

Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

O Peri Mousikēs, de Plutarco: Tradução, Comentários e
Notas

Tese apresentada ao Curso de
Lingüística do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor em
Lingüística (Letras Clássicas).

Orientador: Professor Doutor Flávio Ribeiro de Oliveira

UNICAMP/IEL
Campinas, 2007

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:

02/03/2007

| | | | |
|-------------|--------------------------|---|-------------------------------------|
| UNIDADE | BC | | |
| Nº CHAMADA: | T/UNICAMP | | |
| | R582p | | |
| V | Ex. | | |
| TOMBO BUCL | 73770 | | |
| PROC | 16.145-07 | | |
| C | <input type="checkbox"/> | D | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO | 4,00 | | |
| DATA | 21/08/07 | | |
| BIB-ID | 419 818 | | |

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

R582p

Rocha Júnior, Roosevelt Araújo da.

O Peri Mousikēs, de Plutarco : tradução, comentário e notas /
Roosevelt Araújo da Rocha Júnior. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Flávio Ribeiro de Oliveira.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Plutarco, ca. 50-ca. 125. 2. Grécia antiga. 2. Música. 3. Grécia
antiga. 4. Harmonia (Música). 5. Ethos. I. Oliveira, Flávio Ribeiro de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Título em inglês: The Peri Mousikēs, by Plutarch: translation, commentaries and notes.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Plutarch; Music; Ancient Greece; Harmony
(Music); Ethos.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Doutor em Lingüística.

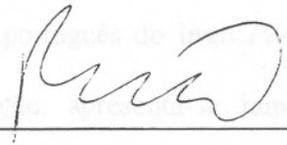
Banca examinadora: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira (orientador), Prof. Dr. Trajano
Vieira Ricca, Prof. Dr. Lucas Angioni, Profa. Dra. Paula da Cunha Corrêa, Prof. Dr.
Fábio Vergara Cerqueira. Suplentes: Prof. Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos, Prof. Dr.
Marco Aurélio de Oliveira e Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos.

Data da defesa: 28/03/2007.

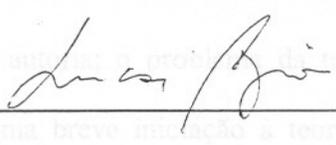
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

BANCA EXAMINADORA:

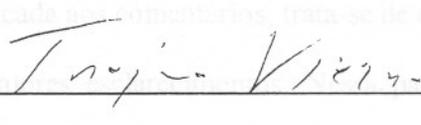
Flávio Ribeiro de Oliveira



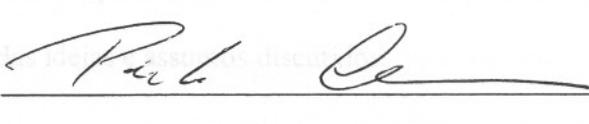
Lucas Angioni



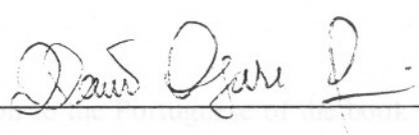
Trajano Augusto Ricca Vieira



Paula da Cunha Corrêa



Fábio Vergara Cerqueira



Paulo Sérgio de Vasconcellos

Fernando Brandão dos Santos

Marcos Aurélio Pereira

IEL/UNICAMP

Março/2007

200737733

Resumo

Esta Tese apresenta uma tradução para o português do livro *Peri Mousikēs*, de Plutarco, acompanhada de notas. Além da tradução, apresenta-se também uma introdução e comentários ao texto. Na introdução, aborda-se o conteúdo do tratado (história da música grega e teoria musical); a questão da autoria; o problema da transmissão do texto; e, também, na introdução, apresenta-se uma breve iniciação à teoria musical grega e aos instrumentos musicais. Na parte dedicada aos comentários, trata-se de questões importantes presentes no tratado que pedem maiores esclarecimentos. Nessa parte, além disso, são relacionados temas que se encontram dispersos no texto de Plutarco, tentando assim oferecer uma costura mais coerente das idéias e assuntos discutidos.

Abstract

This PhD dissertation presents a translation to the Portuguese of the book *Peri Mousikēs*, by Plutarch, with notes. With the translation, it presents also an introduction and commentaries to the text. In the introduction, it deals with the treatise content (history of Greek music and musical theory); the authorship question; the text transmission problem; and, also, in the introduction, it presents a brief initiation to the Greek musical theory and to the study of the musical instruments. In the part dedicated to the commentaries, it deals with important questions present in the treatise which ask for more explanations. In this part, besides, some arguments, which are dispersed in Plutarch's text, are put in relation, trying in this way to offer a reading more coherent of the ideas and themes discussed.

Índice

| | |
|---|-----|
| Agradecimentos e dedicatória..... | 3 |
| Nota de Abertura..... | 4 |
| Siglas..... | 5 |
| Introdução..... | 7 |
| Estrutura e conteúdo..... | 10 |
| O problema da autoria..... | 15 |
| As fontes..... | 31 |
| Transmissão do texto..... | 39 |
| Introdução à teoria musical grega: conceitos..... | 42 |
| <i>Sobre a Música</i> , de Plutarco (Tradução)..... | 76 |
| Comentários..... | 123 |
| O período lendário da história da música grega..... | 124 |
| A invenção dos nomos e seu desenvolvimento..... | 135 |
| Proêmio..... | 156 |
| Outros gêneros poético-musicais..... | 160 |
| Os significados dos termos <i>lelymenē</i> e <i>ēpē</i> | 170 |
| Os ritmos e seus inventores..... | 173 |
| A invenção do enarmônico e o estilo espondiazante..... | 185 |
| A crítica à Música Nova..... | 189 |
| Platão, Aristóteles e a influência pitagórica..... | 214 |
| Educação musical e utilidade da música..... | 226 |
| A música e os festivais mencionados..... | 236 |
| Bibliografia..... | 243 |

Agradecimentos

Primeiramente agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado que me foi concedida ao longo dos últimos quatro anos;

Agradeço também à CAPES pela bolsa de doutorado-sanduíche que me permitiu viajar à Itália e lá permanecer durante cinco meses ao longo dos quais visitei e consultei muitas bibliotecas e conheci e aprendi com muitos pesquisadores da área dos Estudos Clássicos;

Um obrigado especial vai para o professor Flávio Ribeiro de Oliveira pela confiança e generosidade que demonstrou desde o momento em que lhe apresentei minhas primeiras idéias até os últimos dias que foram necessários para o desenvolvimento do trabalho;

Devo manifestar minha enorme gratidão também para com a professora Antonieta Gostoli que me recebeu da melhor maneira possível na Itália e me abriu inúmeras portas na Velha Bota; Ao mesmo tempo, preciso agradecer a todos os amigos que fiz por lá: Liana Lomiento, Angelo Meriani, Eleonora Rocconi, os colegas de Urbino e così via;

Agradeço também a todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente na confecção deste trabalho, como os professores Trajano Vieira, Paulo Sérgio Vasconcellos, Paulo da Cunha Corrêa, Fábio Vergara Cerqueira;

Dedicatória

Dedico estas páginas à memória de pai e ao futuro de meu filho.

*Para Andrea, que,
com valor e muito brio,
enfrentou água, vento e frio,
mas venceu o desafio.
Com todo meu carinho.*

Nota de abertura

Este trabalho nasceu do meu desejo de unir dois temas que me interessam muito: Antigüidade Clássica e música. Desde o final da minha graduação, eu queria desenvolver uma pesquisa nesse sentido. Por sugestão da minha orientadora em Brasília, professora Sonia Lacerda, eu acabei estudando no mestrado um outro tema, a viagem ao mundo dos mortos em Homero e Virgílio. Mas minha disposição a desenvolver uma pesquisa sobre o tema da música na Antigüidade arrefeceu depois que defendi minha dissertação. E então, no final do ano 2000, por sugestão da professora Paula da Cunha Corrêa, comecei a estudar o livro *Sobre a Música*, que eu considero ser de Plutarco.

O trabalho está dividido em três grandes partes. Primeiro uma Introdução que em por objetivo familiarizar o leitor com a obra, tratando de questões importantes como a da autoria, que certamente é um dos assuntos mais importantes desta tese. Isto porque, indo contra uma tendência dominante hoje em dia, defendo a autenticidade da obra, inclusive trazendo à discussão aspectos que não foram considerados no passado. Na Introdução, encontra-se também uma brevíssima iniciação à teoria musical da Grécia Antiga e um rápido panorama sobre os instrumentos musicais gregos. Em seguida, segue-se a Tradução, outra parte de grande importância por ser a primeira em língua portuguesa. Já existem versões o *Sobre a Música* em várias línguas, feitas desde o Renascimento até os nossos dias (conferir bibliografia no final). Com esta tradução, acredito estar trazendo para o universo cultural lusófono um importante documento, não só para o estudo da música grega antiga, mas também para a pesquisa sobre a literatura helênica em geral. Por fim, vem a seção que chamei de Comentários, onde estão reunidos pequenos textos nos quais discorro sobre temas que aparecem de modo desconexo no tratado de Plutarco ou que pedem esclarecimentos que não se esgotariam numa nota de rodapé. Nesses comentários, tentei apresentar idéias de outros autores que já trataram dos temas discutidos. Mas, em alguns momentos, procurei dar minhas contribuições para as discussões também. Nem sempre consegui ser original por causa da variedade de assuntos abordados. Espero, com este trabalho estar contribuindo de algum modo para que outras pessoas se interessem pela música grega antiga.

Siglas

- FHG* Müller, C – Müller, T. (1841-1870) *Fragmenta Historicorum Graecorum*, V vols.
- FGrH* Jacoby, F. (1954-1959) *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden.
- PMG* Page, D. L. (1974) *Poetae Melici Graeci*, Oxford
- RE* Pauly-Wissowa, (1894-1980) *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
- SVF* Arnim, J. von (1903) *Stoicorum Veterum Fragmenta*, III vols., Leipzig (Stuttgart, 1964).

πολλὰ γὰρ τῶν συντεταγμένων διαφονα.

(Plutarco, *Sobre a Música*, c. 3, 1131F, p. 2, 29 Ziegler)

(...) ἀμφισβητεῖται (...)

(*Idem*, c. 10, 1134D-E, p. 9, 4 e 12 Ziegler)

Harmonice autem est musica litteratura obscura et difficilis, maxime quidem quibus graecae litterae non sunt notae. Quam si volumus explicare, necesse est etiam graecis verbis uti, quod nonnulla eorum latinas non habent appellationes.

(Vitrúvio, *De Architectura*, V, 4)

Introdução

O livro *Sobre a música*, que julgo ser de Plutarco, é um dos documentos mais importantes que possuímos para o estudo da música na Grécia Antiga. Prova disso é que ele é o texto, dentre os tratados gregos sobre a música, que recebeu o maior número de traduções e edições modernas.¹ É assim tão precioso, em primeiro lugar, porque trata, em detalhe, da história da arte musical, com especial atenção aos períodos arcaico e clássico. Mas, além do seu valor histórico, esse tratado mereceu e merece atenção também porque traz valiosas informações sobre certos aspectos da teoria musical helênica e sobre os princípios da crítica musical, tal como ela era desenvolvida no século IV a.C. sob a influência das diversas escolas filosóficas florescentes naquele momento.

Do ponto de vista da forma, ele pertence ao gênero *deipnosofístico* ou *simposial*, onde aparecem homens letrados, durante ou após um banquete, se entretendo com questões eruditas.² O tratado apresenta alguns dos *topoi*³ característicos dessa forma literária, tais como a celebração dos rituais adequados num banquete e a apresentação do anfitrião, Onesícrates, e de seus convidados, Lísias, citarista profissional, e Sotérico de Alexandria, conhecedor de teoria musical e das outras disciplinas da *paidéia* grega. Porém, na sua estrutura, a rigor, a obra não é um diálogo, mas uma reunião de dois longos discursos proferidos pelos convidados citados, precedidos por um prólogo do autor do tratado e um

¹ Há cerca de vinte edições e/ou traduções especiais do *Sobre a Música* publicadas em pelo menos oito línguas. Weil-Reinach (1900: XLVI-LII) apresentam uma lista (quase completa) das edições especiais e das edições dos *Moralia* que incluem o tratado publicadas desde 1507 até o final do século XIX. Na bibliografia, há uma lista complementar das edições do tratado publicadas depois da edição de Weil-Reinach.

² Esse gênero constituiu uma importante tradição na literatura grega, que começa com o banquete na ilha dos Feácios (*Odisséia*, VIII), passando por Platão e Xenofonte, chegando a Plutarco, Ateneu e Macróbio. Sobre esse tema ver Martin, 1931.

³ A data e o lugar nos quais se realiza a conversa, que são outros *topoi* do gênero simposial, não são indicados com precisão. Por isso, não sabemos em que ano e em que cidade exatamente se dá o encontro.

convite de Onesícrates, que ao final retoma a palavra e encerra as discussões sobre a música.⁴

Embora possamos dizer que o tratado desperta o nosso interesse pelo seu valor documental, ele não tem grande valor do ponto de vista da forma.⁵ Isso porque ele não apresenta um desenvolvimento linear, constantemente retornando a temas já tratados, fazendo saltos e digressões que dificultam o desenrolar conseqüente da argumentação. E essa desorganização do texto favorece o surgimento de contradições que também comprometem a construção lógica do tratado.

Ao longo da obra encontramos também muitas citações, cujas fontes algumas vezes são difíceis de identificar. E é justamente aí que se afirma a importância desse tratado, exatamente por causa da sua falta de originalidade.⁶ Ao tratar da história da música grega e de aspectos da teoria musical, o autor do diálogo faz muitas citações e paráfrases de fontes muito anteriores, como, por exemplo, Glauco de Régio, Platão, Aristóteles, Aristóxeno, e Heráclides do Ponto. Portanto, as fontes mais antigas remontam aos séculos V e IV a.C. e o autor parece tê-las reproduzido com fidelidade. Por essas razões, o tratado tem tanto valor para o estudo da arte musical grega.

⁴ Sobre o caráter convencional da ambientação simposial e da forma dialógica, cf. Weissenberger, 1994: 122-123.

⁵ Henderson (1957: 379), por exemplo, já chamava atenção para esse aspecto dizendo, inclusive, que o tratado não passava de uma fonte *unintelligent* do período helenístico. Ziegler (1962²: XIII) também achava que a obra não era bem acabada e chamou o autor de *compiler stultissimus*.

