διδάσκειν

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. Translated by R.G. Bury. Cambridge MA. Harvard University Press. 1967.

[812d]

Athenian:

So, to attain this object, both the lyre-master and his pupil must use the notes of the lyre, because of the distinctness of its strings, assigning to the notes of the song notes in tune with them,³ but as to divergence of sound and variety in the notes of the harp, when the strings sound the one tune and the composer of the melody another, or when there results a combination of low and high notes, of slow and quick time, of sharp and grave,

[812e]

and all sorts of rhythmical variations are adapted to the notes of the lyre,—no such complications should be employed in dealing with pupils who have to absorb quickly, within three years, the useful elements of music. For the jarring of opposites with one another impedes easy learning; and the young should above all things learn easily, since the necessary lessons imposed upon them are neither few nor small,—which lessons our discourse will indicate in time as it proceeds. So let our educator regulate these matters in the manner stated. As regards the character of the actual tunes and words which the choir-masters ought to teach,

[126] p. 219 Nota 987

Aristóteles. *Problemas*, XIX [12].

Función tonal del bajo en sonidos concomitantes

Ludovici Septalii. En: *Aristotelis problemata commentaria ab eo Latine facta*. Ludovico Settala (Ed.). Lugduni. Landry. 1632.

Cur chordarum graui or semper modulationem suscipit: si enim oporteat canere paramesen cū sola *mesè*, fit nihilominus medium; si verò mesen, necessarium ambo, sola non gignitur? An quia graue magnum est itaque validum: & inest in magno paruum; & interceptione duae *Nete* in *hypaté siunt*.

Ps. Aristotle. "Problemata" Vol VII. En: *The works of Aristotle*. W.D. Ross (Ed. and Trans.). E.S. Foster (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1927.

Why does the lower of two strings sounded together always give the tune? For if one omits *paranete* when one should sound it with *mese* the tune is given none the less; but if one omits *mese*, when one should sound both, the tune is lost. Is it because the low note is large and therefore strong, and the less is contained in the greater? So too if *hypate* is stopped down in the centre, two *netes* are produced.

[127] p. 219 Nota 988

Aristoxeno. *Elementa harmonica*, II, 36 [30].

Eratokles y los Harmonikoi

ἀλλά τεperi αυτών μόνον τών επτα οκτάχορδωνά, α εκάλουν αρμονίας, την επτίσκεπιν επτοιούντο

But they (i.e. The Harmonist, 'our forerunners') confined their attention only to the seven octachords which they called *Harmonias*.

[Pero ellos (p.e. los Armónicos, 'nuestros precursores') limitaron su atención solo a los siete octacordos que llamaron Armonías]

[128] p. 219 Nota 989

Aristóteles. *Politics*, IV, 3 [20-25].

Alusión a cualidades de escala mayor y menor

Aristotle. *Aristotle's Politica*. W. D. Ross (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1957.

[20] δ' ἔχει καὶ περὶ τὰς ἀρμονίας, ὡς φασὶ τινες: καὶ γὰρ ἐκεῖ τίθενται εἶδη δύο, τὴν δωριστὶ καὶ τὴν φρυγιστὶ, τὰ δ' ἄλλα συντάγματα τὰ μὲν Δώρια τὰ δὲ Φρύγια καλοῦσιν. μάλιστα μὲν οὖν εἰώθασιν οὕτως ὑπολαμβάνειν περὶ τῶν πολιτειῶν: ἀληθέστερον δὲ καὶ βέλτιον ὡς ἡμεῖς διείλομεν, δυσὶν [25] ἢ μιᾶς οὔσης τῆς καλῶς συνεστηκυίας τὰς ἄλλας εἶναι παρεκβάσεις, τὰς μὲν τῆς εὐ κεκραμένης ἀρμονίας τὰς δὲ τῆς ἀρίστης πολιτείας, ὀλιγαρχικὰς μὲν τὰς συντονωτέρας καὶ δεσποτικωτέρας, τὰς δ' ἀνεμιμένας καὶ μαλακὰς δημοτικὰς.

Aristotle, Vol. 21. H. Rackham (Trans.). Cambridge MA. Harvard University Press. 1944.

(20) And the case is similar with musical modes, as some people say: for there too they posit two kinds, the Dorian mode and the Phrygian, and call the other scales some of them Dorian and the others Phrygian. (25) For the most part therefore they are accustomed to think in this way about the constitutions; but it is truer and better to class them as we did, and assuming that there are two well-constructed forms, or else one, to say that the others are deviations, some from the well-blended constitution and the others from the best one, the more tense and masterful constitutions being oligarchic and the relaxed and soft ones demotic.

Filoxeno de Citera introduce *monodias* en el ditirambo

Pseudo-Plutarch. *Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1895. 6.

‘ ὁμοίως δὲ καὶ Μελανιπίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγενόμενος οὐκ ἐνέμεινε τῇ προὔπαρχούσῃ μουσικῇ, ἀλλ’ οὐδὲ Φιλόξενος; οὐδὲ Τιμόθεος: οὗτος γάρ, ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον, διέρριπεν εἰς πλείονας φθόγγους. ἀλλὰ γὰρ καὶ αὐλητικὴ ἀφ’ ἀπλουστέρως εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικὴν: τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητάς; παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστούσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ’ αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις; ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη, ὡς καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικὸν εἰσαγαγεῖν τὴν Μουσικὴν ἐν γυναικείῳ σχήματι, ὅλην κατηκισμένην τὸ σῶμα: ποιεῖ δὲ τὴν Δικαιοσύνην διαπυρρῶσαν τὴν αἰτίαν τῆς λώβης καὶ τὴν Ποίησιν λέγουσαν: μουσ. ‘λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα: σοὶ τε γὰρ κλύειν ἐμοὶ τε λέξει θυμὸς ἡδονὴν ἔχει. ἐμοὶ γὰρ ἤρξε τῶν κακῶν Μελανιπίδης, ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβῶν ἀνήκε με χαλαρωτέραν τ’ ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα. ἀλλ’ οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἦν ἀποχρῶν ἀνὴρ ἔμοιγε ... πρὸς τὰ νῦν κακά. Κινησίας δὲ μ’ ὁ κατάρατος Ἀττικὸς, ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς ἀπολώλεχ’ οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, ἀριστέρ’ αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ. ἀλλ’ οὖν ἀνεκτὸς οὗτος ἦν ὅμως ἐμοί. Φρῦνις δ’ ἴδιον στρόβιλον ἐμβάλων τινα κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν, ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ’ ἀρμονίας ἔχων. ἀλλ’ οὖν ἔμοιγε χούτος ἦν ἀποχρῶν ἀνὴρ: εἰ γὰρ τι κάξῃμαρτεν, αὐθις ἀνέλαβεν. ὁ δὲ Τιμόθεός μ’, ὦ φιλάτη, κατορώρυχε καὶ διακέκναικ’ αἰσχιστα. δικ. ποῖος οὐτοσί ὁ Τιμόθεος; μουσ. Μιλήσιός τις πυρρῖας κακά μοι παρέσχεν οὗτος, ἅπαντας οὐς λέγω παρελήλυθ’ ἄδων ἐκτραπέλους μυρμηκίας. κὰν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη, ἀπέδυσσε κἀνέδυσσε χορδαῖς δώδεκα.’ καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν, ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο. ἡ δὲ Μουσικὴ λέγει ταῦτα:

ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους, τ’ ἀνοσίους

καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην

καμπῶν με κατεμέστωσε.

