

humanitas

Vol. XLIX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLIX • MCMXCVII



A MÚSICA GREGA ENTRE A EUROPA E A ÁSIA

AIRES RODEIA PEREIRA
Universidade de Aveiro

Ao abordarmos os principais problemas que se levantam em torno da música, na cultura grega, verificámos que existe uma longa discussão acerca dos conceitos musicais, ditos como património helénico e outros, que passaram a integrá-lo. Esta integração, chamada helenização, é geralmente acompanhada por longas polémicas que se centram, no caso da música, sobre os ritmos, harmonias, instrumentos e conceitos estéticos.

Este tema ocorreu-nos como resultado das investigações que realizámos acerca da *Mousiké* nas tragédias e de posteriores estudos sobre o sentido do tema nos teóricos musicais do período helenístico. Uma abordagem como esta da cultura grega, tem necessariamente que pressupor como metodologia científica, a interdisciplinariedade entre diversas áreas, como sejam, as ciências musicais, a história, a filologia clássica, a arqueologia, a fonética e a filosofia.

Como nota prévia, devemos desde já deixar claro que os gregos concebiam o mundo dividido em duas partes: a Europa e a Ásia. Hecateu, um historiógrafo, fez mesmo um mapa, no qual dividia o mundo nestas mesmas partes, e Heródoto¹ discute essa divisão, propondo uma outra tripartida: Europa, Ásia e Egipto, na qual a Europa tem a mesma extensão em latitude que a Ásia. Mas o topónimo Europa, surge pela primeira vez no *Hino Homérico a Apolo*², situada no norte da Grécia por oposição ao Peloponeso. Este Hino é datado, com algumas reservas, do séc VI a. C., facto que o coloca como anterior a qualquer outro documento onde se refere a Europa. A partir dele, dá-se um fenómeno semelhante ao conceito de Hélade, que inicialmente estava

¹ Cf. *História*, Liv. IV.

² (267-273; 287-293).

circunscrita ao Norte e depois, foi alargada ao peloponeso, como se pode ler na IV Nemeia de Píndaro (473 a. C.), na qual se fala da Europa como um território que se foi alargando segundo conceitos culturais, os quais levaram os gregos a diferenciar, por exemplo, entre a cultura dos Persas, na peça homónima de Ésquilo e a cultura grega. Desta diferenciação faz parte a música, que espelha o pensamento helénico no seu âmbito.

Entre as fontes a partir das quais podemos conhecer a música, ressaltam as representações iconográficas em vasos e as alusões em textos literários, além dos estudos dos filósofos e dos teóricos musicais. Um dos autores gregos que mais contribuiu para o estudo da música, e, em concreto das inter-relações entre a cultura grega e outras culturas, foi Plutarco. E entre os objectos do seu estudo figuram os instrumentos, que são por ele caracterizados pelos materiais que os constituem, pelo som que produzem, pelas funções que desempenham, pela integração no seu contexto próprio, e pela impressão auditiva causada. É deste modo que se apresenta a grande kithara de concerto³ “A kithara tomou a sua forma, no tempo de Cepion, discípulo de Terpandro. Foi designada kithara Asiática, por ser usada pelos músicos de Lesbos que viviam perto da Ásia”). Este epíteto de “Asiático” estava de tal forma enraizado na cultura grega, que Estrabão afirma⁴: (“toda a música nasceu na Ásia ou na Trácia”). Estes epítetos tinham uma grande importância no domínio da música, se considerarmos que a memória e o ouvido estavam por detrás de quase toda a formação musical, de tal modo que era possível referir um instrumento e associar-lhe algumas melodias. Por exemplo, as melodias auléticas não eram executadas por todos os géneros de aulos, mas apenas por alguns. Deste modo, cada melodia estava ligada a um instrumento especificamente, dependendo da sua tessitura e timbre⁵. Os epítetos tinham desde os Poemas Homéricos um fundamento musical, na medida em que ajudavam à identificação (quanto à origem e carácter) de melodias que se repetiam noutros contextos diferentes daqueles de onde eram originárias. A este propósito é significativa a obra de Lord⁶, na qual se enuncia a teoria, de que as frases musicais assentavam em

³ Plutarco, *De Musica*, 1133 c: ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν, ἐκλήθη δ' Ἀσιαὴ διὰ τὸ κεχρησθαι τοῦς Λεσβίους ἀπὲρ κιθαρωδῶν πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας.

⁴ Estrabão, *Geografia*, X, 3, 817: καὶ ἡ μουσικὴ πᾶσα Θρακία καὶ Ἀσιάτις νενομίσται.

⁵ Cf. Plutarco, *De Musica*, 1133 f.

⁶ Cf. A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960, 30 sqq.

“fórmulas” que variavam e eram desenvolvidas da tradição oral para a escrita. (Assim, a recepção de um poema envolvia alguma transformação mantendo, no entanto, fixo o tema).