⁶ Cf. Barker, 1984: 205. É muito comum entre os comentadores a opinião de que o tratado é imperfeito quanto à forma e que ele não apresenta idéias do próprio autor. Contra essa visão negativa do tratado, Bartol (1996: 177-182) afirma que o livro do Pseudo-Plutarco é um exemplo do gênero simposial, para cujo desenvolvimento ele dá uma pequena, mas significativa contribuição.

Estrutura e conteúdo

O tratado começa com um preâmbulo ou priamela, para usar um termo cunhado por García López (2000: 425), a partir do termo alemão *Priamel*, que deriva da palavra *Präambel*, que, por sua vez, deriva do lema latino *praeambulum*. Esse prólogo, desenvolvido nos dois primeiros capítulos, foi redigido bem ao estilo das introduções da prosa helenística e das obras plutarquianas. Ziegler (1951: 816) chegou a dizer, inclusive, que, de tão parecida com os preâmbulos de Plutarco, ele chega a ser exagerado tornando-se uma má imitação desse autor.

A priamela, como explica García López, é um elemento formal, utilizado já por Homero,⁷ no qual se destaca o valor de uma coisa, uma pessoa ou um acontecimento em comparação com outras pessoas ou coisas de reconhecido valor.⁸ No capítulo 1 do *Sobre a Música*, o autor faz justamente isso, para ressaltar a importância do tema do qual vai tratar: ele opõe uma qualidade ou virtude física a uma espiritual. A capacidade de um general, no caso, Fócion, salvar alguns soldados, uma cidade ou uma nação podem ser vitais em certos momentos. Mas não é tão importante quanto a *paideia*, a educação e a formação cultural, porque a destreza do general não torna melhores nem os soldados, nem a cidade, nem a nação. A *paideia* é a essência da felicidade e é útil para toda a humanidade.⁹ Por isso, é melhor ocupar-se com a *paideia* do que com os feitos militares.

No capítulo 2, o autor apresenta, então, o tempo, as personagens e o contexto em que se desenvolverão os discursos. A reunião acontece no segundo dia das festas dedicadas a Crono, que eram festividades das colheitas nas quais eram concedidos alguns favores e

⁷ Cf. *Odisséia*, XI, 416-470 e XXIV, 87-92.

⁸ Race (1982) apresenta um conceito de *Priamel* um pouco diferente desse.

⁹ Essa idéia é de origem estoica. Cf. Lasserre, 1954: 152.

regalias aos escravos. Essas festividades aconteciam, em Atenas (no mês Hecatombeu) e em outras cidades da Grécia. Essas festas eram muito parecidas com as Saturnálias latinas, celebradas em Roma. O lugar onde se realiza o encontro não é explicitado. Westphal (1865: 29), que julgava que o tratado é de Plutarco e que Onesícrates era uma espécie de protetor e amigo dele, pensou em Queronéia como local no qual se realizaria a reunião por ser a cidade natal do polígrafo, onde ele abriu uma Academia nos moldes da escola platônica e passou seus últimos anos de vida. Mas esta é apenas uma conjectura.

Em seguida são apresentadas as personagens. Onesícrates é o anfitrião. Lísias é um citarista profissional que recebia um salário do primeiro. E Sotérico de Alexandria é um especialista em ciência harmônica versado também em outras disciplinas, como deve ser o verdadeiro *mousikos*. Essas personagens se encontram num banquete, contexto comum a várias obras filosóficas e de erudição da Antigüidade. Basta citar o *Banquete*, de Platão, o também chamado *Banquete*, de Xenofonte, e algumas obras do próprio Plutarco, como o *Septem Sapientium Convivium* e as *Quaestiones Conviviales*.

Depois dos rituais usuais num banquete, Onesícrates toma a palavra e incentiva seus convidados a falar sobre a música, já que no primeiro dia eles haviam conversado sobre a gramática, que é a outra disciplina ligada ao estudo da voz humana. Onesícrates, então, diz quais devem ser os temas abordados e nos fornece um resumo dos discursos de Lísias e Sotérico. Os convidados deverão descrever quem foram os primeiros a fazer música, que inovações eles trouxeram com o tempo e quem foram os músicos mais famosos do passado. E, acima de tudo, qual o valor e a utilidade da música.

Do capítulo 3 ao 13 desenvolve-se o discurso de Lísias, o qual traça uma pequena história da música grega, começando com os poetas lendários e chegando aos compositores da degeneração representada pela Música Nova da segunda metade do século V a.C. Entre

os capítulos 3 e 10, citando Heráclides do Ponto, a Inscrição de Sícion, Glauco da Itália, Alexandre Polihistor e outros autores menores, ele trata da história da citarodia e menciona os citaredos míticos (Anfíon, Lino, Filámon, Antes, Tâmiris, Fêmio e Demódoco) e, principalmente, Terpandro. Lísias trata também, de forma fragmentária, da história da aulodia. Dentre os auledos mais famosos, ele cita os músicos de origem frígia Hiágnis, Mársias e Olimpo. Cita também Clonas e Polimnesto dentre os primeiros que tocaram o aulo. Lísias fala ainda dos nomos aulódicos e citaródicos e dos nomes que eles receberam. Para terminar esta parte, ele diz que Terpandro foi o principal representante da primeira escola musical que se desenvolveu em Esparta e que os representantes mais destacados da segunda escola foram Taletas, Xenódamo, Xenócrito, Polimnesto e Sacadas.

No capítulo 11, a personagem faz uma digressão sobre a origem do gênero enarmônico, que teria sido inventado por Olimpo. Essa passagem despertou o interesse de muitos estudiosos da música grega e representa um importante documento acerca da evolução dos gêneros melódicos.

Depois, no capítulo 12, Lísias trata da história dos ritmos e de seus principais inventores e inovadores. Ele cita Terpandro, Polimnesto, Taletas, Sacadas, Álcman, Estesícoro e, dentre os corruptores da música, Crexo, Timóteo e Filóxeno.

Por fim, no capítulo 13, o citarista termina seu discurso declarando ter mais conhecimentos no que diz respeito à prática musical e passa a palavra a Sotérico dizendo que ele tem mais condições de discursar sobre a parte teórica da música.

Sotérico, em seguida, no capítulo 14, começa elogiando a inteligência de Lísias, mas afirma, ao contrário do que o outro conviva havia dito, que a música aulética também tem uma origem divina e também teria sido inventada por Apolo. Depois, entre os capítulos 15 e 21, ele discorre sobre as diferenças existentes entre a música de seu tempo (isto é, da

época das fontes usadas, dentre as quais a principal provavelmente é Aristóxeno, que viveu no século IV a.C.) e a música dos tempos antigos (isto é, dos períodos arcaico e clássico). Sotérico fala também das harmonias (ou modos, como é costumeiro chamá-las), de seu valor moral, da opinião que Platão tinha sobre elas, do seu uso na tragédia e também sobre a escolha voluntária, não por ignorância, de certas melodias. Nessa parte, Sotérico cita Aristóxeno três vezes, principalmente no que diz respeito às discussões sobre o *ēthos*, o caráter das harmonias e nos momentos em que o discursante condena a música e os compositores de sua época.

No capítulo 22, Sotérico faz uma longa exposição sobre os conhecimentos de teoria harmônica que Platão tinha, baseada num trecho do *Timeu*, no qual o filósofo demonstra qual a relação entre a harmonia do universo e a harmonia da alma.

Depois de demonstrar que Platão possuía sólidos conhecimentos matemáticos e musicais, Sotérico, entre os capítulos 23 e 25, passa a comentar a afirmação, cuja autoria ele atribui a Aristóteles, de que a harmonia é divina e fala também das proporções e das partes que a compõem e da consonância que existe entre elas.

Nos capítulos 26 e 27, Sotérico fala da importância que os antigos atribuíam à música na formação dos jovens e dá exemplos dos povos espartano, cretense e romano. Segundo ele, a música, antigamente, tinha um importante papel nos rituais religiosos realizados nos templos e era uma parte determinante da educação dos jovens, diferente do que acontecia na sua época, quando ela passou a ser usada principalmente nos teatros.

Entre os capítulos 28 e 30 ele fala, então, das conseqüências trazidas pelas inovações musicais realizadas por Terpandro, Arquíloco, Polimnesto, Olimpo, Laso de Hermíone, Melanípides, Filóxeno e Timóteo. Por fim, ele faz uma importante citação de um grande fragmento da comédia *Quíron*, do comediógrafo Ferécrates (século V a.C.), no

qual a Música personificada lamenta-se por causa das inovações-agressões que sofreu por parte dos poetas do Novo Ditirambo: Melanípides, Cinésias, Frinis e Timóteo.

Sotérico, em seguida, do capítulo 31 ao 39, passa a fazer a defesa da música antiga e menciona uma anedota contada por Aristóxeno. Trata também dos conhecimentos que o músico deve ter, através dos quais ele poderá desenvolver a sua capacidade de julgamento no campo musical. Sotérico termina destacando o caráter moralizador da música antiga e critica os músicos da sua época, ou seja, os contemporâneos da sua fonte, que renunciaram às melodias simples, de poucas notas, à austeridade e ao uso do quarto de tom, intervalo característico do gênero enarmônico.

Ele, então, entre os capítulos 40 e 42, termina seu discurso fazendo algumas reflexões sobre a utilidade da música para o homem, dando os exemplos de Aquiles e Héracles. E fala também da utilidade da música para as cidades, dando exemplos de fatos que teriam acontecido em Esparta, e, novamente, de Homero.

No epílogo do tratado (capítulos 43 e 44), Onesícrates retoma a palavra, elogia os discursos de Lísias e de Sotérico e alude ao papel da música nos banquetes, tema que não foi abordado por eles, citando Homero e Aristóxeno. Onesícrates ainda faz referência à relação existente entre a música, a constituição do universo e o movimento dos astros. Citando Pitágoras, Arquitas, Platão e outros filósofos antigos, ele diz que todas as coisas foram dispostas pela divindade segundo a harmonia. Por fim, o anfitrião fez libações a Crono, a todos os deuses seus filhos e às Musas, cantou o peã e permitiu que seus convidados fossem embora.

Como se vê, o tratado é composto por um prólogo, que apresenta o tema geral, o cenário, as personagens e a incitação de Onesícrates para que os especialistas falem sobre a música (capítulos 1 e 2). Na seqüência vem o discurso de Lísias (cc. 3-13), que trata, em

linhas gerais, da história da música na Grécia, com especial destaque para o período arcaico. Depois Sotérico faz o seu discurso (cc. 14-42) tratando do valor da música e de outros temas. Para fechar, vêm as palavras finais de Onesícrates (cc. 43-44) sobre a música nos banquetes e a importância da harmonia em todas as coisas. Essa divisão está baseada nos discursos das personagens.

Contudo podemos dividir o tratado de outra maneira, pensando nos temas abordados que estão fragmentados em diferentes passagens. Deixando o preâmbulo de lado esta pode ser uma outra divisão do texto:

- 1 – Os primeiros inventores e as primeiras invenções (cc. 3-14): Lísias e Sotérico.
- 2 – As inovações musicais (cc. 15-16 e 28-31): Sotérico.
- 3 – Ciência Musical (cc. 17-27): Sotérico.
- 4 – Educação Musical (cc. 32-44): Sotérico e Onesícrates.

Grosso modo, é essa a divisão dos temas apresentada na incitação que Onesícrates faz aos seus companheiros no capítulo 2. Pretendo abordar todos esses temas no comentário ao texto.

O problema da autoria

O tratado *Sobre a Música* chegou até nós como um dos livros que fazem parte da coletânea de textos de Plutarco que tratam de temas variados chamados de *Obras Morais* ou *Moralia*, como são tradicionalmente designadas em latim. Mas, hoje em dia, poucos estudiosos acreditam que esse livro seja realmente do polímata de Queroneia. Apesar disso, manifesto-me desde já defensor da tese de que esse texto é de Plutarco e pretendo apresentar uma série de argumentos para justificar minha posição. Inclusive trazendo à discussão aspectos que não foram discutidos por outros autores. Mas antes é necessário

fazer um breve percurso para familiarizar o leitor com o debate acerca do problema da autoria.

Em primeiro lugar, a característica marcante do tratado é o seu caráter compilatório. Aproximadamente dois terços da obra são de outros autores, diferente do que seria comum em Plutarco. Desse modo, a voz do autor pouco aparece e, muitas vezes, é difícil distinguir se estamos lendo uma citação, uma paráfrase ou um texto original. As palavras do próprio Plutarco concentram-se na introdução, nas transições de um discurso de uma personagem para o outro e no final. E isso parece pouco, a princípio, para que possamos aceitar com segurança a autenticidade do texto.

De antemão, sabemos que o *Sobre a Música* não é mencionado no Catálogo de Lâmprias,¹⁰ mas isso não significa muito, já que nele estão elencadas obras que hoje não são consideradas de Plutarco. E, por outro lado, nessa lista estão ausentes textos que atualmente são considerados autênticos, como as *Quaestiones Conviviales*. 227 títulos são citados no Catálogo, mas ele é incompleto, já que muitas obras citadas por Estobeu não aparecem ali. Assim, seu testemunho não pode ser usado para a negação da autoria plutarquiana. Nem poderia ser usado como evidência para a defesa da autenticidade, porque se trata de um documento pouco confiável.

O primeiro a questionar a autoria do tratado foi Erasmo de Roterdã. Nos seus *Adagia* (quília 2ª, centúria 3ª, provérbio 45), o humanista batavo diz: “(...) Plutarchus in

¹⁰ O chamado ‘Catálogo de Lâmprias’ é uma lista de títulos de obras atribuídas a Plutarco que teria sido composta por um de seus filhos, o qual teria recebido o mesmo nome do pai e do irmão do queronense. Encontramos uma referência a esse filho de Plutarco e à lista na *Suda*, s.v. *Lamprias*. Esse Catálogo é encontrado junto com alguns manuscritos de obras de Plutarco. Cf. Cannatà Fera, 2000: 382-383. Weil-Reinach (1900: XXIX) afirmam que esse elenco não é obra de um filho de Plutarco, mas de um gramático do século IX.

libello De Musica tametsi stilus prope clamitat illius non esse”.¹¹ Depois Jacques Amyot, o primeiro a traduzir para o francês, ainda no século XVI, as obras de Plutarco, também julgou que o livro parecia não ter o estilo de Plutarco.¹²

Mas foi só no século XIX que a negação da autoria ganhou força com as investigações de alguns filólogos alemães. Primeiro Benseler (1841: 536ss.) defendeu a idéia de que o hiato é algo raro nos textos de Plutarco, mas muito comum no *Sobre a Música*, tanto nas partes que seriam do autor quanto nas citações de outros pensadores. Mais tarde, Fuhr (1878: 589-590) retomou a argumentação acerca do estilo para mostrar que a obra é espúria. Alguns anos depois, Weissenberger (1895-96)¹³ estudou uma série de textos atribuídos a Plutarco e considerados pseudo-epigráficos e concluiu que o tratado *Sobre a Música* não pode ser autêntico por um conjunto de defeitos no estilo do texto, dos quais trato no próximo parágrafo. Outro autor que negou a autoria foi Hein (1914: 181), que comparou o uso do optativo em Plutarco e no nosso tratado e chegou à conclusão de que o polímata de Queronéia não pode ser o autor deste texto.