καὶ ἄλλοι δὲ κωμωδοποιοὶ ἔδειξαν τὴν ἀτοπίαν τῶν μετὰ ταῦτα τὴν μουσικὴν κατακεκερματικῶν.’

Plutarch. *Plutarch's Morals*. Translated from the Greek by several hands. Corrected and revised by William W. Goodwin, PH. D. Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge. Press Of John Wilson and son. 1874. 1.

In like manner Menalippides the lyric poet, Philoxenus and Timotheus, all forsook the ancient music. For whereas until the time of Terpander the Antissaean the harp had only seven strings, he added a greater number, and gave its notes a wider range. The wind-music also exchanged its ancient plainness for a more copious variety. For in ancient times, till Menalippides the dithyrambic came into request, the wind-music received salaries from the poets, poetry holding the first rank and the musicians being in the service of the poet. Afterwards that custom grew out of date; insomuch that Pherecrates the comedian brings in Music in woman's habit, all bruised and battered, and then introduces Justice asking the reason; to which Music thus replies:—

‘ Tis mine to speak, thy part to hear,

And therefore lend a willing ear;

Much have I suffered, long opprest

By Menalippides, that beast;

He haled me from Parnassus' springs,

And plagued me with a dozen strings.

His rage howe'er sufficed not yet,
 To make my miseries complete.
 Cinesias, that cursed Attic,
 A mere poetical pragmatic,
 Such horrid strophes in mangled verse
 Made the unharmonious stage rehearse,
 That I, tormented with the pains
 Of cruel dithyrambic strains,
 Distorted lay, that you would swear
 The right side now the left side were.
 Nor did my miseries end here;
 For Phrynis with his whirlwind brains,
 Wringing and racking all my veins,
 Ruined me quite, while nine small wires
 With harmonies twice six he tires.
 Yet might not he so much be blamed,
 From all his errors soon reclaimed;
 But then Timotheus with his freaks
 Furrowed my face, and ploughed my cheeks.
 Say which of them so vile could be?
 Milesian Pyrrhias, that was he,
 Whose fury tortured me much more
 Than all that I have named before;
 Where'er I walk the streets alone,
 If met by him, the angry clown,
 With his twelve cat-guts strongly bound,
 He leaves me helpless on the ground.

Aristophanes the comic poet, making mention of Philoxenus, complains of his introducing lyric verses among the cyclic choruses, where he brings in Music thus speaking:

He filled me with discordant measures airy,
 Wicked Hyperbolaei and Niglari;
 And to uphold the follies of his play,
 Like a lank radish bowed me every way.

Other comedians have since set forth the absurdity of those who have been slicers and manglers of music.

Aristophanes. *Aristophanes Comoediae*. Vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart (Ed.). Oxford. Clarendon Press. 1907.

[907] Εὐριπίδης - καὶ μὴν ἑμαυτὸν μὲν γε τὴν ποιήσιν οἶός εἰμι, ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω, τοῦτον δὲ πρῶτ' ἐλέγξω, ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ οἷοις τε τοὺς θεατὰς ἐξηπάτα μῶρους λαβῶν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας. πρῶτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας,

Ἀχιλλέα - τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς, πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

Διόνυσος - μὰ τὸν Δί' οὐ δῆθ'.

Εὐριπίδης - ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθους ἄν μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας
ξυνεχῶς ἄν οἱ δ' ἐσίγων.

Διόνυσος - ἐγὼ δ' ἔχαιρον τῆ σιωπῆ, καί με τοῦτ' ἔτερπεν οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ
λαλοῦντες.

Εὐριπίδης - ἠλίθιος γὰρ ἦσθα, σάφ' ἴσθι.

Διόνυσος - κάμαντῶ δοκῶ. τί δὲ ταῦτ' ἔδρασ' ὁ δεῖνα;

Εὐριπίδης - ὑπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθοῖτο, ὀπόθ' ἢ Νιόβη
τι φθέγγεται: τὸ δρᾶμα δ' ἄν διήει.

Διόνυσος - ὦ παμπόνηρος, οἷ' ἄρ' ἐφανακίζομην ὑπ' αὐτοῦ. τί σκορδινᾶ καὶ
δυσφορεῖς;

Εὐριπίδης - ὅτι αὐτὸν ἐξελέγχω. κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν, ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν'
ἄττα μορμωπά, ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

Αἰσχύλος - οἴμοι τάλας.

Διόνυσος - σιώπα.

Εὐριπίδης - σαφὲς δ' ἄν εἶπεν οὐδὲ ἔν—

Διόνυσος - μὴ πρῖε τοὺς ὀδόντας.

Εὐριπίδης - ἄλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἰπτόκρημνα, ἅ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν.

Διόνυσος - νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ γοῦν ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς
διηγρύπησα τὸν ξουθὸν ἰπαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις.

Αἰσχύλος - σημεῖον ἐν ταῖς ναυσὶν ὄμαθέστατ' ἐνεγέγραπτο.

Διόνυσος - ἐγὼ δὲ τὸν Φιλοξένου γ' ὄμην Ἔρυξιν εἶναι.

Εὐριπίδης - εἶτ' ἐν τραγωδίαις ἐχρῆν κάλεκτρύονα ποιῆσαι;

Αἰσχύλος

σὺ δ' ὦ θεοῖσιν ἐχθρὲ ποῖ' ἄττ' ἐστὶν ἄττ' ἐποίεις;

[937] Εὐριπίδης - οὐχ ἰπαλεκτρύονας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ, ἄν
τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν: ἄλλ' ὡς παρέλαβον τὴν
τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθὺς οἶδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων
ἐπαχθῶν, ἴσχανα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφείλον ἐπυλλίοις καὶ
περιπάτοις καὶ τευτλίοις λευκοῖς, χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων
ἀπηθῶν: εἶτ' ἀνέτρεφον μονωδίαις—

Διόνυσος - Κηφισοφῶντα μιγνύς.