Além da kithara, considerada um dos instrumentos paradigmáticos da cultura grega, também o βάρβιτον teria uma origem não helénica. O βάρβιτον, ‘variedade de lyra com braços longos, produzindo sons graves’, é um instrumento dos mais arcaicos, tendo sido Ateneu⁷ quem melhor traçou a sua história. *Os testimonia*, afirmam que Terpandro teria sido o seu inventor⁸. No entanto, Lesky⁹ põe justificadas reservas a esta tradição antiga, referindo que recentemente foram descobertas, na sequência de escavações arqueológicas, pinturas micénicas no Sarcófago de Hagia Triada, do segundo milénio, onde já se pode ver representado o instrumento. Deste modo, e de acordo com Lesky¹⁰, Terpandro não foi o “primeiro inventor” do βάρβιτον. Mas isto não significa que o uso do instrumento se continuasse a verificar após o declínio da cultura micénica. Neste sentido, o testemunho de Estrabão¹¹ que atribui a Terpandro o aumento do número de cordas do βάρβιτον, levanta a dúvida se teriam já os gregos conhecimento deste instrumento ou se efectuaram a sua reinvenção. Rocha-Pereira¹² considera viável uma “nova” invenção por parte de Terpandro. Alguns testemunhos antigos também atribuíam a invenção a Anacreonte¹³.

A helenização de instrumentos tem como ponto mais elevado o aulos que ocorre em muitos autores sob a designação de λωτός, representando a árvore Líbia (*Celtis australis*), cujos troncos de madeira negra eram utilizados na construção de instrumentos, entre os quais um tipo de αὐλός. Ateneu, que além de historiador era também geógrafo, aborda a grande diversidade de instrumentos que a Grécia recebeu de culturas asiáticas¹⁴: “Segundo Xenofonte,

⁷ Ateneu (XIV, 635 D).

⁸ Cf. Campbell 2; 14.

⁹ Cf. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literature*, Bern, 1963, 154.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cf. Estrabão, *Geografia*, X, 13, 2.

¹² Cf. M. H. Rocha-Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Lisboa, 1993, (7^a ed.), 635.

¹³ Cf. Ateneu IV, 175 E.

¹⁴ Ateneu, IV, 174 f -175 a: γιγγραίνουσι γάρ οἱ Φοίνικες, ὡς φησιν ὁ Ξενοφῶν, ἔχρῶντο αὐλοῖς σπιθαμιαῖς τὸ μέγεθος, ὁξὺ καὶ γοερὸν φθεγγομένοις. τούτοις δὲ καὶ οἱ Κἄρες χρῶνται ἐν τοῖς θρήνοις, εἰ μὴ ἄρα καὶ ἡ Καρία Φοινίκη ἐκαλεῖτο, ὡς παρὰ Κορίνθην (fr. 27 B) καὶ Βακχυλίδην (fr. 53 B) ἔστιν εὐρεῖν. ὀνομάζονται δὲ οἱ αὐλοὶ γίγγραροι ὑπὸ τῶν Φοινίκων ἀπὸ τῶν περὶ Ἄδωνιν θρήνων τὸν γὰρ Ἄδωνιν Γίγγραν καλεῖτε ἡμεῖς οἱ Φοίνικες, ὡς ἱστορεῖ Δημοκλείδης. μνημονεύει

os Fenícios usaram um aulos chamado “gingras”, de dimensões reduzidas, sons agudos e lamentosos. Os Cários usaram-no também nos seus lamentos (exceptuando na Cária era sempre chamado [aulos] Fenício, encontrando-se assim em Corina (frg. 27 Bergk) e Baquilides (frg. 53 Bergk)). Os auloi foram designados *gingroi* pelos Fenícios, por serem originários dos lamentos “Gingras” de Adonis, como recorda Democlídes. Os auloi *gingras* são mencionados igualmente por Antifanes obra intitulada “O Médico”, por Menandro na comédia “As Cárias” e ainda por Amphis no “Ditirambo”, [onde se refere que] Axiónico no seu Filo-Eurípides diz: uns estão perdidos de amor pelos cantos de Eurípides e outros, parecem gostar mais das melodias para *gingras* e de muitas [outras] melodias sem nível”).

Um dos auloi mais significativo para as discussões em torno da concepção grega de harmonia é o φρύγιος ‘frígio’. Os aspectos melódicos relativos ao aulos φρύγιος estão conotados com os cantos populares e melodias de origem frígia. Encontramos restos de uma melodia frígia para αὐλός em Pöhlmann¹⁵, designada por παιάν και ὑπόρχημα. Aristides Quintiliano¹⁶ considera que o αὐλός frígio, revela através do som que produz o espírito de cultura de onde é originário. Este aspecto explica-se segundo o teórico alexandrino por razões acústicas - os materiais que formam o instrumento, o tipo de palheta e a extensão em que está afinado.

