

últimos tiempos de la época á que nos referimos: hipótesis es esta, confirmada por la tradición que la atribuye á *Pigres*, hermano de Artemisia, reina de Halicarnaso, coetáneo por consiguiente de las guerras médicas <sup>1)</sup>; si bien los antiguos de la época romana no vacilaron en atribuirle al mismo Homero <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> El pasaje de Plutarco, *de malign. Herod.* c. 43 debe leerse como sigue: τέλος δὲ καθημένους ἐν Πλαταιαῖς ἀγνοῆσαι μέχρι τέλους τὸν ἀγῶνα τοῦς Ἑλληνας, ὡς περ βατραχομουμαχίας γινούσης (ἦν Πίγρης ὁ Ἀρτεμισίας ἐν ἔπεισι παίζων καὶ φλυαρῶν ἔγραψε) ἢ σιωπῇ διαγωνίσασθαι συνθεμένων, ἵνα λάθωσι τοὺς ἄλλους. [ἦν falta en los manuscritos. Reiske supone que debía ser ἦς. ἢ debe suprimirse delante de σιωπῇ, que no se encuentra en el texto.] Respecto de *Pigres*, véase á Suidas, el cual, sin embargo, confunde á la primera con la segunda Artemisia.

<sup>2)</sup> [Quizá también se dió ya carácter paródico al *Margites*, poema del cual hemos hablado en el texto p. 212. De entre los autores de parodias de época posterior, y cuyas producciones fueron transmitidas verbalmente y aun parecen haber sido improvisadas, debe mencionarse á Hegemon de Tasos, contemporáneo de Alcibiades. Este, como á menudo lo hicieron los poetas cómicos, presupone un exacto conocimiento de los resortes utilizados en la parodia.]

## CAPÍTULO XII

### Época de desarrollo de la música griega

Al ocupar en Grecia la elegía y el yambo un puesto al lado de la epopeya, la poesía alcanzó extraordinaria variedad de formas y una gran perfección, por lo menos aparente. La epopeya, alejándose más y más de la esfera de la vida ordinaria, entregábase á la contemplación de un mundo grandioso habitado por dioses y por héroes, en los cuales personificaba con fidelidad y verdad extraordinarias las pasiones y miserias de la vida humana. Merced á su predominio secular y exclusivo y á la predilección constante de que había sido objeto, llegó á ser la base de toda la poesía helénica, en cuyo progresivo desarrollo ejerció tal influencia, que aun en los géneros poéticos más diversos que nacieron después, se vislumbra cierto estilo épico y homérico <sup>1)</sup>. Así, los poetas líricos y dramáticos desarrollaron los caracteres de los héroes celebrados por la epopeya antigua, y sus descripciones, más que hijas de la imaginación del poeta, más que arbitrarias é individuales creaciones, parecían retratos fieles de seres reales. Alimentado por las producciones de la musa épica vivió muchos siglos el genio griego, y sólo cuando merced á estas mismas producciones alcanzó toda su madurez, rompió las ligaduras que le tenían fuertemente amarrado á la forma épica, para inventar, tímido al principio y moderadamente innovador en la elegía, más atrevido y más revolucionario en el yambo, nuevas formas que expresaran

<sup>1)</sup> [Esto es sin duda, lo que Esquilo quería dar á entender cuando decía que todos los poetas posteriores se alimentaban de las migajas de pan caídas de la mesa de Homero, Ateneo 8, p. 347, e. De una manera mucho más clara representó, según Eliano, esta misma expresión, un pintor alejandrino.]



las emociones de un alma profundamente agitada por las vicisitudes de la vida. De esta suerte, el campo de la poesía estaba abierto lo mismo á las expansiones de un corazón oprimido, atormentado, que busca consuelo en la revelación de sus penas, que á las apasionadas y violentas luchas del espíritu que apela á las armas del ridículo. Bajo dos diversas formas, en suma, apropiada la una para expresar el dolor, la otra para manifestar la ira y el odio, entró la poesía griega en la esfera de la vida real.