De fato, em certos momentos, o estilo de Plutarco no tratado parece destoar da personalidade da escrita plutarquiana presente em outros textos considerados autênticos pelos filólogos citados no parágrafo anterior. Partindo desse pressuposto, seria difícil

¹¹ Encontrei essa referência primeiramente em Palisca, 1989: 15, n. 11. Antes ele a encontrara num manuscrito de Vincenzo Galilei, pai de Galileu, que era músico e participou da Camerata Fiorentina, círculo de estudiosos da música que floresceu na capital toscana entre os séculos XV e XVI. Consultei esse manuscrito (que se encontra na Biblioteca Nacional Central de Florença, MS Galilei 7) e nele encontrei duas traduções do *Sobre a Música*. A primeira, incompleta, provavelmente é um autógrafo do próprio Vincenzo. Na primeira página, junto ao título, está escrito que Erasmo, nos *Adagia*, diz que o *Sobre a Música* não é de Plutarco. É possível que as traduções presentes nesse manuscrito tenham sido as primeiras para o italiano (e para uma língua moderna, portanto), realizada a partir da tradução latina de Valgulio, provavelmente. Quanto à citação de Erasmo, na própria Biblioteca Nacional Central de Florença, pude consultar uma edição dos *Adagia* do século XVI, de onde anotei as palavras do pensador holandês.

¹² No prefácio da sua edição das *Obras Morais*, de Plutarco, de 1572, Amyot diz que “le style ne semble point estre de Plutarque”.

¹³ Em 1994 esse livro foi publicado em tradução italiana e acrescido de uma série de notas e comentários que contextualizam e reavaliam as opiniões de Weissenberger. Ver bibliografia.

defender a autenticidade do *Sobre a Música*, porque nele encontramos, com frequência, o hiato,¹⁴ a conjunção *te kai* e a ausência do aumento no mais-que-perfeito, além de outros traços estilísticos listados com rigor por Weissenberger (1994: 120-124). Segundo esse autor e toda uma escola de pensamento da qual ele fazia parte, nos textos de Plutarco, raramente aparecem hiatos e a conjunção *te kai* e o mais-que-perfeito, em geral, é usado com aumento.

É verdade também que o texto apresenta repetições e redundâncias que deporiam contra a tese da autenticidade. Por exemplo, no capítulo 11, o autor trata da invenção do gênero enarmônico por Olimpo, músico lendário de origem frígia. No capítulo 33, o tema é retomado como se já não tivesse sido mencionado. Outro exemplo de repetição são as constantes críticas aos músicos inovadores do século V a.C. tais como Filóxeno e Timóteo, críticas essas expressas, em certas passagens, de modo mais claro do que em outros momentos.

Há ainda algumas contradições que comprometeriam a construção lógica do texto e que enfraqueceriam a defesa da autoria. Logo no segundo capítulo, Onesícrates, o anfitrião, diz que não seria apropriado discutir, num banquete, quais as causas da voz humana, já que um tema como esse exigiria mais tempo e mais sobriedade dos participantes. Mesmo assim ele dá início à conversa e incita os especialistas em música presentes no banquete, Lísias e Sotérico, a tratar do tema, que é difícil e exige um estudo aprofundado. Seria de esperar

¹⁴ O problema do hiato em Plutarco foi estudado por Benseler (1841), Schellens (1864) e Bernerdakis (1887), no volume I, p. LXI, na Introdução à sua edição das *Obras Morais*. Plutarco, segundo esses autores, por causa de sua formação retórica, tinha o costume de evitar o hiato. Porém, ultimamente, esse critério vem sendo questionado, porque seria um pressuposto arbitrário dos críticos. Cf. Giangrande (1992: 30-33).

que, depois de muito comer e muito beber, os convivas se entretivessem com temas menos complexos e capciosos.¹⁵

Contradições aparecem também no que diz respeito à atribuição da invenção do ritmo crético. No capítulo 10 o autor diz que Arquíloco não conhecia esse ritmo. Mas no capítulo 28 o poeta elegíaco aparece como seu inventor. Outra contradição surge quando Plutarco trata da cronologia dos poetas Terpandro e Clonas. Nos capítulos 4 e 5, no espaço de poucas linhas, o autor do tratado coloca Terpandro antes, em seguida depois, e, por fim, antes de Clonas. Isso revela, no mínimo, um mau uso das fontes e falta de rigor na construção da exposição, o que não aconteceria em nas obras plutarquianas consideradas autênticas pela crítica moderna.

Defeitos na construção apareceriam, por exemplo, no já citado capítulo 11, onde o raciocínio acerca da união do estudo de espondiasmo ao estudo do picno não faz muito sentido. Outro problema pode ser encontrado no capítulo 22, onde o autor anuncia que vai fazer um estudo das médias matemáticas do *Timeu*, de Platão, tema comum dos comentários antigos sobre a psicogonia (ou geração da alma). Ao invés de realizar o que prometeu, o compilador apresenta uma comparação entre os números musicais e os números de Platão. Esses seriam mais alguns exemplos que demonstrariam a inexperiência do escritor responsável pelo texto do *Sobre a Música* e que reforçariam a impressão de que se trata de uma obra apócrifa.

Para completar o coro dos que negam a autenticidade, Smits (1970: 44-49 e 123), no seu livro sobre a presença da música na obra de Plutarco, afirma que

¹⁵ Cf. Weissenberger, 1994: 122-123.

a essência do amor que Plutarco tinha pela música está totalmente ausente no tratado *Peri Mousikēs*, atribuído a ele. Por isso ele nunca pode ter sido seu autor. Além disso, no tratado sobre a Música, a influência de Aristóxeno pode ser claramente determinada; essa influência está quase inteiramente ausente nas obras de Plutarco.¹⁶

Mas, apesar dos (aparentemente) fortes argumentos dos autores citados apontarem para a não autenticidade do tratado, encontramos, pelo menos desde o século XVIII, firmes defensores da autoria plutarquiana. E há, de fato, muitos elementos que podem servir para a defesa da autenticidade da obra. Por exemplo, a referência a Fócion, general ateniense tema de uma das *Vidas* de Plutarco, logo na primeira linha do tratado. Na biografia plutarquiana dessa personagem existe uma frase, muito similar às palavras que abrem o nosso tratado, pronunciada pela segunda mulher do general, a qual diz que “meu ornamento é Fócion, estrategista dos Atenienses já há vinte anos”. Além disso, o adjetivo *chrēstos*, usado logo no início do tratado para qualificar o general, é também empregado várias vezes na *Vida* dedicada a ele.¹⁷ Mas é necessário considerar também a frequência com a qual Plutarco cita as palavras e os atos desse general ao longo das *Obras Morais* e em outras *Vidas*. Basta consultar um índice onomástico presente nas melhores edições das obras de Plutarco para constatar que o queronense nutria uma especial admiração por Fócion. Sendo assim, é preciso admitir que a menção a essa personagem nas primeiras linhas do *Sobre a Música* é um forte indício de que essa obra deve ser considerada plutarquiana.

Há também a questão do nome do anfitrião Onesícrates, pouco comum na Antigüidade, e que era o mesmo nome de um médico amigo de Plutarco citado nas

¹⁶ De minha parte, penso que esse julgamento é equivocado, pois o espírito plutarquiano está presente, sim, no *Sobre a Música*, seja no platonismo declarado de muitos trechos em que trata da decadência da música seja em certas características estilísticas tais como o hábito de fazer citações homéricas e na maneira como o autor constrói o preâmbulo. Smits, a meu ver, exagerou na sua avaliação. Se o tratado *Sobre a Música* não pode ser considerado de paternidade plutarquiana, então será por outros motivos.

¹⁷ Cf., por exemplo, X, 4.2; XIV, 1.2 e XIX, 2.1.

Quaestiones Conviviales, V, 5, 677C, o qual tinha o costume de convidar para os seus banquetes um pequeno número de convivas, somente os mais íntimos e familiares, como acontece na situação descrita no *Sobre a Música*. É importante lembrar que Lísias, além de ser um citarista profissional, o que já o credenciaria para uma conversa sobre a música, era também um daqueles que recebia um salário de Onesícrates e, portanto, pertencia ao círculo familiar do anfitrião. Essa informação aproxima o Onesícrates do *Sobre a Música* àquele das *Quaestiones Conviviales*.

Outro elemento que auxilia na defesa da autoria é a predileção plutarquiana pelas citações, sobretudo pelas citações dos poemas homéricos. Como demonstram Helmbold e O'Neil (1959: 39-48), as menções à *Iliada* e à *Odisséia* estão espalhadas e sempre presentes nas obras de Plutarco, sendo Homero o autor mais lembrado pelo polígrafo de Querónia. E 3 vezes¹⁸ elas aparecem também no *Sobre a Música*, em momentos importantes da exposição quando se fala da utilidade da música e, em especial, do seu papel nos banquetes, nos capítulos 2, 40, 42 e 43, quando o texto é claramente original, não uma citação de outros autores.

Há também o fato de o banquete ser ambientado no segundo dia das festas chamadas Crônias, um equivalente das Saturnálias romanas realizadas entre os gregos de cidades como Atenas, no mês Hecatombeu, Tebas, Samos, Magnésia, Priene e Perinto (na Trácia). Ora, Plutarco, tanto nas *Vidas*¹⁹ como nas *Obras Morais*,²⁰ cita algumas vezes essas festas. Esse é mais um elemento que reforça a hipótese da paternidade plutarquiana.

Há ainda o fato de encontrarmos, no capítulo 22 do nosso tratado, uma exposição sobre os conhecimentos que Platão possuía acerca da teoria harmônica. Na verdade, no

¹⁸ Uma das citações (*Iliada*, I, 472-474) aparece duas vezes, uma vez no c. 2 e outra vez no c. 42.

¹⁹ Cf. as *Vidas* de Sula, XVIII, 5; de Cícero, XVIII, 2 e *Comparação de Licurgo e Numa*, I, 5.

²⁰ Cf. 272E, 477D-E e 1098B.

capítulo citado encontramos um comentário sobre as proporções matemáticas que Platão usa no *Timeu* para demonstrar como o Demiurgo criou a alma do mundo. Sabemos que Plutarco escreveu uma obra justamente sobre esse tema intitulada *De animae procreatione in Timaeo*. É, no mínimo, uma coincidência muito grande que haja um comentário justamente sobre esse assunto no *Sobre a Música*, uma obra considerada espúria pela maior parte dos especialistas.

Esses são elementos de caráter contetutístico que podem ser usados para defender a autenticidade. Mas podemos apresentar um elemento de caráter estilístico também. Como demonstra Torraca (1992: 3489-3494), Plutarco usa com freqüência a perífrase *hoi peri tina*, que pode ser traduzida de quatro maneiras: a) “alguém e aqueles que estão com eles”; b) “aqueles que estão com alguém”; c) “alguém”; d) “alguém e um outro que forma uma dupla ou casal com o primeiro”. O primeiro significado é bastante conhecido e difuso em todos os escritores gregos. O segundo uso é mais raro, mas atestado em algumas obras de Plutarco.²¹ A quarta acepção, que indica uma dupla ou casal apresentando somente um dos dois componentes, também é bastante conhecida e atestada.²²

Mas o uso mais constante da circunlocução *hoi peri tina* e que nos interessa mais neste momento é aquele que indica uma única pessoa designada pelo nome próprio. Essa fórmula recorre em Plutarco com freqüência, seja nas *Vidas*, seja nas *Obras Morais*. Desse modo, por exemplo, em *De sera numinis vindicta*, 7, 553B, a expressão *hoi peri Myrōna kai Kleisthenē* não designa os seguidores dos políticos atenienses, mas os próprios Míron e Clístenes. A perífrase, com essa acepção particular, recorre com grande freqüência na *koinē*

²¹ Cf., por exemplo, *De tuenda sanitate praecepta*, 24, 135C; *Coniugalia Praecepta*, 37, 143C; *Vida de Péricles*, 14, 1, 160e; *Vida de Catão, o Velho*, 10, 6, 342b.

²² Cf. *Vida de Teseu*, 20, 8, 9c, em que a expressão *hoi peri Staphilon* não designa apenas um dos filhos que Ariadne teve com Teseu, mas Estáfilo e seu irmão Enópion.

literária, pelo menos depois de Políbio, e parece derivar da língua corrente, como atesta o repetido uso dessa fórmula nos textos do Novo Testamento. E era usada ainda no período bizantino, em particular por Miguel Pselo.

No *Sobre a Música* a perífrase *hoi peri tina* aparece 5 vezes, em seqüência, no capítulo 9, sempre designando uma festa ou um poeta. Primeiro *ta peri Gymnopaidias* e *ta peri tas Apodeixeis* designam não as coisas referentes às Gimnopédias lacedemônias e às *Apodeixeis* arcádicas, mas as próprias Gimnopédias e as *Apodeixeis*. Depois, *hoi men peri Thaletan te kai Xenodamon kai Xenokriton*, *hoi de peri Polymneston* e *hoi de peri Sacadan* não indicam os seguidores dos poetas, mas os próprios Taletas, Xenódamo, Xenócrito, Polimnesto e Sacadas. No capítulo 18 (1137A, 14, 27 Z.), a expressão *hoi peri Olympon kai Terpandron* tem o mesmo valor das anteriores e foi traduzida como “Olimpo e Terpandro” e não “aqueles em torno” dos poetas. No capítulo 21 (1138B, 17, 18 Z.), *ta peri tas krousmatikas de dialektous* pode ser traduzida da mesma maneira.

Alguém pode lembrar que o autor estaria citando Heráclides do Ponto, Glauco de Régio, a Crônica de Sícion ou uma outra autoridade, mas não há nenhuma indicação de fonte no capítulo 21. Isto pode significar que, nesse passo o compilador Plutarco está se distanciando um pouco de suas fontes e fazendo uma paráfrase onde transparece um pouco do seu estilo. Outro problema seria a presença de um *te kai* impróprio para Plutarco logo depois de *Thaletan*. O uso dessa locução conjuntiva realmente não é comum nos textos plutarquianos. Mas ela aparece algumas vezes em trechos autênticos do queronense.²³ De qualquer modo, o emprego da expressão *hoi peri tina* nesse passo nos mostra que o estilo de Plutarco não está totalmente ausente do *Sobre a Música*, o que reforça a defesa da autenticidade.