Entre os autores que mais menções fazem a este tipo de aulos, salienta-se Eurípides, na tragédia *Orestes*¹⁷, na qual ocorre a expressão φρύγιος ligada a νόμοι, enquanto nas *Bacantes*¹⁸ a mesma expressão, surge associada a αὐλός (αὐλῶν φρυγίων). De facto, se tivermos em conta estas duas últimas ocorrências, verificamos que Eurípides se referia à harmonia Frígia (φρύγιος ἄρμονία, encontrada noutros autores clássicos sob a forma φρυγιστί). Schlesinger¹⁹ demonstra que a afinação do aulos, fundada na sua própria

τῶν γίγγρων αὐλῶν Ἄντιφάνης ἐν Ἰατρῶ (II 54 K) και Μένανδρος ἐν Καρίνη (IV 144 M) Ἄμφις τ' ἐν Διθυράμβῳ λέγων οὕτως (II 239'K) [...] και Ἀξιόνικος ἐν Φιλευριπίδῃ (II 412 K) οὕτω γὰρ ἐπὶ τοῖς μέλεσι τοῖς Εὐριπίδου ἄμφω νοσοῦσιν, ὥστε πᾶλλ' αὐτοῖς δοκεῖν εἶναι μέλη γίγγραντὰ και κακὸν μέγα.

¹⁵ Cf. E. Pöhlmann, *Denkmaler altgriechischer Musik*, Nürnberg, 1970, Nr. 19 -Delphi Inv. Nr. 517.

¹⁶ Cf. Aristides Quintiliano, *De Musica*, II, 12; II, 16; II, 19.

¹⁷ Cf. Eurípides, *Orestes*, 1426.

¹⁸ Cf. Eurípides, *Bacantes*, 127.

¹⁹ Cf. K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London, 1939, 78

estrutura, influenciou na formação das harmonias gregas. A tese que Schlesinger defende no seu estudo sobre o αὐλός grego pode ser sinteticamente exposta deste modo: o αὐλός grego reproduz as harmonias helénicas em toda a sua complexidade de tons, 1/2 tons e 1/4 de tom, existindo entre ambos uma relação de causalidade. É neste sentido que foram surgindo todos os acessórios que o instrumento possuía. E o ὄλμος é um deles, a partir do qual se realizavam modulações, encurtando ou alongando a distância entre a palheta e o βόμβυξ. Esta alteração do tubo influía na formação dos harmónicos, determinando a nota fundamental e a respectiva série que sobre ela se desenvolvia.

Schlesinger²⁰ explicita o significado que o aulos assumiu na música grega, referindo que é sobretudo a dimensão do ὄλμος que afecta a afinação. Se pretendermos preservar intacta a dimensão do ὄλμος, e alterar o seu som fundamental, torna-se necessário modificar a posição da palheta e ajustá-la. Esta técnica permite que seja possível produzir uma harmonia qualquer a partir de uma movimentação da palheta. Mas é o pequeno tubo (ὄλμος), suporte da palheta, que ao se deslocar, torna possível a obtenção da nota fundamental e dos harmónicos no aulos.

Pólux²¹, um lexicógrafo, refere ainda uma peça suplementar ao ὄλμος; trata-se do ὑφόλμιον, cuja função é ajustar o ὄλμος à palheta. Este sistema de afinação do αὐλός é essencial para a compreensão da música grega. Com efeito, Schlesinger²² defende o princípio de que o αὐλός está na origem das harmonias. A técnica original de construção do aulos que originou as harmonias baseava-se sobretudo na dimensão do tubo (κάλαμος) e na palheta, designada σῦριγξ. A execução das harmonias dependia, segundo Schlesinger da técnica que o músico possuía, para poder dominar um instrumento, cujo som dependia largamente do controlo das pressões de ar exercidas sobre a palheta, e das colunas de ar formadas no interior do tubo. Segundo Schlesinger o aulos seria um instrumento “natural”, isto é, a produção dos harmónicos dependia essencialmente da técnica do executante.

É difícil fazer um juízo categórico acerca da influência que os aerofones tiveram na formação dos sistemas musicais gregos, sobretudo os de Cleónides e Ptolomeu. É possível, no entanto, aceitar a tese de Schlesinger se tivermos em conta testemunhos antigos, como os de Plutarco²³, segundo o qual a

²⁰ Cf. K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London, 1939, 69 sq.

²¹ Cf. Pólux IV, 70.

²² Cf. K. Schlesinger, *idem*, 32 sq.