Pero una variedad inmensa de nuevas formas poéticas quedaba aún reservada á la inventiva de los poetas del porvenir; aunque la elegía y el yambo constituían en realidad los principios del género lírico, aún no se les consideraba incluidos entre las manifestaciones de la poesía lírica. La idea de la lírica, limitándonos á señalar sus caracteres puramente externos, recuerda las conexiones de la poesía con la música vocal é instrumental, conexiones que hasta cierto punto existían ya en los poemas épicos, y más aún en los elegiacos y en los yámbicos; pero el canto no era para estas manifestaciones poéticas una condición esencial y necesaria, y la declamación del rapsoda, generalizada en la epopeya, satisfacía también, al menos en los comienzos, las exigencias de la elegía y del yambo. El canto propiamente dicho y la música instrumental quedaron, pues, para aquellas composiciones en que no era posible conciliar el sentimiento y la pasión con la recitación tranquila é igual, pues al expresar las emociones del alma, la palabra humana se transforma insensiblemente en canto, merced á la marcada sucesión de sonidos agudos y graves: al mismo tiempo, el delicado sentimiento de armonía, innato en el pueblo griego, producía naturalmente la cadencia del *ritmo*, que dió origen á formas métricas más ingeniosas y variadas. Ahora bien; exigiendo la expresión de emociones vivas, más pausas y puntos de reposo, los versos de la poesía lírica propiamente dicha vinieron á formar *estrofas* <sup>1)</sup> de mayor ó menor extensión, cada una de las cuales contenía más ó menos variedad de metros. Esta división en estrofas estaba á su vez relacionada con la *danza*, que si bien no era condición esencial de la lírica, la acompa-

<sup>1)</sup> [Como principios de estrofas (la palabra griega corresponde á la latina *versus*) pueden ser considerados el distico elegiaco y las combinaciones métricas inventadas por Arquíloco; véase p. 223. No obstante, estrofas en el sentido genuino de la palabra, sólo hay en la poesía lírica.]

ñaba generalmente. Cuanto mayor es la espontaneidad y el brío con que se expresan los propios sentimientos, tanto más animados también serán los ademanes del que habla; así, los movimientos animados y expresivos que, respondiendo á la estructura métrica de un poema, siguen su ritmo, constituyen en realidad una danza.

Caracterizaba, por tanto, la poesía lírica de los Helenos, la expresión de un sentimiento más apasionado y más intenso, y un estilo más tierno y más impetuoso á la vez que el de la elegía y el del yambo y cuyos efectos realzaba una música vocal é instrumental apropiada al asunto del poema, y con frecuencia también las figuras de la danza. Aunque en esta alianza de artes hermanas predominaba sin duda la poesía, pues que la música y el baile sólo tenían por objeto el dar más vida á las concepciones del poeta, no pudo, sin embargo, aquélla sustraerse á la influencia de sus auxiliares, de tal modo, que cuando más tarde fué esta última cultivada con más esmero y entusiasmo, la elección de la melodía acabó por determinar el carácter de todo un poema. Imposible es, pues, si se ha de comprender bien la índole de la poesía lírica griega y sus condiciones esenciales, dejar de hacer una breve reseña del desarrollo artístico de la música. Dicho se está que la naturaleza misma de nuestro trabajo nos impondría el deber de limitarnos á estudiar el carácter general de la música en la Grecia antigua, sin descender á particularidades y detalles técnicos, aunque estas particularidades, á pesar de los esfuerzos de muchos ingenios por proyectar sobre ellas alguna luz, no estuvieron aún envueltas en las más densas tinieblas.