²³ Cf. Fuhr, 1878: 590 e Weissenberger, 1994: 121.

Há ainda um dado importante a ser observado. A maneira como Plutarco usa os termos *tonos*, *tropos* e *harmonia* em obras consideradas autênticas é muito similar à maneira como esses termos aparecem no *Sobre a Música*. No *An seni respublica gerenda sit*, 18, 793A e no *De E apud Delphos*, 10, 389E, *tonos*, *tropos* e *harmonia* aparecem como sinônimos.²⁴ No *Sobre a Música*, é clara a equivalência entre *tonos* e *harmonia*, já que *tonos* não pode ser entendido como ‘escala de transposição’ porque o autor está tratando de períodos muito recuados da história da música grega quando a teoria ainda não tinha desenvolvido certos conceitos. Desse modo, é significativo que *tonos* apareça como sinônimo de *harmonia* no *Sobre a Música*. Esse é mais um elemento que ajuda na defesa da paternidade plutarquiana. Mas voltemos ao debate sobre a autoria, agora tratando daqueles que a preconizaram.

Burette²⁵ foi o primeiro a defender abertamente a autoria. Antes dele, Carlo Valgulio já tinha traduzido o tratado para o latim, cujo texto é precedido de um prólogo que trata da teoria musical exposta no livro. Mas Valgulio não menciona nada acerca da estranheza do estilo que, segundo alguns críticos, seria tão diferente do de Plutarco. Burette foi o primeiro a sair em defesa da autenticidade em reação ao comentário feito por Amyot no prefácio à sua tradução do *Sobre a Música*: “et le style ne semble point estre de Plutarque”. Segundo Burette, Amyot apresentou essa dúvida, mas não apresentou nenhuma prova de que o livro não era de Plutarco.

O tradutor francês da primeira metade do século XVIII, por outro lado, apresenta fortes argumentos para a sua defesa. Segundo ele, Plutarco era um conhecedor da música. É possível fazer tal afirmação já que encontramos, espalhados por toda a obra plutarquiana,

²⁴ Cf. Michaelidis, 1978: 344.

²⁵ Cf. *Mémoires de litteratures tirés des registres de l'Académie des inscriptions e belles lettres*, VIII (1733), pp. 27-44.

passagens nas quais ele faz referência à música.²⁶ No primeiro livro do *Adversus Colotem*, 1107D, por exemplo, Plutarco cita o tratado sobre as nuances (*khroai*) de Aristóxeno e propõe outras questões sobre a arte musical. É bom lembrar que Aristóxeno é um autor bastante citado no *Sobre a Música*, se não for o mais citado.

Burette diz também que, em várias passagens de suas obras, Plutarco lamenta-se por causa da decadência da música à qual ele assistia em sua época (nas *Quaestiones Conviviales*, VII, 5, 704C-706E e IX, 15, 748C-D; no *De audiendo poetas*, 4, 19F-20A; no *Septem Sapientium Convivium*, 160E; no *De superstitione*, 166B-C; e no *Instituta Laconica*, 237A-238D, por exemplo). E o tema da decadência e corrupção da arte musical a partir da segunda metade do século V a.C. é marcante no livro *Sobre a Música*.

Volkman, a princípio, na sua edição do *Sobre a Música* (1856: VIII-XI), também tomou o partido da defesa da autoria, concordou com a argumentação de Burette (que havia dito que Plutarco era um homem versado na música e que referências àquela arte presentes nas suas obras confirmam isso) e disse que o tratado era um texto escrito na juventude. Porém, posteriormente, no seu livro sobre a vida e a obra de Plutarco (1869: 170-179), ele voltou atrás e afirmou que a obra é espúria.

Westphal também foi um dos defensores da atribuição do *Sobre a Música* a Plutarco. Na sua edição do tratado (1865), ele retoma os argumentos de Burette e Volkman, dando especial destaque a coincidências tais como o nome de Onesícrates (que aparece no *Sobre a Música* e nas *Quaestiones Conviviales*, V, 5, 677C) e a referência a Fócion. Além disso, a maneira tradicional de fazer paralelos ao longo da obra deixa claro que, no mínimo, se o livro não fosse mesmo de Plutarco, o autor seria alguém que conhecia

²⁶ Encontramos na edição de Weil-Reinach (1900: LIII-LXIX) uma coleção de citações plutarquianas relativas à música.

muito bem os escritos do queronense. Mas Westphal, sabendo da dificuldade de atribuir um texto relativamente lacunar e defeituoso a Plutarco, foi o primeiro a realizar um trabalho de remontagem do tratado. Na sua edição, ele fez uma série de transposições e reordenamentos com o objetivo de tornar o texto mais coerente e mais digno do escritor. Mas isto entra em contradição com a sua defesa da autoria, já que, se aceitamos que o tratado é realmente de Plutarco, ele não precisa ter suas frases reordenadas ou realocadas. Seria necessário aceitar que o estado atual do texto é o mesmo no qual Plutarco o deixou e no qual ele sobreviveu até chegar ao seu editor bizantino do século XIII.

Porém esse trabalho de reedição foi levado adiante e radicalizado por Henri Weil e Théodore Reinach. O interessante é que eles também foram defensores aguerridos da autenticidade e seu primeiro argumento era que se deveria respeitar a lição dos manuscritos. Segundo eles, a atribuição do tratado a Plutarco estava baseada no testemunho unânime da tradição manuscrita. Ora, mas eles também caíram em contradição ao desrespeitar de maneira tão contundente as lições dos manuscritos na sua edição fazendo as inversões, transposições e relocações de frases ou parágrafos inteiros que transformaram a edição deles num outro texto, muito mais coerente, é verdade, mas também muito distante daquele que nos foi transmitido pela tradição.

Embora contraditórios, Weil e Reinach (1900: XXIII-XXXI) acreditavam que o *Sobre a Música* era verdadeiramente de Plutarco. E construíram uma boa argumentação para defender suas opiniões. Em primeiro lugar, eles desqualificaram as impressões de Amyot, a teoria acerca da freqüência do hiato de Benseler, as considerações de cunho literário de Volkmann e os argumentos de estilo de Fuhr e Weissenberber acerca da abundância da expressão *te kai* no texto.

Para Weil e Reinach, os defeitos do estilo no tratado devem-se ao seu caráter compilatório. Na opinião deles, poucas são as linhas verdadeiramente originais. A obra, na realidade, é uma coletânea de citações costuradas de maneira apressada, mais justapostas do que fundidas, como dizem os filólogos franceses (1900: XXVII).

De acordo com eles, a compilação tem o espírito e a fisionomia literária, nas partes de enquadramento,²⁷ das obras autênticas de Plutarco. A introdução do *Sobre a Música* e os preâmbulos de alguns tratados plutarquianos (*De audiendis poetis*, *De adulatore et amico*, etc.) são muito semelhantes, como já notava Burette. Nas *Quaestiones Conviviales* e no livro *De animae procreatione in Timaeo*, Plutarco trata de questões presentes também no nosso tratado. Por fim, Weil e Reinach mencionam a coincidência do nome Onesícrates, o anfitrião do banquete. Como já disse acima, nas *Quaestiones Conviviales* (V, 5, 677C), aparece um certo Onesícrates, médico de Queroneia e amigo do autor. Consoante Weil e Reinach (1900:XXIX-XXX), isto não era uma mera coincidência, tendo em vista que tal nome é muito raro e só aparece em algumas inscrições. Eles concluem então que o *didaskalos* do *Sobre a Música* e o médico das *Quaestiones Conviviales* são a mesma pessoa. Eles também atribuem o tratado ao Plutarco ainda em formação, nos alvares da juventude.

Posteriormente, Düring (1955: 434) ainda defendia as opiniões de Weil-Reinach aceitando a idéia de que o texto poderia ter sido composto por um Plutarco ainda jovem e inexperiente. Para Düring, a obra é, sem dúvida, um esboço inacabado, mas, observando-se apenas o conteúdo, não há nela nada que exclua a possibilidade da autoria plutarquiana.

²⁷ Isto é, na introdução, nas passagens de um discurso para o outro e no final.

Bélis defende a mesma posição. Ela continua seguindo as opiniões de Weil e Reinach, cuja edição do *Sobre a Música* julga ser a melhor dentre todas as já publicadas.²⁸ E, em suas obras, Bélis continua atribuindo o tratado a Plutarco e não a um Pseudo-Plutarco.

Apesar de toda essa defesa da autenticidade, hoje em dia, praticamente todos os especialistas afirmam que o tratado é um apócrifo e negam a paternidade plutarquiana, embora alguns, como García Valdés (1987: 359), ainda digam que seria necessário realizar um estudo mais criterioso e mais profundo da língua e do estilo do texto para se chegar a uma conclusão mais segura acerca da autoria.

É importante destacar também as recentes iniciativas de um grupo de professores italianos que vêm propondo uma reavaliação dos critérios usados pelos filólogos do passado, principalmente alemães, para julgar se um texto é autêntico ou não. Alguns textos, que tradicionalmente eram considerados espúrios, vêm sendo estudados a partir de outros parâmetros e a paternidade plutarquiana lhes vem sendo reconhecida. Um exemplo é o das *Amatoriae Narrationes*, estudado em detalhe e reavaliado por Giangrande (1991).²⁹ D'Ippolito (1998) chega a afirmar, certamente tomando uma posição radical, que não existem provas contra a autenticidade de nenhuma obra que faz parte do *Corpus Plutarcheum*. E, conseqüentemente, seria necessário considerá-lo genuíno no conjunto. Sobre isso, vale a pena examinar, com mais atenção, a posição defendida por esses estudiosos.

²⁸ Cf. Bélis, 1999: 291.

²⁹ Cf. também os artigos de Gallo (1992) e D'Ippolito (1998 e 2000) para mais detalhes sobre os critérios usados para determinar se um texto é autêntico ou não e sobre a atribuição da autoria plutarquiana a textos antes considerados espúrios.

Giangrande (1992: 30) defende a idéia de que a língua característica dos textos plutarquianos é algo completamente diferente daquilo que os críticos do século XIX e da primeira metade do século passado julgavam ser. Segundo Giangrande, os editores da coleção de textos clássicos da Teubner acreditavam que Plutarco escrevia como os autores áticos do século IV, como Lísias e Platão. Porém, os textos do queronense foram compostos não utilizando o estilo dos autores áticos, mas empregando a *koinē* literária, muito influenciada pelo aticismo, que também foi utilizada por Partênio, Antônio Liberal e pelos romancistas.

Os filólogos do século XIX e da primeira metade do século vinte tiraram duas conclusões partindo de dois pressupostos, que acabaram se tornando dogmas: o primeiro é aquele segundo o qual Plutarco evitava veementemente o hiato; e segundo lugar, a idéia de que o queronense evitava usar a língua popular, ou seja a *koinē*. Esses pressupostos, como demonstrou Giangrande (1992: 31), são puramente arbitrários, e, por isso, equivocados. Os chamados críticos normativos, dentre os quais estão Ziegler e Pohlenz (editores de Plutarco para a Teubner), baseavam-se numa série de preconceitos e, por esse motivo, tiraram conclusões sem base e sem validade. E Giangrande demonstra ao longo de seu artigo que o hiato e a *koinē* estão presentes nas obras de Plutarco com freqüência. Se, hoje, os textos plutarquianos parecem não conter hiatos e apresentam um estilo diferente do da *koinē* literária, isso se deve ao trabalho de ‘purificação’ empreendido por aqueles críticos normativos.

Por causa desses pressupostos equivocados, como explica D’Ippolito (1998: 29), mais da metade das obras que compõem o conjunto dos *Moralia*, teve sua autenticidade questionada. Segundo D’Ippolito (1998: 38), os critérios usados por aqueles filólogos eram incertos e insuficientes, porque estavam viciados pelo ‘pressuposto da perfeição’, segundo

o qual um autor deve sempre se exprimir de maneira completa e coerente de modo que seu texto sempre esteja imune a erros e reproduza a verdade. Por isso, D'Ippolito (1998: 42) propõe uma nova perspectiva, que ele chama de 'global', para se analisar a questão da autenticidade dos textos plutarquianos.

Em primeiro lugar, é preciso levar em conta que Plutarco é um autor que produziu muito, tratando de temas muito diferentes e as particularidades estilísticas de cada texto podem ser explicadas pelas peculiaridades do tema. Além disso, é necessário lembrar que Plutarco viveu e trabalhou por um longo período de tempo e isso pode explicar porque existem incoerências entre obras que, certamente, foram redigidas em momentos diferentes da vida do autor. Cabe notar também que o queronense não foi o editor do conjunto da sua obra, mas somente de alguns textos. Vários tratados foram publicados depois de sua morte, alguns dos quais incompletos ou mesmo ainda na forma de 'notas de leitura' (*hypomnēmata*). Essa falta de um trabalho de finalização pode explicar também defeitos e incoerências. É preciso ter em mente também que Plutarco não era um líder de uma escola, como Hipócrates, Platão ou Aristóteles, por isso ele não se tornou um núcleo de polarização textual. E, como ele não se tornou o principal nome de um gênero específico,³⁰ como Teócrito e Virgílio, não foi muito emulado e falsificado. Por todos esses motivos, D'Ippolito (1998: 53-54) conclui todas as obras do conjunto dos *Moralia* devem ser consideradas autênticas.

Levando em consideração, portanto, os argumentos apresentados por Giangrande e D'Ippolito, quero destacar duas informações importantes que reforçam a defesa da paternidade plutarquiana do *Sobre a Música*. A primeira é o fato de que Plutarco preparou apenas uma parte da sua obra para publicação. Muitas de suas obras permaneceram

³⁰ Plutarco se tornará a referência somente no campo da biografia.

inacabadas, mas mesmo assim foram divulgadas depois de sua morte. Outro dado relevante é que ele tinha o costume de fazer anotações (*hypomnēmata*) para desenvolver e utilizar em escritos sucessivos, como ele próprio diz no *De tranquillitate animae*, 465F.³¹ Certamente ele não chegou a utilizar todos seus apontamentos e esses esboços poderiam ser a origem de algumas obras hoje consideradas espúrias por boa parte dos plutarquistas.