²³ Cf. Plutarco, *De Musica*, 1133 f.

técnica de execução do aulos (τὴν αὐλητικὴν τέχνην) foi a mais antiga das artes instrumentais gregas, devendo-se a um Frígio a sua invenção²⁴: “O filho Hyágnis, foi o primeiro que descobriu a arte de tocar aulos”. De facto, Platão²⁵ associou o ἤθος de harmonias como a frígia ao αὐλός. O instrumento neste caso transporta em si mesmo (no seu timbre, extensão, afinação) o carácter que era suposto estar ligado a essas harmonias (v.g. *frígia*). Sendo assim, a tese de Schlesinger traduz um fenómeno complexo que se teria verificado na cultura grega, em determinada altura (séc. VI a. C.) em que se construíram sistemas, (harmonias) nos αὐλοί, reproduzindo rigorosamente as suas estruturas. De facto, os instrumentos eram tocados pelos frígios de modo empírico (sem notação) e os gregos uniformizaram a notação, a técnica e a construção. Mas o que se manteve foi o seu ἤθος originário, isto é, o carácter que a cada harmonia estava associado. É deste modo que Aristóteles²⁶ associa a harmonia frígia ao delírio báquico, às emoções orgiásticas do culto de Díónisos, sendo um instrumento considerado “ὄργιαστικόν”²⁷ e causador de impressões sensoriais fortes. De facto, quando Eurípides quer traduzir, na monódia do Frígio²⁸, um carácter exótico, usa o νόμος aulético conhecido por: “ἄρμάτειον ἄρμάτειον μέλος βαρβάρωι βοᾷ”.

É efectivamente um νόμος aulético considerando os testemunhos de Plutarco²⁹, de Hesíquio e de Aristóteles³⁰, que ao referir-se a um mito relacionado com este aulos, afirma que Atena, após o ter inventado, rejeitou-o por o instrumento lhe ter deformado as faces quando o tocou. Também Schlesinger³¹ considera que o αὐλός φρύγιος se relaciona com a harmonia frígia uma vez que a reproduz (tal como acontece com as restantes harmonias) isto é, o instrumento possui uma afinação que permite executar os intervalos que formam a harmonia frígia e, portanto, está construído tendo-a como referencial. Por isso, ao se referir ao aulos frígio, Eurípides pretende sobretudo evidenciar a harmonia que o instrumento produz e criar, deste modo, um efeito auditivo, partindo da memória melódica do público e da conotação que este idioma mu-

²⁴ Ὑάγνιδος υἱόν, τοῦ πρώτου εὑρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην.

²⁵ Cf. Platão, *Repubblica*, 399 a.

²⁶ Cf. Aristóteles, *Política*, 1342 b 10.

²⁷ Cf. Aristóteles, *Política*, 1341 a 9.

²⁸ Cf. Eurípides, *Orestes*, 1381 sqq.

²⁹ Cf. Plutarco, *De Musica*, 1133 c.

³⁰ Cf. Aristóteles, *Política*, 1341 a 13.

³¹ Cf. K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London, 1939, 94 sqq.

sical possuía. Quando se refere o νόμος φρύγιος não se está apenas a citar os primitivos νόμοι, pois esta expressão em textos literários designa, quer os primitivos agregados melódico-rítmicos, quer as harmonias (v.g. dória, lídia, frígia). Através de Aristides Quintiliano³², sabemos que os nomoi eram primitivamente pequenas melodias, cantilenas, enfim todo um material de origens geográficas diversas, sobretudo melodias tradicionais, que foram adaptadas pelas tragédias, pelo ditirambo, ou pelo chamado νόμος de concerto (uma composição virtuosística para apresentação em concursos). Como explica Winnington-Ingram³³, os primitivos νόμοι não constituíam agregados sonoros fixos, mas antes sons que permitiam aos compositores estabelecer uma relação entre os sons vocálicos e os νόμοι buscando neles o ἦθος que pretendiam transmitir. De acordo com Plutarco³⁴, o termo νόμος que é o mais antigo do vocabulário musical, dá a ideia de uma regra, de um uso, ou mesmo de um modo de cantar. Os νόμοι designavam o tipo de canto (ex. νόμος trocaico, νόμος εὐλίο, νόμος beócio), e possuíam uma linha melódica que, dada a sua particular musicalidade, era facilmente transmitida e adaptada a diferentes composições. Segundo Plutarco³⁵ o νόμος era um motivo, uma fórmula, uma frase curta, composta geralmente de poucas notas. No início, apenas se compunha de três notas (τρίχορδα). Era aquilo que Plutarco denomina um germe musical³⁶. Os nomes atribuídos a cada νόμος designam, por um lado, a origem étnica (jónico), a altura (δξύς), o metro (ῥοθιος), o canto (ιαλέμος), e, por outro, as diversas melodias já existentes, formadas de μέλος e ῥυθμός.

Winnington-Ingram³⁷ esclarece que existe uma continuidade entre νόμος e ἁρμονία. Segundo este autor, entre os dois termos existe uma relação que está na base da compreensão dos fenómenos musicais. Assim, a palavra ἁρμονία tem um significado puramente melódico, enquanto νόμος inclui também o elemento rítmico. A unidade entre ambos está presente no conceito de μουσική. Winnington-Ingram, considera provável que os νόμοι contivessem uma certa melodia étnica, e se organizassem sobre escalas primitivas. A noção de escala, no entanto, representa relativamente ao νόμος um elevado grau de

³² Cf. Aristides Quintiliano, *De Musica*, 1,13-14

³³ Cf. R. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Musik 1932-1957", *Lustr* 3, 1958, 6-57.