La verdadera historia de la música griega, dejando aparte las legendarias tradiciones de Orfeo, de Filamon, de Crisotemis y de otros cantores fabulosos, comienza con *Terpandro* el lesbio. Terpandro es, en efecto, el verdadero inventor de la música griega, porque fué el primero que redujo á leyes artísticas fijas las diferentes melodías que prevalecían en diversas comarcas, formando un bien combinado sistema, del cual la música griega, á pesar de su posterior perfeccionamiento, jamás se desvió <sup>1)</sup>. Aunque

<sup>1)</sup> \* Véase lo que en contrario dice Bernhardt, *Grundriss der griech. Literatur*, parte 2.<sup>a</sup>, sección 1, p. 530 de la nueva edición. [Véase Volkman, Comentarios al tratado de *Musica* de Plutarco c. 10 y O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 310 y ss. de la 2.<sup>a</sup> edic.]



dotado de gran inventiva y dando comienzo á una nueva era musical, no desdeñó Terpandro la tradición; y utilizando cuantos elementos le ofrecían las melodías de la Grecia y del Asia Menor, reunió en armónico conjunto lo que antes estaba desordenado y disperso. Según todas las probabilidades, pertenecía Terpandro á una familia que había heredado sus aficiones y entusiasmo por la música y su profesión de cantores, de los antiguos bardos pierios de la Beocia. Esta trasmisión hereditaria del arte musical estaba muy en armonía con las costumbres é instituciones de los griegos primitivos <sup>1)</sup>. Los Eolios de la isla de Lesbos eran originarios de Beocia <sup>2)</sup>, patria del culto de las Musas y de los himnos tracios <sup>3)</sup>, en donde aprendieron los primeros rudimentos de la poesía. La tradición reviste de hermosas galas esta peregrinación del arte, cuando en la leyenda de Orfeo cuenta cómo la cabeza y la lira del cantor tracio, después de haber sido éste muerto por los Ménades tracios, fueron arrojadas al mar y transportadas por las olas á la isla de Lesbos, donde desde entonces floreció el canto y el arte de tocar la cítara, por lo cual era celebrada entre todas las demás islas <sup>4)</sup>. Enseñábase en *Antisa*, pequeña ciudad de Lesbos, la tumba que guardaba la cabeza de Orfeo, y se creía que los ruisiñores cantaban allí con más dulzura que en cualquiera otra parte <sup>5)</sup>; y en Antisa precisamente fué donde según testimonio de varios escritores antiguos, nació Terpandro, á quien las impresiones en el país natal recibidas y los gustos y aficiones de la adolescencia, prepararon para la gran empresa que más tarde había de llevar á feliz término.

<sup>1)</sup> Las representaciones musicales eran en muchos Estados de Grecia, especialmente en las fiestas públicas, privilegio exclusivo de ciertas familias γένη; así, por ejemplo, en Atenas era privilegio de los Eumidas el tocar la cítara en las procesiones. [Véase sobre este particular á Bergk, *comm. de reliquiis vet. com. Att.*, p. 70.] Los Eumólpidas de Eleusis fueron en su origen, como lo demuestra su mismo nombre, una familia de cantores de himnos. Los descendientes de las familias de flautistas en Esparta, continuaron ejerciendo su arte y gozando sus prerogativas; las familias de Estesícoro y de Simónides eran también, como veremos más adelante, familias de músicos.

<sup>2)</sup> Cap. I.

<sup>3)</sup> Cap. II.

<sup>4)</sup> Πασέων δ' ἐστὶν ἀοιδοτάτη dice el elegíaco Fanocles, el cual da la versión más elegante de esta leyenda, en Estobeo 64, 14, verso 22.

<sup>5)</sup> Mirsilo de Lesbos en Antígono Carist., *histor. mirabil.* c. 5. La historia de Nicomaco Geras, *Enchir. Harmon.* 2, p. 29 de Meibomio, nombra también á Antisa en esta ocasión.