Nesse sentido, quero propor que o livro *Sobre a Música* era um desses *hypomnēmata*, ou seja, um esboço inacabado, não revisado por Plutarco para uma publicação final. As características do texto, o seu caráter por vezes telegráfico, a inexatidão na citação de certas fontes, os cortes e saltos repentinos nas mudanças de assunto, as contradições provavelmente resultantes do uso inadvertido de fontes diferentes, são comuns nesse tipo de texto não finalizado. E, por outro lado, as afinidades estilísticas da introdução, das passagens de uma personagem para outra e do final do tratado com outros textos de Plutarco demonstram que nosso autor estava preocupado com a composição do *Sobre a Música*. Penso mesmo que certos temas desenvolvidos ali podem ter sido retomados depois em outros tratados como o *De Pythiae oraculis* e o *Quaestiones Conviviales* onde encontramos longas reflexões sobre temas musicais.

As Fontes

Como já foi dito, de acordo com a maioria dos comentadores modernos, o tratado *Sobre a Música* não tem grande valor do ponto de vista da forma. Isso se deve, acima de tudo, ao seu caráter eminentemente compilatório. Muitas vezes, temos a impressão de estar lendo uma série de notas musicológicas recortadas de diferentes fontes e coladas umas às outras, ora funcionando relativamente bem, ora causando dificuldades à compreensão.

³¹ Ver também *De cohibenda ira*, 457D-E.

Muito pouco do tratado pode ser atribuído ao próprio autor. Westphal (1865: 26) atribuía a Plutarco, já que ele acreditava que a obra é autêntica, 14³² dos 44 parágrafos em que é dividido o texto depois da edição de Wytttenbach. Os outros trinta parágrafos teriam sido tomados de fontes antigas. Weil-Reinach (1900: XX) limitariam mais ainda a presença do autor negando-lhe a paternidade do capítulo 14, onde Sotérico trata da origem apolínea da música aulética. Hoje sabemos que outros dentre esses 14 capítulos não são originais e derivam de outros autores.

Ao longo do texto encontramos muitas citações de autores antigos e justamente nisso reside o valor do tratado. Principalmente no discurso de Lísias, a todo o momento deparamos com o estilo indireto cujo índice primeiro é o uso das formas verbais *phēsi/phasi* (“ele diz/eles dizem”) cujo referente algumas vezes não conseguimos identificar com clareza.³³

Em algumas passagens do texto, por causa da grande quantidade de citações, temos dificuldades para identificar de que momento histórico o texto está tratando. Isso porque Plutarco, no papel de compilador, citando autores que viveram mais de quatrocentos anos antes dele, não dá conta da distância temporal e mescla diferentes épocas ao longo da exposição. Por isso, surge o problema do anacronismo. É comum o uso da expressão *hoi nyn* (“os de agora”, ou seja, “os nossos contemporâneos”) em passagens em que há uma crítica a músicos e compositores do período. Mas, na maioria das vezes, essa expressão não se refere aos contemporâneos do autor do tratado, que viveu entre a segunda metade do

³² Esses 14 parágrafos ou capítulos seriam o 1 (Prefácio), 2 (Convite de Onesícrates), 3 e 13 (primeiras e últimas palavras de Lísias), 14 (Início do discurso de Sotérico e origem apolínea de toda música), 22-25 (Comentário sobre o *Timeu*, de Platão), 40-42 (Palavras finais de Sotérico sobre a utilidade da música) e 43-44 (Epílogo de Onesícrates sobre a música nos banquetes).

³³ É interessante destacar aqui que esse estilo indireto é comum nas obras de Plutarco, em momentos nos quais ele parece pressupor que o leitor sabe do que ele está falando.

século I e o primeiro quartel do século II d.C., mas aos músicos coetâneos de Heráclides do Ponto e de Aristóxeno de Tarento, que viveram no século IV a.C.³⁴

Contudo, embora o tratado não tenha grande valor estético, seu valor documental é inegável. E a leitura do texto produz uma forte impressão de que Plutarco transcreveu fielmente as obras antigas que usou. Mas o mais provável é que ele não tinha em mãos os textos originais das autoridades que cita. Provavelmente lançou mão de uma ou mais obras de autores de uma época não muito distante da sua a partir das quais ele cita de segunda mão as fontes primárias, copiando ou parafraseando partes de uma ou mais obras. Isso explicaria, em parte, as contradições e imperfeições estilísticas que encontramos no tratado.

O primeiro autor citado é Heráclides do Ponto, filósofo e polígrafo platônico que viveu entre os anos 390 e 310 a.C.³⁵ Dele Plutarco cita a *Coletânea dos músicos famosos*,³⁶ livro em que tratava dos períodos lendário e arcaico da história da música e da poesia gregas. Diógenes Laércio, V, 87-88, apresenta uma lista de obras desse autor sobre temas variados, dentre eles a música e a poesia. Em Ateneu, IX, 19, 624c, é citado também um livro *Sobre a Música*. É possível que a *Coletânea* citada pelo nosso autor constituísse os dois primeiros livros dessa obra, que tratavam da história da música arcaica na Grécia, e cujo terceiro livro, tendo em vista o testemunho de Ateneu, tratava da origem das harmonias (ou modos gregos). No discurso de Lísias, essa obra é amplamente utilizada, embora encontremos citações de outros autores e fontes. Os capítulos 3 e 4 seguramente vêm, direta ou indiretamente, dessa fonte.

³⁴ A expressão *hoi nyn* aparece principalmente nas passagens de origem aristoxênica onde há uma condenação da música produzida na época do pensador tarentino.

³⁵ Cf. Ippolito (2005).

³⁶ Esse ‘famosos’ (*eudokimēsantōn*, em grego) é uma adição de Weil-Reinach.

Heráclides, citado por Plutarco, para atestar que a citarodia começou com Anfíon, cita uma inscrição conhecida como *Crônica de Sícion* (cc. 3 e 8), que provavelmente era uma história da música antiga, compilada por um habitante de Sícion, cujo patriotismo fica claro na indicação de Anfíon como fundador da citarodia ao invés de Orfeu. Gravada numa pedra por volta dos últimos anos do século V a.C., essa inscrição foi consagrada num dos vários templos da cidade e era datada de acordo com a sucessão das sacerdotisas de Hera.³⁷ De acordo com Weil-Reinach (1900: IX-XI), as citações da *Crônica de Sícion* foram usadas por Heráclides para compor a sua cronologia dos poetas. Ela começa com os poetas míticos e lendários como Antes e Píero (personagens fabricadas para explicar a origem de certas formas poéticas), Anfíon e Tâmiris (retirados da tradição épica), Filámon (da tradição délfica) e Demódoco e Fêmio (personagens homéricas fictícias transformadas ingenuamente em personagens reais) e chega até os tempos semi-históricos e ainda nebulosos de Terpandro, Clonas e Sacadas.

Nos capítulos 4, 7 e 10 é mencionado também Glauco de Régio,³⁸ importante autor do século V a.C., cujo livro *Sobre os antigos poetas e músicos* é citado de segunda ou terceira mão, se considerarmos que Plutarco não tinha em mãos um original de Heráclides, mas a obra de um autor posterior, mais próximo à sua época.

No capítulo 5 é citado o livro *Sobre a Frígia*, de Alexandre Polihistor, erudito nascido em Mileto que viveu por volta de 110 e 40 a.C. e que passou a maior parte da sua vida em Roma. A citação é breve e limita-se às primeiras frases do capítulo em que o autor trata dos poetas de origem frígia, Olimpo, Hiágnis e Mársias. Penso que essa obra poderia ser a fonte ou uma das fontes para boa parte do capítulo 7 também, já que ali encontramos

³⁷ Sobre a *anagraphē* de Sícion ver comentário de Jacoby em *FGrH* III b, pp. 476-477.

³⁸ Cf. Ucciardello (2005).

mais comentários sobre Olimpo e Mársias, apesar de o tema principal ser a origem de alguns nomos.

É interessante notar que encontramos paralelos entre algumas passagens de Plutarco e comentários de Pólux (IV, 65 e 79) sobre os nomos citaródicos (c. 4) e sobre o auleta e compositor Clonas (cc. 3, 5 e 8). Em Duris (*FGrH* II 488 F 83) também encontramos um paralelo com o nosso autor acerca da cítara asiática (c. 6). Esses textos de Pólux e de Duris derivam de Heráclides, mas não é necessário supor que eles tiveram contato direto com os originais. Como dizem Weil-Reinach (1900: VIII), podemos admitir a existência de um ou mais intermediários.

Heráclides faz referência também às opiniões de ‘certos autores’ que, segundo Weil-Reinach (1900: XII-XIII), seriam os harmonicistas, professores e estudiosos da música e de ciência harmônica cujas investigações se desenvolveram nos séculos V e IV a.C., depois de Laso de Hermíone. Os mais importantes dentre os harmonicistas, além do já citado Laso, seriam Dámon de Atenas, Epígono, Eratoclés, Pitágoras de Jacinto e Agenor de Mitilene. Quando Heráclides ou Plutarco não identifica claramente suas fontes usando seguidas vezes somente as expressões verbais *phēsi/phasi* (ele diz/eles dizem), é possível que ele esteja se baseando nos harmonicistas. Mas essa é apenas uma hipótese.

Outra importante fonte citada pelo nosso autor é Aristóxeno de Tarento, o teórico musical mais influente da Antigüidade. Nascido por volta do ano 365 a.C., Aristóxeno foi um dos alunos mais destacados de Aristóteles e aplicou muitos dos princípios e conceitos filosóficos do estagirita na elaboração de suas teorias no campo musical. Ele estabeleceu as bases para uma investigação dos sons baseada na percepção sensorial, desvinculando assim a teorização musical dos cálculos matemáticos usados pelos pitagóricos para determinar as distâncias intervalares.

Aristóxeno é nominalmente citado em 6 capítulos do tratado: 11, 15, 16, 17, 31 e 43. Entretanto sabemos que a sua influência está presente também em passagens onde seu nome não é textualmente mencionado, tal como na longa argumentação sobre a importância da teoria e da educação musical, do capítulo 32 ao 39.³⁹ De modo geral, podemos dizer que Aristóxeno é a fonte sempre que encontramos no tratado uma crítica aos músicos contemporâneos ao autor do texto, que, no caso, é Aristóxeno e não Plutarco; sempre que se criticam os compositores da Música Nova ou do Novo Ditirambo e onde se comparam os inovadores que preconizavam transformações nos hábitos musicais da época com os poetas-compositores do passado, como Terpandro, Alcman ou Píndaro; sempre que se usa o termo *harmonia* com o significado de gênero ‘enarmônico’; e também quando se fala claramente dos harmonicistas.

O primeiro a desenvolver uma investigação atenta acerca das fontes do tratado e a destacar a importância de Aristóxeno na obra foi Westphal, primeiramente na sua edição de 1865 (pp. 12-33) e depois na sua edição das obras de Aristóxeno, publicadas entre 1883 (pp. 469-483) e 1893 (pp. 96-107). Segundo ele, boa parte do tratado teria como fonte os *Symmikta sympotika*, de Aristóxeno, destacando também que o contexto simposial é uma característica que aproxima as duas obras (1893: CCVII-CCXL).

Cabe lembrar que Aristóxeno é muito citado por Plutarco, principalmente em algumas de suas obras de caráter filosófico e biográfico.⁴⁰ Mas somente nas *Quaestiones Conviviales*, VII, 704E, e no *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 1095E, Plutarco faz menção a textos de Aristóxeno que têm a ver com música. O tarentino escreveu sobre vários assuntos. Suas biografias e livros sobre temas pitagóricos eram amplamente

³⁹ Sobre a presença de Aristóxeno no *Sobre a Música*, cf. Visconti, 1999: 78-82 e Meriani, 2003: 51-55.

⁴⁰ Ver fragmentos em Wehrli, 1967 e em Rocconi, 2005.

conhecidos. Mas ele ficou mais conhecido na Antigüidade como o *mousikos*, ‘o especialista em música’, por causa de sua dedicação e suas inovações no campo da teoria musical. E, de fato, os textos aristoxenianos mais importantes que possuímos hoje são os *Elementa Harmonica*,⁴¹ obra de caráter técnico sobre a teoria harmônica, e o extenso fragmento do livro segundo dos *Elementa Rhythmica*.⁴² Por isso causa estranheza o fato de Plutarco citar pouco o Aristóxeno músico em seus textos autênticos, embora o erudito de Querônéia tivesse grandes conhecimentos musicais, como atestam passagens de suas obras. O fato é que a presença de Aristóxeno no *Sobre a Música* é marcante e pode ter sido a base de praticamente metade do tratado, como demonstra Meriani (2003: 52).

Outras fontes são citadas já no discurso de Sotérico, na parte em que ele trata da origem apolínea de toda música, incluindo a aulética, e fala do valor da música e dos primeiros inventores e suas invenções. Os autores citados são Antíclides de Atenas e Istro de Cirene, no capítulo 14, e Dionísio Iambo, no capítulo 15.⁴³ Entretanto, mais uma vez, nosso autor parece não estar citando de primeira mão, apesar de Westphal (1865: 26) ter proposto que a redação do capítulo 14 seria de Plutarco. O mesmo Westphal (1865: 16) disse que é possível que o trecho que vai do capítulo 15 ao 17, assim como os parágrafos 28, 29 e 30, teriam sido tirados de uma obra de Dionísio de Halicarnaso, o Jovem, também chamado o Músico, autor da época do imperador Adriano que, segundo a *Suda*, escreveu longos livros sobre a teoria e a história da música. Weil e Reinach não deram muito crédito a essa hipótese do filólogo alemão.

⁴¹ A edição (com tradução italiana e notas) mais recente dessa obra é a de Da Rios, 1954. Cf. também a tradução de Barker (1989: 119-184).

⁴² Cf. Pearson, 1990.

⁴³ Sobre esses autores, ver notas à tradução dos referidos capítulos. É interessante destacar aqui que Plutarco também cita dois desses autores em outras obras. Antíclides é citado na *Vida de Alexandre* (691b) e no *De Iside et Osiride*, 365F. E Istro é citado na *Vida de Alexandre* (691a), na *Vida de Teseu* (16b-c), na *Vida de Sólon* (91e), nas *Quaestiones Graecae*, 301D, no *De Pythiae oraculis*, 403E e no *De curiositate*, 523B.