³⁴ Cf. Plutarco, *De Musica*, 1133 b.

³⁵ Cf. Plutarco, *idem*, 1137 b.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cf. R. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Musik 1932-1957", *Lustr* 3, 1958, 39.

abstracção, pois constrói-se sobre os elementos melódicos e organiza-os em sucessões de tons, 1/2 tons e 1/4 de tom. Mas na origem das harmonias estiveram os elementos melódicos dos νόμοι. Como clarifica Winnington-Ingram³⁸ a harmonia substitui os nomoi, mas continua indicando um conjunto de caracteres que lhe pertenciam e confluíam para individualizar um certo tipo de discurso musical, não só uma determinada disposição de intervalos, como também uma determinada altura dos sons, a cor, a intensidade, o timbre, que eram os elementos distintivos da produção musical num mesmo âmbito geográfico e cultural. Os poetas e os tragediógrafos, como mostra Winnington-Ingram³⁹, qualificavam as harmoniai exactamente como faz Ésquilo (v.g. à maneira mariandina, à maneira iónica, etc.). Esta designação trazia expressa uma alusão à tradição musical regional, de proveniência Asiática, sobretudo da Ásia Menor (v.g. as harmoniai lídia, frígia, iónica). Aristides Quintiliano⁴⁰ explica a permanência dos nomoi na música grega, se deve a que: “certas melodias [antigas] às quais se costuma chamar nomoi, [são assim designadas] dado que são usadas vulgarmente em reuniões e festas privadas, em festivais religiosos públicos, sendo empregadas nos cantos religiosos para assegurar a sua estabilidade - daí lhe vem o seu nome pelo facto de permanecerem inalteráveis”).

A questão que se coloca quando nos confrontamos com os textos dos tragediógrafos e dos poetas é verificarmos que estes contêm simultaneamente referências aos nomoi primitivos e às harmoniai, expressão que impropriamente foi traduzida por “modos”. Estas referências a harmonia revestem-se em geral de formas adverbiais ou adjectivos substantivados (ἡ δωρίσσι, ὁ μελιχρόλιος) sendo o termo “modo” completamente desconhecido dos gregos. O primeiro musicólogo a chegar a esta conclusão foi Gombosi⁴¹ que afirmou: “the Greeks knew no modes”.

Desde então em torno do problema surgiu uma série de estudos, entre os quais se contam como os mais importantes: Monro⁴²; T. Reinach⁴³;

³⁸ Cf. R. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936, 3.

³⁹ Cf. Winnington-Ingram, *Ibidem*.

⁴⁰ Aristides Quintiliano, *De Musica*, II, 6: ἔν τε ταῖς ἰδιωτικαῖς εὐφροσύναις κἀν ταῖς δημοσίαις θεῖαις ἑορταῖς συνήθη μέλη τινα νομοθετήσαντες, ἃ καὶ νόμους προσηγόρευον, μηχανήν τε τινα εἶναι τῆς βεβαιότητος αὐτῶν τὴν ἱερουργίαν ποιησάμενοι καὶ μένειν δὲ ἀκίνητα διὰ τῆς προσηγορίας ἐπεφήμισαν.

⁴¹ Cf. Gombosi (*apud* J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, 1979, 107).

⁴² Cf. D. Monro, *The Modes of Ancient Greek Musik*, Oxford, 1894.

⁴³ Cf. T. Reinach, *La musique grecque*, Paris, 1926.

Winnington-Ingram⁴⁴; Wegner⁴⁵; sendo os mais recentes trabalhos devidos a Winnington-Ingram⁴⁶.

Em Atenas, Laso de Hermíone (compositor de ditirambos) usou na sua música a harmonia eólia, e Píndaro a lídia acompanhando-se por uma φόρμιγξ. Em Píndaro as referências organológicas como as que vêm expressas na 1^o *Ode Olímpica*⁴⁷ são um indício de que à harmonia dória correspondia um cordofone apropriado em termos de afinação. Os versos 17 e seguintes⁴⁸, são esclarecedores: “Tira da parede / a dória lira, se a beleza de Pisa e de Ferenico / te submeteu o espírito aos mais doces cuidados, / quando, junto das margens do Alfeu, / deu um impulso ao corpo, e, sem carecer de chicote, / na corrida, levou seu amo à vitória, /”⁴⁹). A dória lyra pode aqui representar a harmonia dória, pois o mesmo autor, na 3^a *Ode Olímpica*,⁵⁰ refere-se ao tropos Eólio. Esta semelhança entre a referência dos instrumentos e as *harmoniai* não deixa de ser uma hipótese, que não pode ser provada, dada a ausência de partituras.