Εὐριπίδης - εἶτ' οὐκ ἐλήρουν ὅ τι τύχοιμ' οὐδ' ἐμπεσῶν ἔφυρον, ἀλλ' οὐξίω
πρῶτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἄν εὐθὺς τοῦ δράματος.

Διόνυσος - κρεῖττον γὰρ ἦν σοι νῆ Δί' ἢ τὸ σαυτοῦ.

Εὐριπίδης - ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρῶτων ἐπῶν οὐδὲν παρήκ' ἄν ἀργόν, ἀλλ'
ἔλεγεν ἢ γυνὴ τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον, χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ
γραῦς ἄν.

Αἰσχύλος - εἶτα δῆτα οὐκ ἀποθανεῖν σε ταῦτ' ἐχρῆν τολμῶντα;

Εὐριπίδης - μὰ τὸν Ἀπόλλω: δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων.

Διόνυσος - τοῦτο μὲν ἔασον ὦ τᾶν. οὐ σοὶ γάρ ἐστι περίπατος κάλλιστα περὶ
γε τούτου.

Εὐριπίδης - ἔπειτα τουτουσι λαλεῖν ἐδίδαξα—

Αἰσχύλος - φημί κάγώ. ὡς πρὶν διδάξαι γ' ὄφελος μέσος διαρραγῆναι.

Εὐριπίδης - λεπτῶν τε κανόνων ἐσβολὰς ἐπῶν τε γωνιασμούς, νοεῖν ὀρᾶν
ξυνιέναι στρέφειν ἐρᾶν τεχνάζειν, κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περινοεῖν ἅπαντα—

Αἰσχύλος - φημί κάγώ.

Εὐριπίδης - οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν, ἐξ ὧν γ' ἄν
ἐξηλεγχόμην: ξυνειδότες γὰρ οὗτοι ἤλεγχον ἄν μου τὴν τέχνην: ἀλλ' οὐκ

έκομπολάκουν ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσας, οὐδ' ἐξέπληττον αὐτοὺς, Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφάλαροπώλους. γνῶσει δὲ τοὺς τούτου τε κάμους ἑκατέρου μαθητάς. τουτουμενὶ Φορμίσιος Μεγαίνετός θ' ὁ Μανῆς, σαλπυγγολογχυπηνάδαι, σαρκασμοπιτυοκάμπται, οὐμοὶ δὲ Κλειτοφῶν τε καὶ Θηραμένης ὁ κομψός.

Διόνυσος - Θηραμένης; σοφός γ' ἀνὴρ καὶ δεινός ἐς τὰ πάντα, ὃς ἦν κακοῖς που περιπέση καὶ πλησίον παραστῆ, πέπτωκεν ἐξω τῶν κακῶν, οὐ Χίος ἀλλὰ Κεῖος.

Aristophanes. *Frogs*. Matthew Dillon (Trans. & Ed.). 1995. Perseus Digital Library. Tufts University. (<http://www.perseus.tufts.edu>)

Euripides - Well, of myself and what sort of poet I am, I will tell at the end: but first I'll prove that this man was an impostor and a cheat, and how he took the spectators and used to fool the dupes reared with Phrynichos. First, he'd wrap up and sit down someone or other, An Achilles, or Niobe, not showing the face, a facade of tragedy, not mumbling so much as this.

Dionysus - That's right, they didn't.

Euripides - And then the chorus boomed four strings of lyric in a row nonstop: but they kept quiet.

Dionysus - And I enjoyed their silence; that pleased me no less than the babblers now.

Euripides - Because you were stupid, no doubt about it.

Dionysus - I think so too. Why did the so-and-so do this?

Euripides - From fraudulence, so the spectator would sit there waiting for when Niobe would say something. And the play would go on.

Dionysus - Oh what a villain! How I was fooled by him! Why do you stretch and act uncomfortable?

Euripides - Because I'm convicting him. And then after he pulled this cheap trick, and the play was already half over, he'd speak a dozen bullish words With eyebrows, crests, some awful witch-faced things, Unknown to the audience.

Aeschylus - Woe is me, alas.

Dionysus - Quiet.

Euripides - Yet not a thing he said was clear

Dionysus - Don't saw your teeth.

Euripides - But Scamanders, or trenches, or shield-adorning bronze-beaten griffon-eagles and horse-cliffed phrases, which it was not easy to construe.

Dionysus - Ye gods! As for me, "one night did I pass sleepless all the while", wondering what sort of bird the yellow hipporooster was.

Aeschylus - You blockhead, it's a symbol engraved on ships.

Dionysus - I thought it was Eryxis, Philoxenus' son.

Euripides - Then, did you have to create a rooster in tragedy?

Aeschylus - You god-detested wretch! What sort of things did you used to compose?

Euripides - Not hipporoosters, by God, nor goat-stags, like you, which they depict on Persian tapestries. But when I first received the art from you, she was swollen from bombast and ponderous diction, at once I slimmed her down and took off weight with versicles and strolls and laxative roots, giving a dose of drivel strained from books. Then I nursed it back with monodies—

Dionysus - mixing in Cephisophon.

Euripides- Then I didn't say whatever nonsense occurred to me, nor knead in what I fell upon, But the character who came out first would straightway tell the background of the play.

Dionysus- Better than your own, by Zeus.

Euripides - Then from the opening words I permitted nothing idle; my woman spoke, as did the slave as well, Or master, maiden, or old woman.

Aeschylus - Then really shouldn't you be put to death for daring this?

Euripides - No, by Apollo, For this was a democratic thing I did.

Dionysus - Let it go, sir, It's not best for you to digress on that point.

Euripides - Then, I taught these folks to speak up...

Aeschylus - I'll say, I wish before that lesson you had split down the middle.

Euripides - ... And the introduction of subtle rules and squared-off words, to think, to see, to understand, to love to twist, to connive, to suspect the worst, to overthink all things ...

Aeschylus - I'll say.

Euripides - Introducing domestic matters which we're used to and understand, on which I could be tested. For these folks are knowledgeable, and could have criticized my art. But I didn't toss off boasts, drawing them away from common sense, and I didn't scare them, creating Cycnuses and Memnons of the bell-cheeked steeds. You'll recognize the disciples of both this fellow and myself: His are Phormisios and manic Meganeitos Sons of long-beard lancers, pine-tree flesh rippers, but mine are Cleitophon and Theramenes the dandy.

Dionysus - Theramenes? A clever fellow, an all-round wonder; If he runs into trouble and happens to be close by He's thrown clear of the trouble, no Chian but a Kian.

[130] p. 219 Nota 992

Pseudo Aristóteles. *Problema* XIX [39].

Acompañamiento divergente del aulós

Aristóteles. "Problemata". Vol VII. En: *Aristotelis Opera Omnia*. I. Bekkeri (Ed.). Oxonii. E. Typographeo Academico. 1837.