Determina la época de Terpandro su aparición en Grecia, especialmente en el Peloponeso, dado que nada sabemos de su vida precedente en Lesbos. Las primeras noticias que de él tenemos nos le presentan ya en el Peloponeso, comarca que por su importancia política, por sus buenas instituciones y por su superior cultura, se hallaba á la sazón á la cabeza de cuantas formaban la nación helénica. Una de las fechas más indubitables de la cronología antigua, es la de la organización de los certámenes musicales celebrados por vez primera en la 26.<sup>a</sup> Olimpiada (676 a. Chr.) en la fiesta de Apolo Carneio, en Lacedemonia, y en que Terpandro fué coronado como vencedor. Sabemos también que obtuvo cuatro veces seguidas el premio en los agones musicales que se celebraban en el templo pítico de Delfos, mucho tiempo antes de la introducción de los juegos gimnásticos (47.<sup>a</sup> Olimpiada), con intervalos de ocho años, y no de cuatro, como se verificaron más tarde <sup>1)</sup>. Terpandro obtuvo probablemente estos triunfos en el tiempo que media entre la 27.<sup>a</sup> y la 33.<sup>a</sup> Olimpiada, puesto que en el año 4 de la 33.<sup>a</sup> Olimpiada (645 a. Chr.) introdujo entre los Lacedemonios sus nomos del canto citárico y apareció como legislador de la música <sup>2)</sup>, adquiriendo, merced á sus notables producciones, gran autoridad en el arte que ejercía. Así, los Lacedemonios, que desde los primeros tiempos se habían distinguido por su amor al canto y á la danza, atribuían á Terpandro la primera reglamentación de la música <sup>3)</sup>, y conservaban con cuidado, verosímilmente en los registros de los juegos públicos, noticia exacta acerca de la fecha en que se realizó este acontecimiento. Resulta de todo esto que Terpandro debía ser contemporáneo de Calino y de Arquíloco; de suerte, que la discusión por los helenistas mantenida, sobre si Terpandro fué ó no anterior á Arquíloco, puede resolverse afirmando que, sobre poco más ó menos, vivieron ambos en la misma época.

Entre las invenciones de Terpandro, es sin duda la principal el *heptacordio*. Los cantores primitivos acompañaban sus cantos con una cítara de cuatro cuerdas, *tetracordio*, cuyo uso era tan general y en tal estima tenido, que la base del sistema musical continuó siendo este instrumento. Terpandro le añadió tres cuerdas

<sup>1)</sup> *Dovier*, vol. 2, p. 320-321, \*2.<sup>a</sup> edic., p. 314-315.

<sup>2)</sup> Marmor Parium, *ep.* 34, línea 49 relacionado con Plutarco, *de Musica* c. 9.

<sup>3)</sup> ἡ πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν dice Plutarco, *op. cit.*



más, como él mismo dice en dos versos aún existentes <sup>1)</sup>: «Desdeñando el canto de cuatro tonos, entonaremos himnos nuevos al son de la forminge de siete cuerdas.» Las cuerdas extremas del tetracordio estaban la una respecto de la otra en la proporción que los antiguos llamaron diatessaron, y que los modernos denominan cuarta: esto es, que la cuerda inferior vibra tres veces en el mismo tiempo que la superior vibra cuatro. Entre estas dos cuerdas, que formaban el principal acorde de tan sencillo instrumento, había en el sistema más antiguo, llamado *diatónico*, otras dos; y pulsábanse de tal modo, que los tres intervalos entre las cuatro cuerdas produjesen dos veces un tono entero y la tercera vez un semitono. Este instrumento fué el que perfeccionó Terpandro agregando otro tetracordio al primero, pero no de modo que el tono más alto del tetracordio inferior viniera á ser el más bajo del superior, sino dejando un intervalo de un tono entre ambos tetracordios. De esta suerte, la cítara habría tenido ocho cuerdas si Terpandro no hubiera suprimido la tercera del tetracordio superior, que debió considerar poco importante. El heptacordio de Terpandro alcanzaba por este medio una octava, ó siguiendo el nombre griego, un diapason, porque el tono más alto del tetracordio superior y el más bajo del inferior están en la relación más simple posible: en la de 1 á 2, reconocida bien pronto por los Griegos como el acorde fundamental. Al mismo tiempo, el tono más alto del tetracordio superior está respecto del más alto del inferior en la proporción de la quinta, cuya fórmula aritmética es 2:3. En general, los tonos estaban ordenados de manera que las consonancias más simples de la octava, esto es las quintas y las cuartas, dominasen todo el sistema <sup>2)</sup>. Así, el heptacordio de Terpandro fué por largo tiempo tenido en grande estima y usado por Píndaro, aunque en tiempos de este último poe-