Do que não restam dúvidas é que enquanto os *nomoi* se enraízam na cultura grega, a harmonia sofre influências “étnicas”⁵¹. À harmonia estão directamente associados o ἦθος, o πάθος e o carácter mimético da música. Por isso, a harmonia pode transportar representações de aspectos orgiásticos, e exprimir mesmo o sentido de βάρβαρος a que Eurípides se refere. De facto, os gregos associavam aos agregados sonoros dimensões éticas que se lhes mantinham indissociáveis. A este respeito Henderson⁵² cita as harmonias dória e frígia como exemplo.

As harmonias eram modos de expressão que os gregos conheciam auditivamente destrinçando-as tão bem como se cada uma possuísse um colorido, uma “tonalidade” própria. No entanto, Heraclides Pôntico⁵³ fala das “harmonias

⁴⁴ Cf. R. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936.

⁴⁵ Cf. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, 1945.

⁴⁶ Cf. R. Winnington-Ingram, “Ancient Greek Musik 1932-1957”, *Lustr* 3, 1958, 6-57.

⁴⁷ Cf. Píndaro, 1^o *Ode Olímpica*, 17.

⁴⁸ Píndaro, *ibidem*, 17 sqq.: Ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρ- / μιγγα πασσάλου / λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε / καὶ Φερενίκου χάρις / νόον ὑπὸ γλυκυτάτης ἔθηκε φροντίσιν, / ὅτε παρ' Ἀλφεῶ σὺτο δέμας / ἀκένητον ἐν δρόμοισι παρέχων, / κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην.

⁴⁹ Tradução Rocha-Pereira.

⁵⁰ Cf. Píndaro, 3^a *Ode Olímpica*, 5.

⁵¹ Expressão de R. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Musik*, Cambridge, 1936, 2, que tão bem traduz a ideia de harmonia.

⁵² Cf. I. Henderson, “Ancient Greek music”, *The New Oxford History of Music*, ed. E. Wellesz, vol. I, London, 1957, 386.

⁵³ Cf. Heraclides Pôntico (*apud* Ateneu XIV, 624 c).

gregas” referindo a dória, a eólia e a iónia (excluindo a frígia e a lídia) em analogia às três tribos gregas.

O que importa sublinhar é que os compositores, os filósofos e os críticos da antiguidade tinham bem claro auditivamente quais os μέλη especificamente helénicos, e em oposição os βαρβαροί. Sempre que estes últimos ocorriam eram em geral reconhecidos.

No caso do passo de *Orestes*⁵⁴, podemos inferir que estamos perante a harmonia frígia, pois νόμος é nesse contexto equivalente a ἄρμονία. E desta forma as indicações de *Orestes* e *Bacantes* permitem igualmente concluir que estamos perante a mesma harmonia.

Wegner⁵⁵ através de um estudo exaustivo das menções em coros e monódias, esclarece que a harmonia frígia é usada, sobretudo por Estesícoro, Eurípides e Aristófanes, tendo Ésquilo usado apenas a harmonia iónia. Também o tympanon e os auloi frígios ao serem mencionados conjuntamente, demonstram a intenção clara de imprimir à μουσική um carácter cuja influência frígia é significativa.

A harmonia frígia foi bem assimilada pelos gregos tornando-se muito frequente nos ditirambos. Era considerada como inspiradora de entusiasmo e seguida em cultos em honra de Diónisos. Por esta razão autores como Michaelides⁵⁶ e Wegner⁵⁷ consideram-na eminentemente dionisiaca. Verificamos que são as últimas tragédias de Eurípides⁵⁸ aquelas nas quais os μέλη estão mais impregnados da influência do Dionisismo⁵⁹.

A harmonia frígia, tal como a lídia, foram introduzidas na Grécia provindo da Ásia Menor, conforme recorda Ateneu⁶⁰: (“as harmonias, no princípio eram três como se sabe; tantas quantas as etnias (tribos). O frígio e o lídio são originários dos bárbaros, e tornaram-se conhecidos dos Gregos através dos Frígios e Lídios que emigraram para o Peloponeso com Pélops”). Segundo Ateneu⁶¹, o rei Pélops, filho de Tântalo, rei da Lídia e Frígia, entrou na Grécia

⁵⁴ Cf. Eurípides, *Orestes*, 127.

⁵⁵ Cf. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, 1945, 118.

⁵⁶ Cf. S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece an Encyclopaedia*, London, 1978, 255.

⁵⁷ Cf. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, 1945, 118.

⁵⁸ *Orestes*, *As Bacantes* e *Ifigénia em Aulide*.

⁵⁹ Porque estão inseridas em coros onde abundam as referências a Diónisos.