39^a. Διὰ τί ἰδίον ἐστὶ τὸ ἀντίφωνον τοῦ ὁμοφώνου; — Ἡ ὅτι τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωνόν ἐστὶ διὰ πασῶν. ἐκ παιδῶν γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἳ διεστᾶσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην. συμφωνία δὲ πᾶσα ἰδίων ἀπλοῦ φθόγγου — δι' ἧ δὲ, εἴρηται (pr. 38), καὶ τούτων ἢ διὰ πασῶν ἰδίστη· τὸ ὁμόφωνον δὲ ἀπλοῦν ἔχει φθόγγον.

[39^b.] Μαγαδιζουσι δὲ ἐν τῇ διὰ πασῶν συμφωνίᾳ, ¹⁰ ὅτι καθάπερ ἐν τοῖς μέτροις οἱ πόδες ἔχουσι πρὸς αὐτοὺς λόγον ἴσον πρὸς ἴσον ἢ δύο πρὸς ἓν ἢ καὶ τινα ἄλλον, οὕτω καὶ οἱ ἐν τῇ συμφωνίᾳ φθόγγοι λόγον ἔχουσι κινήσεως πρὸς αὐτούς. τῶν μὲν οὖν ἄλλων συμφωνιῶν ἀτελεῖς αἱ θατέρου καταστροφαί ¹⁵ εἰσὶν εἰς ἡμῖν τελευτῶσαι· διὸ τῇ δυνάμει οὐκ ἴσαι

είσιν. οὔσαι δὲ ἄνισοι διαφέρειν φαίνονται τῇ αἰ-
σθήσει, καθάπερ ἐν τοῖς χοροῖς * ἐν τῷ καταλύειν
μείζον ἄλλων φθεγγομένοις ἐστίν. ἔτι δὲ ὑπάτη
συμβαίνει τὴν αὐτὴν τελευτὴν τῶν ἐν τοῖς φθόγγοις
5 περιόδων ἔχειν. ἢ γὰρ δευτέρα τῆς νεάτης πληγῆ τοῦ
ἀέρος ὑπάτη ἐστίν. τελευτώσαις δ' εἰς ταῦτόν οὐ
τοῦτόν ποιούσαις ἐν καὶ κοινὸν τὸ ἔργον συμβαίνει
γίνεσθαι, καθάπερ τοῖς ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσιν. καὶ
γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσανλοῦντες εἰς εἰς ταῦτόν
10 καταστρέφουσιν, εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι
ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς. οὕτως ἐκ διαφορῶν
τὸ κοινὸν ἡδιστόν ἐν τῇ διὰ πασῶν γίνεται. τὸ δὲ
μαγαδίξειν ἐξ ἐναντίων φωνῶν· διὰ ταῦτα ἐν τῇ διὰ
πασῶν μαγαδίζουσιν. = 18, cf. 35^a.

Aristotle. Ross, W. D. & Smith, J. A. (Eds). Oxford. Clarendon Press. 1927.

Why is 'antiphony' more pleasant than 'homophony' ? Is it because antiphony is concord in the octave ? For antiphony is produced by young boys and men whose voices are separated in pitch as nete is from hypate. Now any concord is more pleasing than a simple note for the reasons already stated, and of concords that in the octave is the most pleasing; whereas homophony produces only a simple sound. Magadizing is in the concord of the octave, because, just as in verses the syllables stand to one another in the proportion of equal to equal, or two to one, or some other proportion, so too the sounds in a concord stand in a proportion of movement to one another. In the other concords the termination of one of the two notes is incomplete since it coincides with the end of only a half of the other; and so they are not equal in force, and being unequal they make a different impression on the sense-perception, as happens in a chorus when at the conclusion some are singing louder than others. Furthermore, hypate happens to have the same conclusions to the periods in its sounds as nete for the second stroke which nete makes upon the air is hypate. As, then, these notes, though they do not do the same thing, terminate together, the result is that they carry out one common task, like those who are playing a stringed accompaniment to a song; for these, though they do not play the same other notes as the singer, yet, if they finish on the same note, give more pleasure by their conclusion than they give pain by the differences which occur earlier in the piece, because after diversity the unity clue to the accord in the octave is very pleasing. Now magadizing is made up of contrary notes, and for this reason it is carried out in the accord in the octave.

[131] p. 220 Nota 995

Varro. *De re Rustica*, I, 2 [15-17].

Melodía y acompañamiento en el aulós doble

Varro, Marcus Terentius. *On Agriculture. De Re Rustica*. W. D. Hooper and H. B. Ash (Trans.). Loeb Classical Library. 1934, p. 177-179.

(15) Certe, inquit Fundanius, aliut pastio et aliut agri cultura, sed adfinis et ut dextra tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva.

(16) Et quidem licet adicias, inquam, pastorum vitam esse incentivam, agriculturalum succentivam auctore doctissimo homine Dicaearcho, qui Graeciae vita qualis fuerit ab initio nobis ita ostendit, ut superioribus temporibus fuisse doceat, cum homines pastoriciam vitam agerent neque scirent etiam arare terram aut serere arbores aut putare; ab iis inferiore gradu aetatis susceptam agri culturam. Quocirca ea succinit pastorali, quod est inferior, ut tibia sinistra a dextrae foraminibus.

(17) Agrius, Tu, inquit, tibicen non solum adimis domino pecus, sed etiam servis peculium, quibus domini dant ut pascant, atque etiam leges colonicas tollis, in quibus scribimus, colonus in agro surculario ne capra natum pascat; quas etiam astrologia in caelum recepit, non longe ab tauro.

(15) “Certainly”, said Fundanius, “grazing and agriculture are different things, though akin; just as the right pipe of the tibia is different from the left, but still in a way united, inasmuch as the one is the treble, while the other plays the accompaniment of the same air”.

(16) “You may even add this”, said I, “that the shepherd’s life is the treble, and the farmer’s plays the accompaniment, if we may trust that most learned man, Dicaearchus. In his sketch of Greek life from the earliest times, he says that in the primitive period, when people led a pastoral life, they were ignorant even of ploughing, of planting trees, and of pruning, and that agriculture was adopted by them only at a later period. Wherefore the art of agriculture ‘accompanies’ the pastoral because it is subordinate, as the left pipe is to the stops of the right”.

(17) “You and your piping”, retorted Agrius, “are not only robbing the master of his flock and the slaves of their peculium — the grazing which their master allows them — but you are even abrogating the homestead laws, among which we find one reciting that the shepherd may not graze a young orchard with the offspring of the she-goat, a race which astrology, too, has placed in the heavens, not far from the Bull.

[132] p. 220 Nota 998

Gaudencio. *Isagoge*, VIII.