Mas Lasserre, na introdução à sua edição do *Sobre a Música* (1954:102-104) retomou essa idéia e estendeu seus limites. Segundo ele, Dionísio, o Músico, seria a fonte não só das passagens propostas por Westphal, mas de todo o tratado. A *Suda* diz que esse autor do século II d.C. escreveu uma *História da Música*, com 36 livros, que depois foi resumida em 5 livros por um certo Rufo um século depois. O nosso tratado teria como base essa epítome. Esse resumo serviu de base para um livro e meio das *Éclogas*, de Sópatro, (século V d.C.) que é citado no códice 161 da *Biblioteca*, de Fócio. Dessa *História da Música* proviriam então todas as referências relativas aos primeiros inventores e suas invenções. Na lista das obras de Dionísio, o Músico, fornecida pela *Suda*, encontram-se ainda o título de um tratado sobre a música na *República*, de Platão, em cinco livros, e outro sobre a *Educação Musical*. Segundo Lasserre, da primeira obra o autor do *Sobre a Música* teria tirado as informações sobre a opinião de Platão acerca das harmonias e, da segunda, toda a discussão acerca do papel da música na formação dos jovens.

Essa hipótese é sedutora e explicaria uma série de características do tratado, como a presença constante do *nyn* anacrônico.⁴⁴ Düring (1955: 434) declara-se contra essa teoria dizendo que ela é extremamente fraca e altamente especulativa. Isso porque as informações contidas no códice 161 de Fócio são muito pobres comparadas com aquelas dadas pelo compilador do *Sobre a Música*. Além disso, o escólio a Aristides, 537, 27 Dindorf, que é a base da teoria de Lasserre, só diz que Rufo citou, não resumiu, Dionísio. Consoante Düring, o *nyn* anacrônico vem de Aristóxeno e se houve fontes intermediárias, não é necessário que Dionísio ou Rufo tenham sido esse elo entre Aristóxeno e o autor do nosso tratado.

Enfim, é difícil determinar com certeza se Plutarco consultou diretamente todas as suas fontes. Penso ser provável que ele tenha usado sim fontes intermediárias,

⁴⁴ Recentemente Meriani (2003: 54-55) disse que a hipótese de Lasserre tem fundamento.

principalmente nas partes que tratam da história da música e dos primeiros inventores, porque nessas partes há algumas contradições que teriam origem no uso de diferentes autoridades. Quanto aos trechos que tratam da educação musical, da decadência da música e das idéias de Platão sobre a música, acredito que o queronense possa ter tido sob os olhos os originais de Aristóxeno e das obras platônicas. Uma comparação entre trechos aristoxênicos do tratado e passagens das obras do tarentino pode confirmar isso.⁴⁵

Transmissão do texto

Diretamente ligada ao problema da autoria está a questão da transmissão do texto do tratado. Em primeiro lugar, é importante saber que o *Sobre a Música* não é citado por nenhum autor da Antigüidade, não foi incluído em nenhuma coleção antiga anterior à recensão que Máximo Planudes fez das obras de Plutarco, nem aparece em nenhuma lista dos livros do queronense, dentre as quais a mais famosa é o Catálogo de Lâmprias.

Volkman (1869: 178) chegou a dizer que o tratado era obra de algum gramático obscuro e foi introduzido na coleção das *Obras Morais* por um editor bizantino que as teria organizado no século X. Amsel (1887: 152) também acreditava que o *Sobre a Música* fora inserido na coleção plutarquiana por algum erudito bizantino, porém no século XIII. Wilamowitz (1921: 76-77), por fim, propôs a hipótese mais aceita hoje em dia entre os que negam ao queronense a paternidade do tratado. Ele estava de acordo com a idéia de que o tratado tinha sido incluído entre as *Obras Morais* por algum erudito bizantino. Mas para ele o responsável pela inclusão fora o já mencionado Máximo Planudes.

Esse estudioso, que viveu entre os séculos XIII-XIV, preparou uma edição das obras não biográficas de Plutarco que contava com 69 títulos, todos conservados no códice

⁴⁵ Cf. capítulo 27, nota 200 da tradução.

Ambrosianus 859,⁴⁶ e deu o nome de *Ethika*, certamente por causa do grande número de tratados que versam sobre temas ético-filosóficos. O *Sobre a Música* foi incluído nessa coleção e recebeu o número 39.

Porém, paralela e talvez mais antiga do que essa tradição planudéia do texto do *Sobre a Música*, há também a tradição dos manuscritos musicais gregos, entre os quais o nosso tratado foi incluído por causa do seu conteúdo. Esse grupo de manuscritos, já estudados por Jan (1895) e por Düring (1930),⁴⁷ inclui a *Harmonica*, de Ptolomeu, o *In Ptolemaei Harmonica*, do neoplatônico Porfírio, o *De Musica*, de Aristides Quintiliano, entre outros. O *Sobre a Música* aparece também num pequeno grupo de manuscritos que serviam de introdução à obra de Platão.

Dessa maneira, a classificação mais aceita hoje em dia entre os comentaristas modernos divide o conjunto de manuscritos nos quais encontramos o nosso tratado em 3 grupos principais: 1) os chamados *Codices Plutarchiani* ou *Plutarchei*, dentre os quais os mais importantes são o *Ambrosianus* 859, do ano de 1295, e dois *Vaticani*, o *gr.* 139 e o *gr.* 1013, dos séculos XIII/XIV; 2) os *Codices Musici*, dentre os quais se destacam o *Marcianus gr. app. cl. VI/10*, do século XII, e seus descendentes dos séculos XIV e XV; e 3) os *Codices Platonici*, o *Laurentianus gr. 59*, do século XIV, e o *Romanus Angelicus gr. 101*, do século XV/XVI.⁴⁸

Vemos, então, que o tratado *Sobre a Música* nos foi transmitido por um grande número de manuscritos, entre os quais há uma notável afinidade. Isso fez Lasserre e Weil-

⁴⁶ O qual está na Biblioteca Nacional de Milão.

⁴⁷ O principal manuscrito desse grupo é o *Marcianus Venetus gr. app. cl. VI/10*, do século XII. Nele encontramos o *Sobre a Música*, mas ele está sem título e o nome de Plutarco foi escrito depois do século XII, por um escriba posterior. Cf. Amsel, 1887: 125.

⁴⁸ Essa é a classificação apresentada por Ziegler e Lasserre em suas edições. Weil-Reinach não citam a edição de Planudes. Einerson-De Lacy incluem ainda um quarto grupo, com base na tradução latina de Valgúlio, o que eleva o número de manuscritos dos 35 mencionados por Lasserre para 39. Sobre esses manuscritos, cf. Mathiesen, 1988.

Reinach pensarem que havia um antecessor comum a um ou dois intermediários dos quais derivariam todos os manuscritos que trazem o nosso tratado. Esse arquétipo apresentava seguramente, segundo Weil-Reinach (1900: XXXIII), um texto já bastante corrompido com muitas alterações, devidas à pronúncia tardia, sobretudo o itacismo, por causa da semelhança entre as letras na escrita uncial (Α, Δ, Λ), ou por causa da semelhança entre algumas letras na escrita minúscula. Tudo isso levou Reinach a pensar que o antecessor não seria anterior ao século IX, século no qual a escrita uncial foi transliterada para a minúscula e no qual aconteceu o primeiro renascimento bizantino dos estudos da Antigüidade Helênica. A todos esses possíveis erros, teríamos que juntar adições, interpolações e transposições que desempenharam um importante papel na história do texto, de acordo com Westphal (1865: 3-11).

De minha parte, como defendo a tese da autenticidade, acredito que o tratado não é citado por nenhuma fonte antiga, porque demorou a ser amplamente divulgado. E como os textos musicais não despertavam tanto interesse quanto outros que tratavam de temas mais atraentes, é possível que o *Sobre a Música*, durante muitos séculos, tenha ficado acessível a um número reduzido de leitores altamente especializados. Por isso, ele já fazia parte da coletânea de manuscritos musicais recolhida no *Marcianus Venetus gr. app. cl. VI/10*, mas não figurava entre as obras de Plutarco. Somente depois da recensão de Máximo Planudes é que o nosso tratado passou a ser mais conhecido e divulgado tornando-se, na época do Renascimento Italiano, um dos textos musicais mais lidos e discutidos pelos especialistas na arte musical.⁴⁹

⁴⁹ Sobre a circulação do *Sobre a Música* entre os intelectuais da Itália nos séculos XV e XVI, cf. Palisca, 2006: 6-7, 77, 88, 91.

Introdução à teoria musical grega: conceitos

Para facilitar a compreensão do tratado e para não sobrecarregar as notas e o comentário à tradução, decidi escrever uma introdução sobre a teoria musical grega e sobre a ciência harmônica que se desenvolveu principalmente com as contribuições de Aristóximo. Esta introdução ajudará o leitor a entender mais rapidamente o que o texto está dizendo e servirá também como um primeiro contato com o pensamento musical dos antigos helenos.

Para começar, é preciso explicitar o significado do termo *mousikē* (*sc. tekhnē*), que, mais tarde, deu origem à nossa palavra ‘música’. As ocorrências mais antigas dessa palavra aparecem em Píndaro (nas *Olímpicas*, I, 14-15, e no fr. 9, *PLG*, I, p.288), em Epicarmo (fr. 91), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104), com valor de ‘canção’ ou ‘música cantada’, ou seja, um texto acompanhado de uma melodia. O termo, na verdade, deriva da palavra *Mousa*, e, para os antigos gregos, durante muito tempo, ele designou um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de ‘artes’ e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla daquilo que nós entendemos por música e poesia.⁵⁰ No nosso tratado, a palavra ‘música’, assim como no período arcaico e na tradição platônica, não se refere somente a composições melódicas sem palavras, mas compreende também estruturas rítmicas e verbais. No capítulo 35, o texto diz que ela era uma unidade que envolvia notas musicais, durações e sílabas. Ou seja, a melodia estava intimamente ligada às palavras e à dança.⁵¹ Platão, na *República*, 398d, já definia o *melos* como a união de *harmonia* (entendida aqui como ‘afinação’ ou ‘escala musical’ e também como ‘melodia’), *logos* e *rhythmos*.

⁵⁰ Ver Michaelides, 1978: 213-216.

⁵¹ Cf. Bartol, 2000: 163 e Gentili, 1989.

Mousikē só passou a ser usado com o significado de ‘arte dos sons’ no século IV a.C. Antes disso não havia um termo específico para designar essa atividade. Isso aconteceu porque no século V a.C. a música sofreu grandes transformações até se tornar uma arte independente por causa da evolução nas técnicas de construção do aulo e da lira/cítara e também por causa das inovações promovidas pelos compositores da chamada Música Nova. Além disso, no século V, a teoria musical começou a ter bases científicas com o estudo experimental das distâncias e proporções intervalares levado adiante pelos pitagóricos e pelos harmonicistas. Todos esses fatores contribuíram para que a música se tornasse simplesmente a arte dos sons independente da poesia e da dança.⁵²

O primeiro a escrever um tratado sobre a música, segundo a *Suda*, foi Laso de Hermíone, no século VI a.C. Segundo West (1992: 225), é possível que Laso tenha cunhado o termo *mousikē* para designar uma arte específica relacionada com as Musas. Ele a teria dividido em três partes: a técnica, a prática e a executiva, e cada uma destas se subdividia em outras três partes. Encontramos outras maneiras de dividir e definir a música em outros autores. Aristides Quintiliano, teórico do século III ou IV d. C., diz que “a música é uma ciência do *melos* e das coisas relacionadas a ele” (*De Musica*, 6, p. 4 W.-I.). Nos *Anonyma Bellermanniana*, 29, a música é definida como “uma ciência, teórica e prática, do *melos* completo e do instrumental”, lembrando que o *melos* completo é a poesia cantada ou lírica. Em Alípio, 1, encontramos também uma divisão da música em três partes: a Harmônica, ou teórica; a Rítmica e a Métrica. Mas a compreensão mais abrangente da ciência musical nos foi legada por Aristides Quintiliano, que, no seu *De musica*, 8, p. 6 W.-I., divide essa arte em *teórica* e *prática*, partes essas que depois são ainda subdivididas.

⁵² Sobre os significados do termo *mousikē*, cf. Michaelides, 1978: 213-216, com bibliografia indicada.

Na Antigüidade Clássica, a música foi estudada por pelo menos duas escolas: a Pitagórica e a Aristoxênica. De acordo com os pitagóricos, a música só poderia ser realmente compreendida através do intelecto, não através do sentido da audição, como diz o autor do nosso tratado no capítulo 37, 1144F. Para eles, o número era a chave para se entender todo o universo. Filolau de Crotona, filósofo pitagórico da segunda metade do século V a.C., disse que todas as coisas têm um número que lhes dá a sua definição e que sem ele nós não poderíamos perceber ou conceber o mundo.⁵³

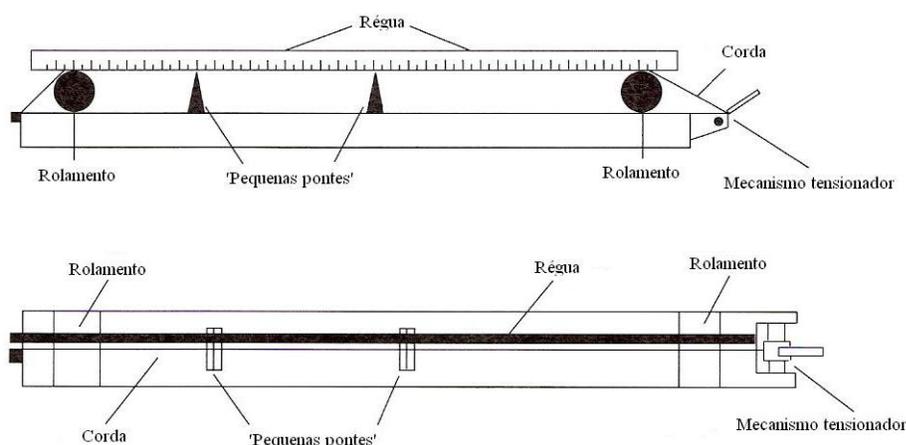
Essas idéias foram aplicadas também ao campo musical, especificamente ao cálculo das proporções que caracterizam os intervalos entre as notas. Segundo a lenda que circulava na Antigüidade, Pitágoras, depois de observar que cada martelo usado por um ferreiro produzia um som diferente por causa da diferença de peso que existia entre eles, teria feito uma experiência com cordas. Ele teria amarrado quatro fios com as mesmas características num suporte. Depois teria colocado um peso na ponta de cada um, o primeiro de 1 unidade, o segundo de 1 unidade e $\frac{1}{3}$ ($4:3$), o terceiro de 1 unidade e $\frac{1}{2}$ ($3:2$) e o último de 2 unidades ($2:1$). Como resultado a segunda corda teria produzido um intervalo de quarta justa em relação à primeira corda, a terceira corda um intervalo de quinta e a última um intervalo de oitava.⁵⁴

A Pitágoras também era atribuída, nos círculos pitagóricos, a invenção de um instrumento de medição de intervalos conhecido como monocórdio ou *kanōn*. O monocórdio não era um instrumento musical, mas um mecanismo criado para outro fim: a determinação da magnitude de um intervalo específico. Era constituído de uma base

⁵³ Cf. fr. 44 B 4 Diels e Burkert, 1972: 261-266.