⁶⁰ Ateneu, XIV, 625 e: Τρεῖς οὖν αὖται, καθάπερ ἐξ ἀρχῆς εἴπομεν εἶναι ἄρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔθνη. τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὖσας γνωσθῆναι τοῖς Ἑλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν.

⁶¹ Ateneu, *ibidem*.

vindo da Àsia Menor com Lídios e Frígios e colonizou uma parte que viria a ter o seu nome; Peloponeso (ilha de Pélops).

Na busca de um sentido e da própria origem de μουσική, Ateneu esclarece que a harmonia frígia está ligada ao culto de uma divindade asiática (Mãe Montanha)⁶²: (“Os primeiros de entre os gregos que cantaram junto dos krateres, também cantavam acompanhados de Pélops que entoaram melodias frígias em honra da Mãe Montanha. No entanto os gregos adoptaram igualmente o hino lídio como seu tom agudo, que passaram a entoar acompanhado da péktis”)⁶³. As características musicológicas da harmonia frígia, comparativamente às restantes são expostas por Chailley⁶⁴, cujo estudo trancreve para notação convencional as harmonias que Aristides Quintiliano atribui ao séc. V a. C. No centro delas está a dória, considerada pelos autores deste período como a mais helénica⁶⁵.

A harmonia frígia é formada por dois tetracordes disjuntos, sendo o primeiro irregular, relativamente ao segundo. Ambos são compostos por notas fixas (as extremidades de cada tetracorde) e notas móveis que se alteram consoante as μεταβολαί de um género para outro. Entre esta harmonia e a dória verifica-se uma grande proximidade estrutural que nos leva a questionar se os gregos teriam transcrito para caracteres musicais aqueles aspectos que auditivamente criavam tantas polémicas sobre o ethos das harmonias?

De facto, formalmente, apenas diferem no grau superior, que torna irregular o tetracorde de que faz parte. No entanto, Aristides Quintiliano⁶⁶ lembra a este propósito, que as harmonias dória e frígia, tal como outras, possuem elementos comuns, sendo o género enarmónico aquele que melhor permite fazer distinções entre as várias espécies. Como explicita Heraclides Pôntico⁶⁷ foram os Dórios aqueles que designaram pela primeira vez uma sequência melódica comum entre eles como ‘harmonia dória’. Ao inserir cada harmonia na sua etnia originária, buscando-lhe as características próprias, Heraclides Pôntico procurava um *eidos* peculiar (diferença específica) relativamente ao

⁶² Ateneu, XIV, 625: πρώτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλήνων ἐν ἀλοῖς συνοπαδοὶ Πέλοπος Μαρτῶς ὄρειας Φρύγιον ἄεισαν νόμον τοὶ δ’ ὄξυφώνοις πεκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ἕμνον.

⁶³ Sobre a Mãe Reia, veja-se W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, London, 1987, 19.

⁶⁴ Cf. J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, 1979, 111.

⁶⁵ C.f. Platão, *Laques*, 188 d.

⁶⁶ Cf. Aristides Quintiliano, *De Musica*, I, 12.

⁶⁷ Cf. Heraclides Pôntico (*apud* M. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, 178).

ethos (carácter) e ao *pathos* (impressão auditiva) de cada harmonia. Henderson⁶⁸ considera que *eidos*, tecnicamente, diz respeito a *species*, ou ao segmento da oitava; *ethos* e *pathos* caracterizam o μέλος. Este aspecto é objecto de discussão pois não se pode determinar com objectividade as características do *ethos* e *pathos* das harmonias: dória, eólia, iónia e frígia. As três primeiras dizem respeito às três etnias gregas, embora os autores contemporâneos baseados em Lâmprocles e Dâmon as reduzam a duas. Neste sentido, as críticas de Platão⁶⁹ às harmonias não são dirigidas propriamente aos aspectos melódicos (intervalos, géneros harmónicos), mas ao contexto onde aquelas eram usadas, e ao *ethos*, de acordo com a classificação damoniana.

O estudo dos materiais harmónicos só foi desenvolvido por Aristides Quintiliano, que abordou os elementos exclusivamente harmónicos. E entre as harmonias que Aristides Quintiliano classificou e estudou, conta-se a frígia. É referida como ‘μέλος frígio’⁷⁰ significando com isso a complexidade que este idioma melódico levanta; as suas transposições, a irregularidade e assimetria entre os dois tetracordes e a semelhança com outras harmonias. Apenas os diagramas de Aristides Quintiliano, nos restam para compreender a permeabilidade e as possíveis dissemelhanças entre as diferentes harmonias às quais Platão atribuiu um *ethos* bem demarcado.

A explicação que encontramos para o facto é o fenómeno da helenização comum entre os gregos, tornando património próprio tudo aquilo que assimilavam. Assim, com as harmonias também existe uma uniformização, embora aspectos peculiares continuem a ser característicos de cada uma delas: o grau fundamental (que era para os gregos o 1º grau superior e não o 1º inferior), os tetracordes, e as notas móveis. Sobre a relação entre questões étnicas e a génese das harmonias,⁷¹ temos em conta a análise de Heraclides Pôntico, que entende as harmonias não como sistemas musicais abstractos, mas indicando através dos diferentes temperamentos dos intervalos um ἦθος próprio.