Consonancia, disonancia y parafonos

En: *Musici Scriptores Graeci*. Carolus Janus (Ed.). Lipsiae. In aedibus B.G. Teubneri. 1895.

5 ὁ δὲ ἐμμελῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσὶν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ παράφωνοι. ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσὶν, οἳ μῆτε βαρυτέτη μῆτε ὀξύ-
τητη διαφέρονται ἀλλήλων. σύμφωνοι δὲ, ὧν ἅμα
κρουομένων ἢ ἀλλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου
10 πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό,
ἢ ὅταν οἶονεὶ κράσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγων
καὶ ὥσπερ ἐνότης παρεμφαίνηται· τότε γὰρ συμφώνους
εἶναί φασιν αὐτούς. διάφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουο-
μένων ἢ ἀλλουμένων οὐδὲν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναί
τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ
βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν μηδεμίαν κράσιν πρὸς ἀλλήλους
ἐμφαίνωσιν ἅμα προφερόμενοι. παράφωνοι δὲ οἱ
μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει
φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνε-
5 ται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃν (p. 12) καὶ
ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃν.

[133] p. 220 Nota 1001

Pseudo Longino. *Subl.* XXVIII [1-4].

Consonancia, disonancia y parafonos

Longinus. *Longinus, On the Sublime*. William Rhys Roberts. Cambridge. Cambridge University Press. 1907.

[1] Καὶ μέντοι περίφρασις ὡς οὐχ ὑψηλοποιόν, οὐδεὶς ἂν οἶμαι διστάσειεν. ὡς γὰρ ἐν μουσικῇ διὰ τῶν παραφώνων καλουμένων ὁ κύριος φθόγγος ἡδίων ἀποτελεῖται, οὕτως ἡ περίφρασις πολλακίς συμφθέγγεται τῇ κυριολογίᾳ καὶ εἰς κόσμον ἐπὶ πολὺ συνηγεῖ, καὶ μάλιστα ἂν μὴ ἔχη φυσῶδες τι καὶ ἄμουσον ἀλλ’ ἡδέως κεκραμένον.

[2] ἱκανὸς δὲ τοῦτο τεκμηριῶσαι καὶ Πλάτων κατὰ τὴν εἰσβολὴν τοῦ Ἐπιταφίου: ἔργῳ μὲν ἡμῖν οἷδ' ἔχουσι τὰ προσήκοντα σφίσι αὐτοῖς, ὧν τυχόντες πορεύονται τὴν εἰμαρμένην πορείαν, προπεμφθέντες κοινῇ μὲν ὑπὸ τῆς πόλεως, ἰδίᾳ δὲ ἕκαστος ὑπὸ τῶν προσηκόντων.' οὐκοῦν τὸν θάνατον εἶπεν εἰμαρμένην πορείαν, τὸ δὲ τετυχηκέναι τῶν νομιζομένων προπομπὴν τινὰ δημοσίαν ὑπὸ τῆς πατρίδος. ἄρα δὴ τούτοις μετρίως ὤγκωσε τὴν νόησιν, ἢ ψιλὴν λαβὼν τὴν λέξιν ἐμελοποίησε, καθάπερ ἁρμονίαν τινὰ τὴν ἐκ τῆς περιφράσεως περιχεάμενος εὐμέλειαν;

[3] καὶ Ξενοφῶν: ἴκονον δὲ τοῦ ζῆν ἡδέως ἡγεμόνα νομίζετε: κάλλιστον δὲ πάντων καὶ πολεμικώτατον κτῆμα εἰς τὰς ψυχὰς συγκεκόμεσθε: ἐπαινούμενοι γὰρ μᾶλλον ἢ τοῖς ἄλλοις πᾶσι χαίρετε.' ἀντὶ τοῦ πονεῖν θέλετε ἴκονον ἡγεμόνα τοῦ ζῆν ἡδέως ποιῆσθε εἰπὼν καὶ τᾶλλ' ὁμοίως ἐπεκτείνας μεγάλην τινὰ ἔννοιαν τῷ ἐπαίνῳ προσπεριώρισατο.

[4] καὶ τὸ ἀμίμητον ἐκεῖνο τοῦ Ἡροδότου: τῶν δὲ Σκυθέων τοῖς συλήσασσι τὸ ἱερὸν ἐνέβαλεν ἢ θεὸς θήλειαν νοῦσον.'

Longinus. *On the Sublime*. Andrew Lang (Com.). H. L. Havell (Trans.). New York. MacMillan and Co. 1890.

[1] None, I suppose, would dispute the fact that periphrasis tends much to sublimity. For, as in music the simple air is rendered more pleasing by the addition of harmony, so in language periphrasis often sounds in concord with a literal expression, adding much to the beauty of its tone, provided always that it is not inflated and harsh, but agreeably blended.

To confirm this one passage from Plato will suffice the opening words of his Funeral Oration: "In deed these men have now received from us their due, and that tribute paid they are now passing on their destined journey, with the State speeding them all and his own friends speeding each one of them on his way". Death, you see, he calls the "destined journey"; to receive the 55 rites of burial is to be publicly "sped on your way" by the State. And these turns of language lend dignity in no common measure to the thought. He takes the words in their naked simplicity and handles them as a musician, investing them with melody, harmonising them, as it were, by the use of periphrasis.

So Xenophon: "Labour you regard as the guide to a pleasant life, and you have laid up in your souls the fairest and most soldier-like of all gifts: in praise is your delight, more than in anything else". By saying, instead of "you are ready to labour", "you regard labour as the guide to a pleasant life", and by similarly expanding the rest of that passage, he gives to his eulogy a much wider and loftier range of sentiment.

Let us add that inimitable phrase in Herodotus: "Those Scythians who pillaged the temple were smitten from heaven by a female malady".

[134] p. 220 Nota 1002

Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XX [1-14].

Armonía, sinfonía, y diafonía

Isidoro de Sevilla. *Etimologías* (ed. bilingüe preparada por J. Oroz e introducción de M. A. Marcos). Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1993, p. 447.

Sobre el primer tipo de música, denominada armónica.

Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos. Sinfonía es la combinación proporcionada de la modulación, mediante la consonancia de los sonidos graves y agudos que se producen por la voz, el aire o la pulsación. Gracias a ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia que se produzca molesta al oído. Lo contrario a ella es la diafonía, es decir, las voces en disonancia o discordantes.

Isidori Hispalensis. *Etymologiarum sive Originum*. W.M. Lindsay (Ed.).
Typographeum Clarendonianum. Oxonii. MCMXI Liber III De Mathematica.

De prima divisione musicae quae harmonica dicitur.

1 Prima divisio Musicae, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, vel choros, vel ad omnes qui voce propria canunt. Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur Musica, quae in homine vox appellatur.