⁵⁴ Hoje em dia sabemos que esse experimento não corresponde à realidade e é impossível fisicamente. Ptolomeu, nos *Harmonica*, I.8, pp. 17.7ss., já dizia que essa maneira de determinar as razões intervalares estava incorreta. E Mersenne, em 1634, nas *Questions Harmoniques*, p. 166, já demonstrava a impossibilidade física desses experimentos. Cf. Burkert, 1972: 375-377 e West, 1992: 234.

retangular de madeira sobre o qual uma corda era tencionada em cada extremidade por cavaletes. Em baixo da corda havia uma espécie de mesa que se deslocava de acordo com o intervalo que estava sendo procurado. Para completar havia uma régua (*kanōn*) que ajudava na medição do comprimento da corda. De maneira semelhante ao experimento das cordas tencionadas com pesos, também no monocórdio os intervalos eram identificados através de proporções. Quando a mesa era deslocada para até o meio da corda (1/2), encontrava-se o intervalo de oitava. Quando deslocada a 3/4 da corda, podia-se ouvir o intervalo de quarta. E quando deslocada a 2/3 da medida inicial, obtinha-se o intervalo de quinta.⁵⁵



Monocórdio visto de lado e de cima⁵⁶

A invenção desse instrumento era atribuída também a um certo Simos, cujo nome estava associado a um outro instrumento, uma espécie de cítara horizontal, que tinha a mesma função do monocórdio. É bastante provável que Pitágoras não tenha sido o real inventor do cânone, pois era costume entre os pitagóricos atribuir ao seu mestre todas as descobertas importantes que faziam parte das doutrinas dessa escola.⁵⁷

Outra maneira de determinar os principais intervalos teria sido através do uso de discos de bronze. O pitagórico Hipaso de Metaponto teria descoberto ou demonstrado a

⁵⁵ Cf. Landels, 1999: 131.

⁵⁶ Figura retirada de Landels, 1999: 133.

⁵⁷ Cf. West, 1992: 240.

existência das consonâncias com discos de bronze de diâmetros iguais, mas com espessuras diferentes. Esse experimento realmente produz os resultados esperados e tem uma forte base em tradições da Magna Grécia. No Sul da Itália, desde o século VIII a.C. pelo menos, era comum a fabricação de tubos e de carrilhões de bronze. No fr. 90 de Aristóxeno, por exemplo, Glauco de Régio (*circa* 400 a.C.) é descrito como um cultor da arte de tocar discos de bronze afinados.

Laso de Hermíone, ativo na segunda metade do século VI a.C., nunca é chamado de pitagórico nos textos. Porém ele também realizou experiências para determinar as razões das consonâncias.⁵⁸ Ele enchia parcialmente vasos com um líquido e os golpeava para que eles ressoassem. Esse tipo de procedimento é bastante conhecido. Contudo ele não produz resultados cientificamente seguros. Talvez Laso não tenha realmente realizado esse experimento, mas provavelmente ele tratou do problema das razões harmônicas no seu tratado sobre a música, o qual teria sido o primeiro do gênero.

De qualquer maneira, o certo é que os primeiros pitagóricos davam um valor até mesmo religioso e místico para essa prática do cálculo das proporções intervalares. As primeiras consonâncias, a quarta, a quinta e a oitava, tinham um significado importante dentro das doutrinas pitagóricas acerca da criação e da substância do Universo. Nessas proporções estão os números que fazem parte da *tetraktys*, figura triangular formada por um arranjo dos números 1, 2, 3 e 4 e que era o símbolo da perfeição. Na *tetraktys* estavam contidas as razões das consonâncias de quarta (4:3), de quinta (3:2) e de oitava (2:1) e, por isso, ela era também identificada com o intervalo de oitava, que é a soma de uma quarta com uma quinta.

⁵⁸ Cf. Privitera, 1965: 69-73 e Burkert, 1972: 377-378.

Como se vê, os pitagóricos davam grande importância a um número limitado de intervalos. E, apesar do caráter muitas vezes esotérico de suas doutrinas, é provável que suas crenças estivessem, de alguma maneira, baseadas nos fatos, isto é, na prática musical de sua época. Sabemos que muitos dentre os pitagóricos sabiam tocar algum instrumento. E as teorias de Aristógeno, apesar de baseadas na percepção auditiva e não nos raciocínios matemáticos, tinham algumas características em comum com as doutrinas dos pitagóricos. Aristógeno, é bom lembrar, nasceu e cresceu num ambiente fortemente influenciado pelas idéias da escola inspirada por Pitágoras. O pensador tarentino, inclusive, escreveu uma biografia do filósofo de Samos e outros livros sobre aspectos da doutrina atribuída a ele. O que marcou sua cisão com os pitagóricos foi a influência marcante de Aristóteles, de quem foi um importante discípulo aplicando seu método classificatório à teoria musical.

Desse modo, assim como os pitagóricos valorizam o intervalo de quarta, na teoria aristoxênica ele será a base do primeiro sistema de notas: o tetracorde. Diferentemente do nosso sistema harmônico atual, cujas bases foram lançadas no século XVIII por Rameau, no qual as terças maior e menor têm mais relevância do que o intervalo de quarta, na Grécia Antiga, assim como em outras culturas em várias épocas, esse intervalo tinha grande importância. No sistema tetracordal, ponto de partida para a formação de todos os outros sistemas escalares maiores e mais complexos, havia quatro notas. As duas notas extremas eram fixas e estavam a uma distância de dois tons e meio uma da outra, isto é, havia um intervalo de quarta entre as duas, como, por exemplo, entre as notas dó e fá. As duas notas internas eram móveis.

● ○ ○ ●

(● = notas fixas; ○ = notas móveis)

Quando as posições dessas notas internas mudavam, surgiam diferentes gêneros (*genē*). Se as notas estavam organizadas, em ordem descendente,⁵⁹ em tom, tom, semitom, então o tetracorde estava no gênero diatônico, o mais antigo, mais simples, mais natural, mais masculino e austero dos gêneros. Se encontrássemos as notas dispostas em um tom e meio, semitom, semitom, o tetracorde pertencia ao gênero cromático. E, por fim, se as notas estivessem na seqüência de dois tons, quarto de tom, quarto de tom, o tetracorde estava no gênero enarmônico (também chamado, na teoria aristoxênica, simplesmente de *harmonia*).

- T ○ T ○ ST ● = gênero diatônico
- T+1/2T ○ ST ○ ST ● = gênero cromático
- 2T ○ 1/4T ○ 1/4T ● = gênero enarmônico

Além desses três gêneros, havia também, segundo Aristóxeno,⁶⁰ as *khroai*, nuances ou sombreamentos que eram pequenas variações na organização dos gêneros. No total eram seis as nuances. O gênero enarmônico tinha apenas uma forma. O diatônico tinha duas variações: o mole (*malakon*), formado por um semitom, três dieses⁶¹ enarmônicas e cinco dieses; e o tenso ou agudo (*syntonon*), formado por semitom, tom, tom. O cromático podia assumir três formas: o cromático mole, formado por 4/12 de tom, 4/12 de tom e 22/12 de tom; o hemiólico era aquele no qual o *pyknon*⁶² era formado por um semitom mais uma diese, ou seja, 1/2 mais 1/4 = 3/4, que era a proporção chamada hemiólica; e, por fim, o cromático tenso (*toniaion*), formado por semitom, semitom, um tom e meio.

⁵⁹ Essa é mais uma característica que diferencia a música grega da música dos nossos dias: entre os helenos, as melodias tendiam a começar num registro mais agudo e terminavam numa região mais grave.

⁶⁰ *Harmonica*, II, pp. 63-65 Da Rios.

⁶¹ Diese é o termo usado na teoria aristoxênica para designar o quarto de tom.

⁶² *Pyknon* que significa ‘denso’, ‘compacto’ ou ‘fino’, era a região do tetracorde onde as notas estavam mais próximas umas das outras.

Como já disse, o tetracorde era a menor combinação de intervalos aceita na teoria aristoxeniana. E, partindo dele, chegava-se a outros sistemas ou combinações de intervalos maiores e mais complexas. Era possível somar dois tetracordes por conjunção (*synēmmena*), quando a última nota do primeiro tetracorde era também a primeira do segundo tetracorde, formando assim um sistema de sete notas (*heptachordōn*). Outra maneira de somá-los era por disjunção (*diezeugmena*), quando entre os dois tetracordes era inserido um tom disjuntivo que os separava, o que resultava num sistema de oito notas chamado *dia pasōn* ou *harmonia*, de acordo com os pitagóricos.

Conjunção: ● ○ ○ ● ○ ○ ●
 Disjunção: ● ○ ○ ● ● ○ ○ ●

Cabe, neste momento, tratar dos vários significados do termo *harmonia*. Na tradução do *Sobre a Música*, preferi simplesmente transcrevê-lo para que o texto em português ficasse mais próximo do original. É muito comum encontrá-lo traduzido pelo termo ‘modo’, mas essa tradução não é boa e pode gerar confusões. Na verdade, as harmonias gregas não eram modos ou pelo menos não eram como os modos usados nos cânticos gregorianos. Nesses cantos a nota mais importante é a primeira. Nas harmonias gregas a nota mais importante era a nota central do sistema, não por acaso chamada de mese (*mesē*). Além disso, os modos usados no canto gregoriano, por causa de uma tradição que surgiu de um erro de interpretação de Boécio, receberam nomes gregos que, na verdade, não têm nada a ver com as harmonias usadas na Grécia Antiga.

É preciso observar também que o termo grego *harmonia*, no campo musical, tinha um significado diferente do valor que atualmente tem o termo harmonia. A teoria harmônica dos nossos dias está preocupada com a combinação de notas para a formação de

acordes e com a combinação de acordes para a formação de seqüências harmônicas. Esse tipo de estudo não existia na Grécia Antiga, em primeiro lugar, porque a música naquela época era essencialmente monódica, ou seja, composta de uma única linha melódica cantada em uníssono, pelo menos até o surgimento da Música Nova, na segunda metade do século V a.C.⁶³ O principal instrumento musical entre os helenos era a voz humana. A lira, a cítara e o aulo serviam, principalmente, para acompanhar o que estava sendo cantado. Esse acompanhamento, em geral, reproduzia as notas do canto. Eventualmente podia haver a sobreposição de uma quarta, uma quinta ou uma oitava, mas, pelo que as fontes indicam, isso não era o mais comum até o século V.

A palavra *harmonia*,⁶⁴ nos registros mais antigos, estava ligada ao universo da construção de barcos e de habitações. Na *Odisséia*, V, 248 e 361, por exemplo, ela aparece com o significado de ‘ajuste’ ou ‘junção’, ou seja, *harmoniai* eram as ‘presilhas’ ou ‘encaixes’ que uniam as tábuas de um barco ou as pedras de uma parede, como aparece em Heródoto, II, 96. Metaforicamente ela podia designar também um ‘acordo’ ou ‘convenção’ entre partes, como na *Iliada*, XXII, 255. *Harmonia* também era o nome, encontrado já em Hesíodo, *Teogonia*, 937 e no *Hino Homérico a Apolo*, 195, da deusa que se casou com Cadmo e que personificava e simbolizava a união dos contrários.

O primeiro significado do termo *harmonia* no campo musical foi ‘afinação de um instrumento’ e, por conseqüência, ‘disposição de intervalos dentro de uma escala’, na definição de Comoti (1989: 24) Ele aparece pela primeira vez num fragmento de Laso de

⁶³ O fato de a música ter sido principalmente monódica não exclui a possibilidade de ter existido um tipo primitivo de polifonia, como indicam algumas fontes. Sobre essa questão, cf. Barker, 1995: 41-60.

⁶⁴ A bibliografia sobre o significado da palavra *harmonia* é vasta. Cito aqui apenas dois textos recentes que remetem a fontes mais antigas: Ilievski (1993) e Corrêa (2003).

Hermíone, poeta-compositor da segunda metade do século IV a.C.⁶⁵ Nos versos ele é associado ao termo ‘eólico’, que indicava não só a origem cultural e geográfica da melodia mas também o seu registro e o seu caráter ou *ēthos*, já que essa harmonia tinha um som grave (*barybromon*).

Mas as harmonias não eram simples escalas modais, como passarão a ser entendidas pelos teóricos dos períodos helenístico e romano. Uma *harmonia* era uma combinação de características que formavam um tipo específico de discurso musical. Além de uma organização particular dos intervalos, ela tinha também altura, modulação, colorido, intensidade e timbre específicos.⁶⁶ A uma harmonia estava associado também um certo ritmo. É possível ainda que houvesse fórmulas melódicas que se repetiam e identificavam cada harmonia. Isso nos é sugerido pela equivalência existente em alguns poetas entre *melos* (melodia) e *harmonia*.⁶⁷

Como no fragmento de Laso de Hermíone citado acima, os autores antigos costumavam qualificar uma harmonia com adjetivos que indicavam uma origem geográfica e cultural. Existiam as harmonias eólica, lídia, frígia, dórica e outras, cada uma com seu conjunto de características. Platão, na *República*, 398e-399c, nos diz que as harmonias sintonolídia e mixolídia, variações da harmonia lídia, eram lamentosas. A jônica e a lídia eram relaxadas e adequadas aos banquetes, enquanto a dórica era viril e grave e a frígia era pacífica e persuasiva. Heráclides do Ponto (*apud* Ateneu, 624c = fr. 163 Wehrli) também fala das características de algumas harmonias. A dórica seria viril, austera e de caráter forte,

⁶⁵ Sobre Laso de Hermíone, cf. Privitera, 1965 e Brussich, 2000. O fragmento é citado por Ateneu, XIV, 624e = *PMG* fr. 702 Page = fr. 1 Brussich.

⁶⁶ Cf. Comoti, 1989^a: 25.

⁶⁷ Cf. Winnington-Ingram, 1936: 57-59 e West, 1992: 177-179.

enquanto a eólica teria uma solenidade imponente e a jônica seria nobre sem perder a dureza das melodias mais antigas.