Não podemos encontrar em estudos musicológicos acerca da música grega dados definitivos sobre as harmonias, uma vez que subjacente ao verdadeiro arabesco harmónico grego, está o problema da afinação dos auloi, instru-

⁶⁸ Cf. I. Henderson, “Ancient Greek music”, *The New Oxford History of Music*, ed. E. Wellesz, vol. I, London, 1957, 349.

⁶⁹ Cf. Platão, *República*, 398 c.

⁷⁰ Cf. Aristides Quintiliano, *De Musica*, I, 9.

⁷¹ Cf. R. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Musik*, Cambridge, 1936, 15-21.

mentos que as suportavam em grande medida. Daí que Henderson⁷² mostre através de duas listas de harmonias o desacordo quanto à sua inter-relação. Entre duas harmonias tanto se podia verificar um intervalo de 1 tom como 3/4 tom. A explicação para este facto deve-se sobretudo ao desacordo entre os *tonoi* dos diferentes instrumentos como explica este autor.

Tendo em conta que a relação entre os auloi e as harmonias é uma relação de continuidade entre ambos, levantam-se alguns problemas quanto à identificação dos *tonoi*, pois, como nota Winnington-Ingram⁷³, as escalas não tinham um grau fundamental bem estabelecido⁷⁴, este podia assumir diversas posições na mesma harmonia e esse facto devia-se à ausência de uma uniformidade na construção e afinação dos auloi. Sobre o problema das harmonias esclarece Winnington-Ingram⁷⁵: “*The Greek modes owed their existence to the fact that Greek music and scales had no firmly established tonic [...] these may be regarded as, in a sense, different positions of one and the same scale*”. Verificamos assim, que quando se refere o αὐλός Φρύγιος, está-se a delimitar melhor a harmonia frígia (aquela cuja estrutura é objectivada na afinação do instrumento), do que ao citar os μέλη φρίγιος, que, em si, não designam nenhum sistema harmónico. Os auloi são, como podemos verificar, um referencial seguro para estudar os materiais harmónicos gregos, (escalas, intervalos, géneros e ritmos). De seguida apresentaremos um exemplo, que mostra a importância que estes aspectos técnicos tiveram entre os gregos, já que para nós, colocados à distância, são facilmente remetidos para questões teóricas. No séc V a. C. desenvolveu-se em Atenas um movimento estético, no qual a música e o teatro assumiram o primeiro plano. Em causa, esteve a utilização de materiais extra helénicos em composições com tradições nos concursos Áticos (v. g. as Grandes Dionisíadas Urbanas). Entre as muitas peças representadas (a maior parte não nos chegou às mãos), mas sabemos por testemunhos da época que as que tiveram maior impacto sobre o público, foram *Os Persas* de Ésquilo, o *Orestes* e as *Bacantes* de Eurípides. Todas têm em comum o recurso a elementos orientais, que encontramos espalhados pelos versos dos coros, e entre eles ressaltam os ritmos, que colhemos da escansão dos

⁷² Cf. I. Henderson, “Ancient Greek music”, *The New Oxford History of Music*, ed. E. Wellesz, vol. I, London, 1957, 350.

⁷³ Cf. R. Winnington-Ingram, “Ancient Greek Music 1932-1957”, *Lustr* 3, 1958, 36.

⁷⁴ Como podemos observar nos diagramas de Aristides Quintiliano, *De Musica*, I, 18-19

⁷⁵ Cf. Winnington-Ingram *ibidem*.

versos. Embora não disponhamos das partituras, sabemos através dessas múltiplas indicações que os textos nos deixaram, que foram entoadas melodias asiáticas. Este facto reflectiu-se nos comentários e críticas de autores como Platão e Aristóteles que assistiram a essas representações. Além destes, Aristófanes nas suas comédias, transmite bem a imagem da música do seu tempo, como uma arte em plena transformação. As harmonias consideradas bárbaras (a frígia e lídia) tendem a sobrepor-se às harmonias nacionais, tal como instrumentos, como a *ἰαμβύκη* ('harpa') e o *τρίγωνον* ('triângulo'), que ganham um lugar de destaque na música do séc. V.

Terminamos convictos de que os gregos pensaram acerca das culturas musicais do seu tempo e abriram um espaço de discussão, no qual juntaram a reflexão à experiência, ao ver através do teatro a eficácia impressiva que produziram. Como salienta Aristóteles⁷⁶, ao citar Parménides: “na medida em que os homens se tornam diferentes, tanto melhor conseguem pensar também coisas diferentes”.

⁷⁶ Aristóteles, *Metafísica*, 1009 b 25.