2 Vox est aer spiritu verberatus, unde et verba sunt nuncupata. Proprie autem vox hominum est, seu inrationabilium animantium. Nam in aliis abusive non proprie sonitum vocem vocari, ut:

‘vox tubae infremuit’, (Virg. Aen. 3, 556):

Fractasque ad litore voces. Nam proprium est ut litorei sonent scopuli, et (Virg. Aen. 9, 503):

At tuba terribilem sonitum procul aere canoro.

Harmonica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio.

3 Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioreque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cujus contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae.

4 Euphonia est suavitas vocis. Haec et melos a suavitate et melle dicta.

5 Diastema est vocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptatum.

6 Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono.

7 Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cuius genera in quindecim partibus musici dividerunt, ex quibus hyperlydius novissimus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus.

8 Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum.

9 Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. Thesis vocis positio, hoc est finis.

10 Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae. Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem inpleant continuo locum, sicut clangor tubarum.

11 Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus, qualis est infantium, vel mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae cordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt.

12 Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus. Dura vox est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonus, quotiens in durum malleus percutitur ferrum.

13 Aspera vox est rauca, et quae dispergitur per minutos et indissimiles pulsus. Caeca vox est, quae, mox emissa fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producit, sicut est in ficitilibus. Vinnola est vox mollis atque flexibilis. Et vinnola dicta a vinno, hoc est cincinno molliter flexo.

14 Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est.

The Etymologies of Isidore of Seville. Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach and Oliver Berghof. New York. Cambridge University Press. 2006.

xix. The first division of music, which is called harmonic

1. The first division of music, which is called harmonic (*harmonicus*), that is, the modulation of the voice, pertains to comedies, tragedies, or choruses, or to all who sing with their own voice. This makes a movement that comes from the mind and body together, and the movement produces a sound, and from this is formed the music that in humans is called 'voice' (*vox*).

2. Voice (*vox*) is air beaten (*verberare*) by breath, and from this also words (*verbum*) are named. Properly, voice is a human characteristic, or a characteristic of unreasoning animals. But in some cases, with incorrect usage and improperly, a sound is called a 'voice,' as for example "the voice of the trumpet bellowed", and (Vergil, *Aen.* 3.556):

and voices broken on the shore.

For the word proper to rocks on the shore is 'sound' (*sonare*). Also, (Vergil, *Aen.* 9.503):

But the trumpet far off (made) a terrible sound with its sonorous brass.

Harmonics (*harmonica*) is the modulation of the voice and the bringing of many sounds into agreement, or fitting them together.

3. Symphony (*symphonia*) is the blend of modulation made from low and high sounds in agreement with one another, either in voice, or blowing, or plucking. Through symphony, higher and lower voices are brought into harmony, so that whoever makes a dissonant sound offends the senses of the one hearing it. The opposite of symphony is diaphony (*diaphonia*), that is, when voices are discrepant, or dissonant.

4. Euphony (*euphonia*) is sweetness of voice. This word and 'melody' (*melos*) take their names from sweetness and honey (*mel*).

5. Diastema (*diastema*) is the appropriate vocal interval between two or more sounds.

6. Diesis (*diesis*) refers to certain intervals that lead the modulation downward, and moving downward from one sound into another.

7. Tone (*tonus*) is the high enunciation of the voice. A tone (i.e. a modal scale) is also the variation and quantity of a mode (*harmonia*) which consists of vocal accent and tenor. Musicians have divided the tones into fifteen kinds, of which the hyperlydian (i.e. hypolydian) is the last and highest, and the hypodorian is the lowest of all.

8. A song (*cantus*) is the voice changing pitch, for sound is even-pitched; and sound precedes song.

9. Arsis (*arsis*) is elevation of the voice, that is, the beginning. Thesis (*thesis*) is lowering the voice, that is, the end.

10. Sweet (*suavis*) voices are refined and compact, distinct and high. Clear (*perspicuus*) voices are those that are drawn out further, so that they continually fill whole spaces, like the blaring of trumpets.

11. Delicate (*subtilis*) voices are those that have no breath, like the voices of infants, women, and sick people, and like plucking on strings. Indeed, the most delicate are the strings of musical instruments, which emit light, refined sounds.

12. Voices are rich (*pinguis*) when a great deal of breath is sent forth all at once, like the voices of men. A high (*acutus*) voice is light, and elevated, just as we see in the strings of musical instruments. A hard (*durus*) voice is one that emits sounds violently, like thunder, or like the sound of the anvil, when the hammer strikes on the hard iron.

13. A harsh (*asperus*) voice is hoarse, and uttered with brief irregular beats. A blind (*caecus*) voice is one that stops short as soon as it is emitted, and being stifled is not prolonged any further, like the sound of clay utensils. A charming (*vinnolus*) voice is soft and flexible; and it is so named from *vinnus*, that is, 'softly modulated.'

14. A perfect (*perfectus*) voice is high, sweet, and distinct: high, so that it can reach the high range; distinct, so that it fills the ears; sweet, so that it soothes

the spirits of the listeners. If a voice lacks any of these qualities, it is not perfect.

[135] p. 221 Nota 1004

Macrobio. *Saturnalia*, I, 9.

Mezcla armoniosa de voces y melodías en conciertos

[9] Vides quam multorum vocibus chorus constet: una tamen ex omnibus reddetur. Aliqua est illic acuta aliqua gravis aliqua media, accedunt viris feminae, interponitur fistula: ita singulorum illic latent voces, omnium apparent, et fit concentus ex dissonis.

Perrot, Jean. *The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century*. Norma Deane Transl. London. Oxford University Press. 1971, p. 130.

Consider how many voices go to make up a choir: and yet all of these combine to make but a single voice. Some are high, some low, and some fall between the two, the women singing with the men. The flute adds its voice, and all these different elements form a harmonious *ensemble*.

[Considera cuántas voces componen un coro: y aún así todas ellas no forman sino una única voz. Algunas son agudas, otras graves, y otras quedan entre estas dos, las mujeres cantando con los hombres. La flauta añade su voz, y todos estos elementos diferentes conforman un conjunto armonioso.]

[136] p. 353 Anexo 6.3.1

Papyri Hibeh. I, 13.

Crítica anónima a los defensores del *ethos* en música

The Hibeh papyri I. Grenfell, Bernard P., Hunt, Arthur S., Turner, E.G. (Eds.). London. Egypt Exploration Fundation. Egypt Exploration Society: Graeco-Roman Branch. 1906, pp. 45-48.