<sup>1)</sup> En Euclides, *Introduct. Harmon.*, p. 19. Estrabon 13, p. 618. En parte también en Clemente Alejandrino, *Stromat.* 6, p. 814 de Potter. Los versos son:

Ἡμεῖς τοὶ τετραγῆρων ἀποστέρξαντες αἰοιδῆν  
ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδῆσομεν ὕμνους.

[En Bergk, *Poetae lyrici*, p. 815, 3.<sup>a</sup> edic., el primer verso dice siguiendo á Estrabon: σοὶ δ' ἡμεῖς τετραγῆρων.]

<sup>2)</sup> Los nombres de las cuerdas del heptacordio de Terpandro eran, comenzando por la más alta: Νήτη, παρανήτη, παραμέση, μέση, λιγανός, παρυπάτη, ὑπάτη. Los intervalos eran de 1, 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1, 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, cuando se tocaba el heptacordio en estilo dórico y según la escala diatónica.

ta, restablecida la cuerda suprimida en el tetracordio inferior, este instrumento habíase convertido en un octacordio <sup>1)</sup>.

Como quiera que al hablar de la poesía lírica nos veremos obligados más de una vez á referirnos al sistema de *escalas* (γέννη) y *tonos* ó armonías (τρόποι, ἀρμονίαι) de la música griega, que según todas las probabilidades fijó también Terpandro, vamos á exponerlo á continuación. Los intervalos entre los cuatro tonos del tetracordio determinaban las tres escalas conocidas por los Griegos: diatónica, cromática y enarmónica. En la diatónica, los intervalos son dos tonos y un semitono, y era la más sencilla, la más natural y la más generalmente empleada. En la escala cromática, los intervalos son un tono y un semitono combinados con otros dos semitonos <sup>2)</sup>. Esta combinación del tetracordio era también muy antigua, pero muy poco usada, porque se le atribuía un carácter débil y lánguido, aunque agradable. La escala enarmónica constaba de dos breves intervalos de un cuarto de tono cada uno (llamados diesis), y de otro más largo de dos tonos. Esta era la más moderna, y fué inventada por Olimpo, que vivió poco después de Terpandro <sup>3)</sup>. Los antiguos hablan con predilección del efecto de la escala enarmónica, encomiando su animación y vigor, pero en los intervalos de cuartos de tono, la ejecución requería mucha práctica y destreza, lo mismo en la música vocal que en la instrumental. Estas escalas musicales estaban también determinadas por las armonías ó modos, porque de éstos dependía en primer término la sucesión de los intervalos pertenecientes á las diversas escalas <sup>4)</sup>, y en segundo término, la mayor ó menor intensidad de la escala entera. En los primeros tiempos se conocían tres armonías: la dórica, que era la más baja; la frigía, que era la media, y la lidia, que era la más alta. La primera de éstas es la única que lleva nombre griego; las otras dos toman sus de-

<sup>1)</sup> En prueba de la exactitud de esta descripción del heptacordio véase á Böckh, *de metris Pindari* III., 7, p. 205 y ss.

<sup>2)</sup> De estos breves intervalos, uno es más largo que otro; el primero llamado apotome es más y el otro llamado leimma menos de un semitono.

<sup>3)</sup> Véase sobre este punto á Plutarco, *de Musica* 7, 11, 20, 29, 33, libro lleno de preciosas noticias pero escrito con tan poco cuidado que el autor se contradice á menudo. [Estas contradicciones proceden de la diversidad de fuentes utilizadas por Plutarco.]