It has often been an occasion of surprise to me, men of Hellas, that certain persons, who make displays foreign to their own arts, should pass unobserved. They claim to be musical, and select and compare different tunes, bestowing indiscriminate blame upon some and praise upon others. They assert that they ought not to be regarded as harpers and singers, for these subjects, they say, they concede to others, while their own special province is the theoretical part. They appear, however, to take no small interest in what they concede to others, and to speak at random in what they say are their own strong subjects. They assert that some tunes make us temperate, others wise, others just, others brave, others cowardly, being unaware that enharmonic melody would no more make its votaries brave than chromatic will make them cowards. Who is there who does not know that the Aetolians and Dolopes, and all the folk round Thermopylae use a diatonic system of music, and yet are braver than the tragedians who are regularly accustomed to use the enharmonic scale? Therefore enharmonic melody makes men brave no more than chromatic makes them cowardly. To such lengths of confidence do they go that they waste all their life over strings, harping far worse than the harpers, singing worse than the singers, making comparisons worse than the common rhetorician, — doing everything worse than any one else. With regard to the so-called harmonics, in which, so they say, they have a certain state of mind, they can give this no articulate expression; but go into ecstasies, and keeping time to the rhythm strike the board beneath them in accompaniment to the sounds of the harp. They are not even ashamed to declare that some tunes will have properties of laurel, and others of ivy, and also to ask whether ...

Canon sobre la música del Concilio de Trento

Corpus iuris canonici. Editio Lipsiensis Secunda post Aemili Ludovici Richteri. Pars Secunda Decretalium Collectiones. 1881.

Extravagantes Decretales quae a diversis romanis pontificibus

Post sextum emanaverunt

LIBER TERTIUS. TITULUS I. DE VITA ET HONESTATE CLERICORUM

CAP. UN.

Pramissa musicae artis plurima laude, cantorum lasciva melodia reprobatur, qui contra honestatem clericalem quod ore cantabant gestibus simulabant. Et cantores ipsi tam exempti, quam non exempti per octo dies ab officio suspenduntur. Posset etiam haec extravagans apte locari sub tit. de celebr. miss.

Ioannes XXII.

Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officiis, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. Nam in ore (Eccl. XLVII, 11) eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur; in hoc nocturnum diurnumque officium, et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent. Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi discernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim, et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur. Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus; hoc relegare, immo prorsus abiicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contra fecerit, per ordinarios locorum, ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per praepositos seu praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum et excessuum huiusmodi vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate huius canonis puniatur.

Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quinae, quatae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, raaxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum etc. [1324/5.]

Corpus iuris canonici editio secunda. Richterii, A.L. (comp.). Lipsiae. Bernardi Tauchnitz. 1881, pp. 1256-1257.

Certain practitioners of the new school, who think only of the laws of measured time, are composing new melodies of their own creation, with a new system of note values, that they prefer to the ancient, traditional music. The melodies of the Church are sung in semibreves and minims and with grace notes of repercussion. Some break up their melodies with hockets or rob them of their virility with discant, three voice music, and motets, with a dangerous element produced by certain parts sung on text in the vernacular; all these abuses have brought into disrepute the basic melodies of the Antiphonal and Gradual. These composers, knowing nothing of the true foundation upon which they must build, are ignorant of the church modes, incapable of distinguishing between them, and cause great confusion. The great number of notes in their compositions conceals from us the plainchant melody, with its simple well-regulated rises and falls that indicate the character of the church mode. These musicians run without pausing. They intoxicate the ear without satisfying it; they dramatize the text with gestures; and, instead of promoting devotion, they prevent it by creating a sensuous and indecent atmosphere ... Therefore, after consultation with these same [cardinals], we prohibit absolutely, for the future that anyone should do such things, or others of like nature, during the Divine Office or during the holy sacrifice of the Mass. [*Aquel que desobedezca, será castigado mediante la autoridad de esta ley con la suspensión de su cargo durante ocho días ...*]

No obstante, no intentamos prohibir el uso ocasional — principalmente en la Misa y en el Divino Oficio en las fiestas solemnes — de ciertos intervalos consonantes superpuestos sobre el canto eclesiástico simple, dado que estas armonías están en el espíritu y en el carácter de las propias melodías, como, por ejemplo, la consonancia de la octava, la quinta, la cuarta, y otras de esta naturaleza; ... dado que tales consonancias son agradables al oído y elevan la devoción, y previenen el letargo entre aquellos que cantan en honor de Dios.

Escrito y promulgado en Aviñón en el Noveno Año de Nuestro Pontificado.]

FRANCESCO di FICORONI

Anexo 7.1. Fuentes de Montfaucon y de Ficoroni

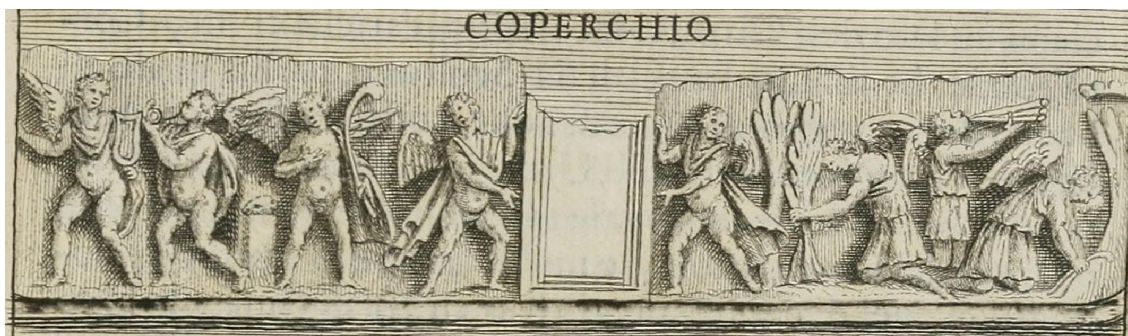


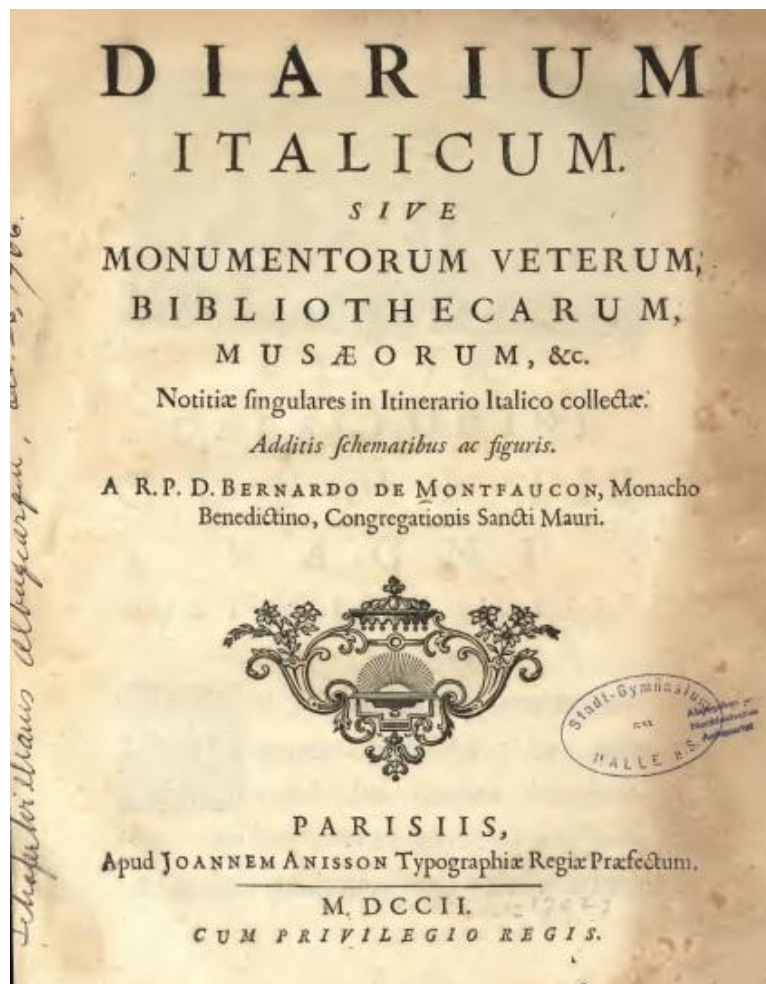
Figura 132. Launedda en sepulcro romano (siglo III d.C.). Ficoroni, Francesco de, *Osservazioni sopra le' Antichità di Roma descritte nel Diario Italico*, Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1709, p. 57-58.

Figura 133. Abajo: portada de la edición original del libro de Ficoroni objeto de la polémica.





Figura 134. Dibujo del obispo Della Torre del mismo sepulcro. Montfaucon, Bernard de. *Diarium Italicum*, París, apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum, tomo III, 1702, pp. 451-2.
Figura 135. Abajo: portada de la edición original del libro de Montfaucon objeto de la polémica.



Anexo 7.2. Cuadro cronológico de los periplos y peripecias del mejor anticuario romano

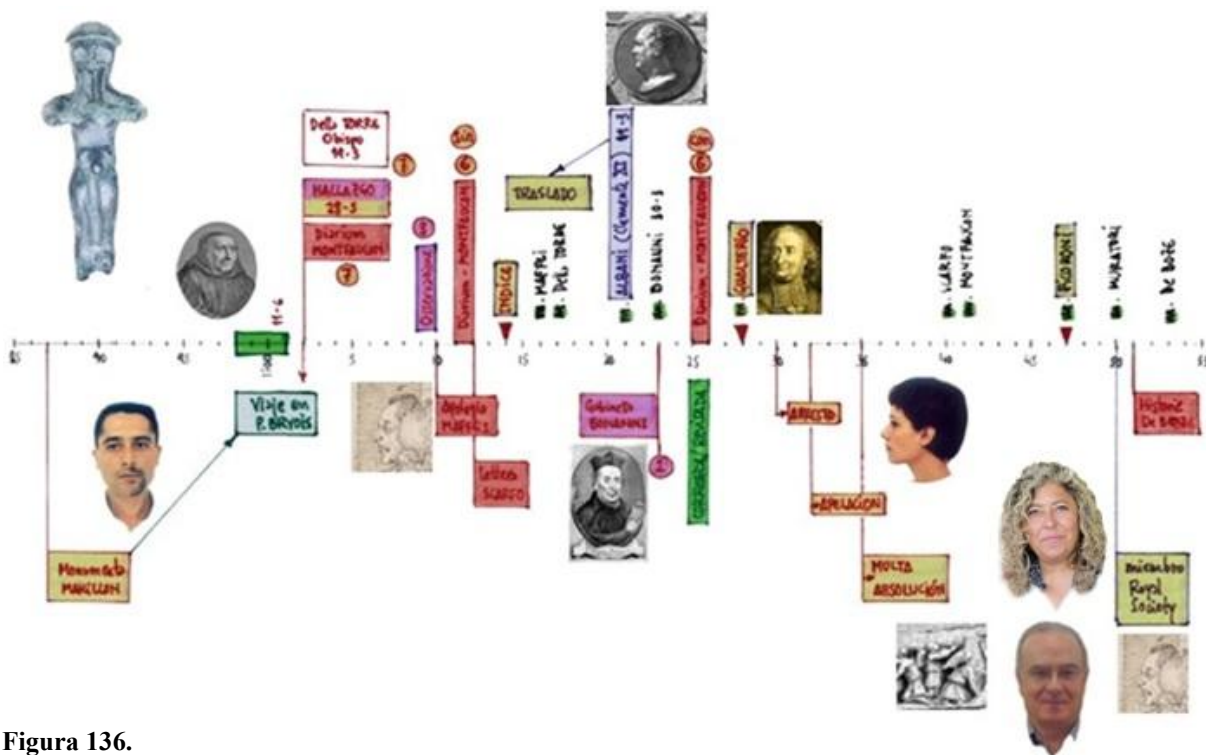


Figura 136.



Figura 137. Caricatura colectiva de personajes contemporáneos de Francesco di Ficoroni (número 6).

Anexo 7.3. Dramatis personae

(Cantante romano)

(Sátiro auleta)

(Choropsaltria)

Arquíloco

Anacreonte

Pericles

Sófocles

Platón

Aristóteles de Estagira

Menandro

Pirro de Epiro

Alejandro Magno

Cicerón

Julio César

Marcello

Augusto

Balbo

Tiberio

Calígula

Claudio

Nerón

Domiciano

Plutarco

Trajano

Adriano

Antonino Pío

Diocleciano

Marco Aurelio

Herodes Atico

Alejandro Severo

Constantino

Giovanni Battista Doni

Francesco di Ficoroni

Ludovico Muratori

Filippo Antonio Gualterio

Bernard de Montfaucon

Philippo Bonanni

Alessandro Maffei

Giovanni Francesco Albani

Johann Joachim Winckelmann

Edward Gibbon

Aldo Manuzio

Joseph Jordania

Penélope Sanz González

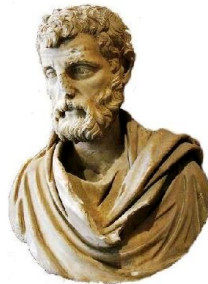
Manuel Lafarga Marqués

Vicente Llimerà Dus

Teresa Cháfer Bixquert









Porque yo, Sinuhé, soy un hombre, y como tal he vivido en todos los que han existido antes que yo, y viviré en todos los que existan después de mí. Viviré en las risas y en las lágrimas de los hombres, en sus pesares y sus temores, en su bondad y su maldad, en su debilidad y en su fuerza. Como hombre, viviré eternamente en el hombre y por esta razón no necesito ofrendas sobre mi tumba ni inmortalidad para mi nombre. He aquí lo que ha escrito Sinuhé el Egipcio, que vivió solitario todos los días de su vida.

Mika Waltari