<sup>4)</sup> Por ejemplo, si los intervalos del diatonon, son 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1, 1 como en la armonía dórica, ó 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1 como en la frigía, ó 1, 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> como en la lidia.



nominationes de pueblos del Asia Menor, cuyo amor á la música, y especialmente á la flauta, es de todos conocido. Circulaban probablemente en estos pueblos ciertos aires nacionales cuyo especial carácter dió origen á estas diversas armonías. Además, la relación sistemática que entre éstas y la armonía dórica existe, debió necesariamente ser obra de un músico griego, acaso del mismo Terpandro, que en su isla natal (Lesbos), tuvo frecuentes ocasiones de conocer las melodías de los vecinos pueblos del Asia Menor. Píndaro, en uno de sus fragmentos, dice que Terpandro oyó en los banquetes lidios el sonido del pectis, instrumento lidio que abrazaba dos octavas, y que tomando por modelo este instrumento, formó la especie de lira que se llamaba bárbiton <sup>1)</sup>. Conocían también los Lesbios una especie de cítara llamada la asiática ('Ασιάς) <sup>2)</sup>, cuya invención era igualmente atribuída por unos á Terpandro y por otros á su discípulo Cepión <sup>3)</sup>. Es indudable que los músicos de Lesbos, y á su frente Terpandro, fueron como el lazo de unión de la música del Asia Menor con la de los antiguos helenos, conservada en toda su pureza por los Dorios del Peloponeso, y que fundaron un sistema en el cual cada modo tenía objeto determinado y carácter peculiar. A establecer y fijar este sistema contribuyeron los *nomos* (νόμοι), composiciones musicales sencillas y severas que guardaban cierta analogía con las más antiguas melodías de nuestra música religiosa. La armonía dórica, según todos los testimonios, revestía un carácter grave y severo á propósito para provocar una disposición de ánimo tran-

<sup>1)</sup> En Ateneo 14, p. 635, d. [Fragm. 102 de Bergk, según el cual Plutarco tuvo presente al escribir su tratado *de Musica* c. 28 este pasaje de Píndaro.] La inteligencia de este pasaje mil veces discutido, ofrece grandes dificultades. Píndaro quería decir probablemente que Terpandro formó el bárbiton, tomando la última octava del pectis (ó magadis). De los poetas griegos, Safo y después Anacreonte fueron los que usaron el pectis ó magadis.

<sup>2)</sup> [Mejor dicho la ásica. El fundamento de esta denominación está expresado de diversos modos: ó como aparece en el gramático en los *Anecdota* de Bekker 1, p. 451: ἀπὸ Ἀσίου τινός ὁ, como dice el *Etymologicum Magnum*, p. 153, 32: εἴρηται δὲ ὅτι ἐν Ἀσίᾳ τῇ πόλει τῆς Λυδίας κειμένη ἐν Τρωάδι πρῶτον εὗρέθη, con lo cual está de acuerdo Estéfano de Bizancio en *Ἀσία*. Véase Hesiquio y el escoliasta de Apolonio de Rodas 2, 277. Platon en la *República* 10, p. 471 observa que la gran mayoría de los nombres de tales instrumentos no son de origen griego.]

<sup>3)</sup> Plutarco, *de Musica* 6: Bekker, *Anecdota*, vol. 1, p. 452. Véase Aristófanes, *Thesmophorianta* 120 y los escolios.

quila y meditabunda. El carácter de la armonía dórica, dice Aristóteles <sup>1)</sup>, es, según opinión general, el más viril y reposado (στασιμωτάτη). La *frigia* procedía evidentemente de las melodías estrepitosas y salvajes con que los Frigios celebraban el culto de Rea y de los Coribantes <sup>2)</sup>, y que los Griegos empleaban en los cultos orgiásticos, y especialmente en las fiestas en honor de Dionysos. La armonía frigia, en suma, provocaba el entusiasmo y la exaltación. La *lidia* tiene notas más altas que las otras dos, razón por la cual se acercaba más que ninguna otra á la voz femenil, y su carácter era más dulce y más tierno. No obstante, esta armonía era susceptible de una ejecución más variada, puesto que las melodías compuestas en este estilo tenían un carácter ya melancólico y triste, ya plácido y alegre. Aristóteles, que en su *Política* hace juiciosas observaciones sobre la influencia de la música en las almas jóvenes y sobre el empleo de este arte en la educación, considera la armonía lidia como la más á propósito para la enseñanza de la música á la niñez <sup>3)</sup>.

Para dar á nuestros lectores una idea más clara acerca de la materia de que aquí tratamos, hablaremos de otras armonías conocidas por los Griegos, si bien no fueron inventadas sino en época muy posterior á la en que floreció Terpandro. Entre las armonías dórica y frigia—en lo que se refiere á la elevación ó gravedad de los tonos—estaba la *jónica*; y entre la frigia y la lidia, la *eólica*; la jónica, de tono lánguido, dulce, patético, era muy á propósito para los cantos de duelo; la eólica, por el contrario, cuya índole nos es más conocida, gracias al empleo que de ella encontramos en los fragmentos de Píndaro y de los poetas de Lesbos, prestábase especialmente á la expresión de sentimientos vivos y apasionados. A estas cinco armonías, no tardaron en unirse otras tantas en tonos más altos y más bajos, cada una de las cuales guardaba íntimas conexiones con el sistema primitivo. Llamábanse las primeras hiperdorios, hiperastios, hiperfrigios etc.; y las segundas hipolidios, hipoeolios, hipofrigios, etc. Ningun-

<sup>1)</sup> [*Política* 8, 7, p. 1342, b, 13: περὶ δὲ τῆς διοριστῆ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὐσης καὶ μάλιστα ἥθος ἐχούσης ἀνδρείον. Véase Cap. 5, página 1340, b, 2.]

<sup>2)</sup> Véase Cap. III.

<sup>3)</sup> [*Op. cit.* 30. Susemihl en las notas á su traducción de la *Política* de Aristóteles, Leipzig, 1879, p. 254, considera el mencionado pasaje que forma el final del libro, como una adición posterior.]



na de ellas pertenece al período de que hablamos, excepción hecha de las que más se aproximan á las cinco primeras, esto es: la hipolidia y la hiperdoria, llamada también mixolidia, porque guarda relación estrecha con la lidia. Atribúyese la invención de la primera á Polimnesto <sup>1)</sup> y á la poetisa Safo la de la segunda, empleada muy especialmente en los cantos tristes y lastimeros, Pero el sistema completo de los quince modos ó armonías, fué progresivamente completado y perfeccionado por los músicos que florecieron después de Píndaro.

La mejor prueba de que fué Terpandro quien redujo las diversas armonías conocidas en su época, á un sistema regular, es el hecho de que él fué también el primero que fijó determinados signos para las varias notas musicales. Puede igualmente concederse entero crédito, á la noticia de que él fué también el primero que puso en música fragmentos poéticos <sup>2)</sup> aunque nada en realidad conocemos con exactitud de la índole de su notación, pues la que más tarde emplearon los Griegos, fué introducida en la época de Pitágoras. De aquí que mientras los nomos de los cantores antiguos, de Oleno, de Filamon, etc., conservados sólo por la tradición oral habían sufrido no pocas alteraciones con el trascurso del tiempo, existían aún en las últimas épocas, piezas musicales de aquel mismo género <sup>3)</sup> compuestas por Terpandro, y destinadas á ser cantadas al son de la cítara y ejecutadas en este mismo instrumento. Es indudable que la flauta, instrumento á la sazón muy conocido entre los Griegos, fué usada también por Terpandro. Arquíloco, su contemporáneo, habla de peaneslésbicos (compuestos quizá por el mismo Terpandro) cantados con acompañamiento de flauta <sup>4)</sup> aunque para estos cantos el instrumento más apropiado era la cítara. No obstante, si hemos de juzgar por las noticias que nos transmiten los antiguos, la cítara

<sup>1)</sup> Véase más adelante p. 273 y 277.

<sup>2)</sup> Μέλος πρώτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι dice Clemente Alejandrino, *Stromat.* 1, p. 364 de Potter: Τὸν Τέρπανδρον — κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἑκάστον τοῖς ἔπεισι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν, Plutarco, *de Musica* 3, según Heráclides. [La exactitud de la opinión arriba expuesta ha sido combatida por otros. Véase sobre esto á R. Volkman en sus comentarios á Plutarco.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. III, p. 46.

<sup>4)</sup> Αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐτὸν Λέσβιον παιήονα. Arquíloco en Ateneo 5, p. 180 e. *Fragm.* 76 de Bergk. Del pasaje mutilado del mármol de la cronica de Paros, *ep.* 35, puede también inferirse que Terpandro tocaba la flauta.

era indudablemente el instrumento principal en la música lesbica.

La escuela lesbica de los citaristas mantuvo su superioridad en los agones, principalmente en la fiesta carnea de Esparta, hasta Pericleito, el cual vivió poco tiempo antes que Hiponax (60.<sup>a</sup> Olimpiada) <sup>1)</sup> y fué el último lesbio vencedor en la cítara. Probablemente ciertos nomos de Terpandro no eran sino antiguas melodías que solían cantarse en las ceremonias religiosas, perfeccionadas por el músico lesbio; sólo de esta suerte puede interpretarse la afirmación de que varios nomos puestos en música por Terpandro habían sido inventados por Filamon, antiguo cantor de Delfos <sup>2)</sup>; otros de estos nomos parecen derivarse de los cantos populares á que se alude en las denominaciones de nomos eólicos y beocios <sup>3)</sup>; otros, finalmente, y éstos son la mayor parte, fueron inventados por el mismo Terpandro, y eran composiciones acabadas, en las cuales se trataba y desarrollaba metódicamente una idea musical, como lo demuestran las varias partes en que se dividía cada uno de los nomos de Terpandro <sup>4)</sup>.

La forma rítmica de las composiciones de Terpandro era todavía muy sencilla, y se dice de él que puso en música algunos exámetros (ἔπει) <sup>5)</sup>; que adaptó al acompañamiento de la cítara varios fragmentos de los poemas de Homero, hasta entonces solo recitados por los rapsodas; y que compuso himnos (προοίμια) en el mismo metro, probablemente á imitación de los homéricos, aunque con carácter lírico más acentuado <sup>6)</sup>. Pero es difícil admitir que todos los nomos de Terpandro estuvieran compuestos en el ritmo sencillo y uniforme del exámetro heróico; y que esto no era así, lo demuestran los títulos de dos de aquellos nomos, el órtico y el trocáico, que, según el testimonio de

<sup>1)</sup> También Safo, *fragm.* 92 de Bergk, llama al cantor lesbico πέρροχος ἀλλοδαποῖσιν.

<sup>2)</sup> [Plutarco, *de Musica* c. 5.]

<sup>3)</sup> Plutarco, *de Musica* 4. Pollux 4, 65.

<sup>4)</sup> Según Pollux 4, 66, eran: ἔπαρχα, μέταρχα, παράτροπα, μετακατάτροπα, ὀπίφαλος, σφραγίς, ἐπίλογος.

<sup>5)</sup> Véase especialmente Plutarco, *de Musica* 3, 4, 6. Proclo en Focio, *Bibliotheca*, p. 523. H. [c. 13.]

<sup>6)</sup> Es sin embargo, muy posible que los proemios de este género, de Terpandro, fuesen himnos homéricos de los más breves. El himno á Athene (28), por ejemplo, parece muy á propósito para ser cantado al son de la cítara. [Véase Bergk, *Poetae Lyrici*, p. 815-816.]