O termo *harmonia* e correlatos aparecem em várias passagens do *Sobre a Música* apresentando diferentes significados. O sentido mais comum é o de ‘escala modal’, principalmente quando associado aos adjetivos ‘lídia’ (c. 15) e ‘mixolídia’ (c.16). Mas encontramos *harmonia* com o valor de princípio cósmico que ordena partes que compõem um todo nos capítulos 22 e 23, nos quais o autor do nosso tratado fala dos conhecimentos musicais de Platão e Aristóteles. No mesmo capítulo 22, o autor diz que Platão era *empeiros harmonias*, isto é, ‘experimentado em ciência harmônica’, uma variação das expressões *episteme harmonikē* e *pragmateia harmonikē* que significam ‘ciência harmônica’ e aparecem algumas vezes no discurso de Sotérico, personagem que fala muito de teoria musical. Além desses significados, é comum encontrarmos o termo *harmonia* com o valor de ‘gênero enarmônico’. Esse uso do termo era característico da escola aristoxênica e atesta a forte influência do teórico de Tarento no nosso tratado.

Outras duas palavras muito usadas pelos teóricos da música grega pós-Aristóxeno são *tonos* e *tropos*. Elas podem assumir diferentes valores no campo musical e, em alguns contextos, podem ser consideradas sinônimas de *harmonia*. *Tonos* deriva de *teinō*, ‘esticar’, ‘tensionar’, e tinha vários significados. Em primeiro lugar, podia ser um sinônimo de *tasis*, ‘tensão’, ‘altura’. Podia também indicar o intervalo de um tom, assim como nós dizemos hoje em dia. *Tonos* podia significar também ‘escala’ ou ‘região da voz’, no sentido de ‘registro’. Havia ainda a possibilidade de *tonos* ser sinônimo de *phthongos*, como aparece na expressão *hepta-tonos phorminx*. Em Aristóxeno (*Harm.*, p.46, 17-18 Da Rios), *tonos* é a escala na qual uma harmonia pode ser colocada ou reproduzida. Essas escalas eram modelos de transposição e foram nomeadas com os mesmos nomes usados para as

harmonias, isto é, dórica, frígia, lídia. Contudo, em senso estrito, um *tonos* não é a mesma coisa que uma harmonia. Uma harmonia era uma organização específica dos intervalos dentro de uma oitava (*dia pasōn*). Enquanto que um *tonos* era a escala na qual uma harmonia era colocada e executada. A disposição dos intervalos não mudava de um *tonos* para outro. O que diferenciava um do outro era a altura.⁶⁸

Quanto a *tropos*, seus primeiros significados são ‘modo’, ‘maneira’ e ‘estilo’. Esse termo foi usado de maneira confusa pelos teóricos e muitas vezes ele aparece como sinônimo de *tonos*. É interessante observar que Plutarco, em duas de suas obras, coloca *tropos*, *tonos* e *harmonia* como termos equivalentes que têm o mesmo valor.⁶⁹ Além disso, *tropos* podia designar também um certo estilo de composição. Esse último sentido é dominante no nosso tratado, onde *tropos Terpandreios*, por exemplo, designa o ‘estilo de Terpandro’ (c. 12). Somente em uma passagem do capítulo 17 o termo *tropos* aparece junto com o adjetivo *dorios* e pode ser considerado sinônimo de *tonos* e de *harmonia*.

Tonos, por outro lado, aparece no nosso tratado principalmente associado a nomes como dórico, frígio e lídio, e nessas passagens ele equivale a *harmonia*. Somente na enumeração das partes que compõem a ciência harmônica, no começo do capítulo 33, *tonos* significa ‘escala de transposição’ e não é sinônimo de *harmonia*. Em outros dois passos, nos capítulos 11 e 38, *tonos* tem o sentido de ‘intervalo de um tom’.

De qualquer modo, percebe-se desde o início que o vocabulário da teoria musical grega tem suas origens na prática dos instrumentos de corda, tais como a lira e a cítara. Daí a mudança de significado de palavras como harmonia e tom que, a princípio, estavam ligadas ao ato de tensionar e afinar um instrumento, passando do universo da técnica

⁶⁸ Cf. Michaelidis, 1978: 335-336 e Rocconi, 2003: 21-26.

⁶⁹ *An Seni respublica gerenda sit*, 18, 793A e *De E apud Delphos*, 10, 389E. Esse fato pode ser um argumento para a defesa da paternidade plutarquiana do tratado.

organológica para o contexto da teoria. Essa separação entre prática e teoria na música grega é marcante e dificulta o trabalho dos estudiosos de hoje.

Os nomes das notas que compunham uma oitava também tinham sua origem na prática dos instrumentos de corda. Como disse acima, para formar uma oitava juntava-se dois tetracordes seja por conjunção (*synēmmena*) ou por disjunção (*diezeugmena*). Por conjunção chegava-se a uma escala heptacorde. E, por disjunção, a uma escala octocorde. De qualquer maneira, tanto uma quanto a outra tradicionalmente formava o intervalo de oitava, que era considerada a consonância (*symphōnia*) mais importante pelos pitagóricos.

A origem dos nomes das notas vem da disposição das cordas da lira (*khelys*): *hypatē* (subentendendo-se a palavra *khordē*) era a corda ‘mais alta’ na posição relativa que ocupava na lira, mas era aquela que produzia a nota mais grave; *parhypatē* era a corda/nota que estava ‘junto à hípate’; a *likhanos* era a corda tocada pelo ‘dedo indicador’; *mesē* era a corda média; a *paramesē*⁷⁰ era a nota que estava ‘junto à *mesē*’; a *tritē* era a terceira corda a partir de baixo; a *paranētē* estava ‘junto à *nētē*’; e, por fim, na posição mais baixa estava a *nētē* ou *neatē*, a corda ‘nova’, isto é, a ‘última’, que tinha o som mais agudo.

Sistema de Oitava ou Harmonia

- *nētē*
- *paranētē*
- *tritē*
- *paramesē*
- *mesē*
- *likhanos*
- *parhypatē*

⁷⁰ A parámese só apareceu quando o heptacorde tornou-se um octocorde. Cf. Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, 19, 7. Referências às antigas harmonias de sete notas são encontradas em Aristóteles, *Metaphisika*, 1093a14; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, 19, 44 e Aristóxeno, *Harmonica*, p. 46, 9ss. Da Rios.

- *hypatē*

Para entender essa nomenclatura é preciso imaginar ou visualizar uma lira sendo posicionada de modo oblíquo em relação ao corpo do instrumentista, sendo a hípate (a ‘mais alta’ e de som mais grave) a corda mais próxima a ele e a nete a mais distante. Assim, diferente do nosso sistema moderno onde a escrita musical baseada no pentagrama faz com que a nota mais alta corresponda à nota mais aguda, na Grécia Antiga o caminho das melodias não era ascendente, mas descendente, e à nota ‘mais alta’ correspondia a nota ‘mais grave’.

As notas recebiam esses nomes num sistema de sete ou oito notas. Com o tempo surgiram sistemas maiores, com um número maior de notas, porque, por um lado, o número de cordas da lira e da cítara estava aumentando e, por outro, a teoria musical estava se desenvolvendo no final do século VI e ao longo do século V a.C. Primeiro uma nota foi adicionada depois da hípate e por isso foi chamada *proslambanomenos*.⁷¹ Quando a três tetracordes conjuntos era adicionada uma nota antes da mais grave, obtinha-se o sistema perfeito menor (*systema teleion elatton*). Enquanto que da união de dois pares de tetracordes conjuntos separados por um tom disjuntivo, tendo uma nota adicionada antes da mais grave, surgia o sistema perfeito maior (*sistema teleion meizon*).

No sistema perfeito menor, os três tetracordes que o formavam eram diferenciados com os seguintes adjetivos no genitivo plural, do mais grave para o mais agudo: *hypatōn* (ou seja, ‘dos sons mais graves’), *mesōn* (‘dos sons médios’) e *synēmmenōn* (‘dos sons conjuntos’). No sistema perfeito maior, as notas que formavam seus quatro tetracordes

⁷¹ O fato deste nome estar no masculino seria um indício de que quem o criou já estava pensando em termos puramente teóricos, distante da prática musical, já que o gênero não é o mesmo de *khordē*.

também receberam especificadores: *hypatōn*, *mesōn*, *diezeugmenōn* ('dos sons separados por disjunção') e *hyperbolaiōn* ('dos sons mais agudos').

Sistema Perfeito Menor

- *nētē*
- *paranētē*
- *tritē*
- *mesē*
- *likhanos*
- *parhypatē*
- *hypatē*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

Sistema Perfeito Maior

- *nētē hyperbolaiōn*
- *paranētē hyperbolaiōn*
- *tritē hyperbolaiōn*
- *nētē diezeugmenōn*
- *paranētē diezeugmenōn*
- *tritē diezeugmenōn*
- *paramesē*
- *mesē*
- *likhanos mesōn*
- *parhypatē mesōn*
- *hypatē mesōn*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

Esses sistemas podiam ser expandidos ainda mais através da união do sistema perfeito menor ao sistema perfeito maior. Dessa soma surgia uma única sucessão de notas chamada sistema perfeito imutável (*systema teleion ametabolon*).

Sistema Perfeito Imutável

- nētē hyperbolaiōn* ●
- paranētē hyperbolaiōn* ○
- tritē hyperbolaiōn* ○
- nētē diezeugmenōn* ●
- paranētē diezeugmenōn* ○ ● *nētē synēmmenōn*
- tritē diezeugmenōn* ○ ○ *paranētē synēmmenōn*
- paramesē* ● ○ *tritē synēmmenōn*
- ● *mesē*
- *likhanos mesōn*
- *parhypatē mesōn*
- *hypatē mesōn*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

É importante observar que esses sistemas, desenvolvidos pela escola aristoxênica, não têm significado do ponto de vista prático e estavam bastante distantes da música real executada nos períodos helenístico e romano. Essa fratura em relação à realidade sonora da época nos faz pensar que esses sistemas foram concebidos somente como abstrações teóricas, como esquemas de sucessões de tetracordes e como modelos usados somente na pesquisa que buscava diferentes maneiras de combinar intervalos dentro de uma seqüência que se estendia à dupla oitava.

Cleônides (9, pp. 197-198 Jan), teórico aristoxênico do final do século II ou início do III d.C., diz que dentro do sistema perfeito maior existem sete ‘formas do diapason’, ou seja, sete ‘espécies de oitava’ (*eidē tou dia pasōn*). Essas formas eram as combinações intervalares possíveis tomando por base o gênero diatônico e os intervalos de semitom, tom, tom que constituem esse tipo de tetracorde, considerando somente os quatro tetracordes conjuntos dois a dois, sem o *proslambanomenos*. Elas receberam os mesmos nomes das antigas harmonias, mas, certamente, não eram iguais a elas. Uma prova disso é que esses modelos escalares apresentados por Cleônides não correspondem às harmonias que Aristides Quintiliano⁷² diz serem aquelas usadas pelos antigos e que são citadas por Platão na *República*, 399a. Os nomes das harmonias foram aplicados a essas formas de oitava num período em que as antigas harmonias já tinham sido esquecidas. As sete espécies estavam assim organizadas no gênero diatônico:

| | |
|------------|-----------------------|
| Mixolídia | ST, T, T, ST, T, T, T |
| Lídia | T, T, ST, T, T, T, ST |
| Frígia | T, ST, T, T, T, ST, T |
| Dória | ST, T, T, T, ST, T, T |
| Hipolídia | T, T, T, ST, T, T, ST |
| Hipofrígia | T, T, ST, T, T, ST, T |
| Hipodória | T, ST, T, T, ST, T, T |

Alguns nomes de antigas harmonias também foram aplicados aos tons ou tropos que ocupavam a parte central do sistema. Aristóxeno descobriu que os tons podiam funcionar como escalas de transposição. Ele atribuiu o valor de uma nota musical a cada grau do sistema perfeito imutável e transpôs a escala composta de duas oitavas de semitom em semitom, passando por todos os semitons que compõem uma oitava, o que dá um total de

⁷² *De musica*, 9, p. 18, 5 ss.

treze escalas.⁷³ Posteriormente, o número de tons passou para quinze com a adição de outros dois no agudo, certamente para dar mais equilíbrio à teoria: se havia cinco tons *hypo-*, de registro grave, e cinco tons com nomes simples no centro, então era de se esperar que houvesse também cinco tons *hyper-*, de registro agudo. Como se pode ver no esquema abaixo, os tons *hypo-* estavam a uma distância de um intervalo de quarta abaixo do tom de nome simples. E os tons *hyper-* estavam a um intervalo de quarta acima.

| | | | |
|-------------|------------------------------|---|-------------------------------|
| Hipodório | Fa ⁷⁴ | - | Fa ₂ |
| Hipoiástio | Fa [#] | - | Fa ₂ [#] |
| Hipofrígio | Sol | - | Sol ₂ |
| Hipoeólio | Sol [#] | - | Sol ₂ [#] |
| Hipolídio | La | - | La ₂ |
| Dório | La [#] | - | La ₂ [#] |
| Iástio | Si | - | Si ₂ |
| Frígio | Do ₁ | - | Do ₃ |
| Eólio | Do ₁ [#] | - | Do ₃ [#] |
| Lídio | Re ₁ | - | Re ₃ |
| Hiperdório | Re ₁ [#] | - | Re ₃ [#] |
| Hiperiástio | Mi ₁ | - | Mi ₃ |
| Hiperfrígio | Fa ₁ | - | Fa ₃ |
| Hipereólio | Fa ₁ [#] | - | Fa ₃ [#] |
| Hiperlídio | Sol ₁ | - | Sol ₃ |

No nosso tratado aparecem três tons com nomes compostos com o prefixo *hypo*: o hipolídio (c. 29), o hipodório e o hipofrígio (c. 33). Mas, o autor, nessas passagens, está tratando de antigas formas poéticas e não de escalas de transposição como os tons que

⁷³ Cf. Aristides Quintiliano, *De musica*, 10, p. 20, 10 e Cleônides, *Isagogē*, 12, p. 203, 6 ss. Jan.

⁷⁴ Estou utilizando aqui os nomes modernos das notas musicais apenas para tornar mais claro o exemplo. É possível que as alturas das escalas gregas estivessem próximas às do exemplo, mas isso é apenas uma conjectura tomada de Comoti, 1989^a: 89.

compunham o sistema perfeito maior. Provavelmente o autor tenha feito algum tipo de confusão entre os nomes dos tons ou mesmo com o significado das palavras *tonos* e *harmonia*, que, em certos autores, são tratadas como sinônimos.

Assim como havia a possibilidade de mudar o tom, era possível modificar também o gênero, o sistema e a melopéia.⁷⁵ Essa transformação era chamada *metabolē*, que traduzi por ‘modulação’. Acontecia modulação do gênero quando, por exemplo, se passava de um tetracorde diatônico a um cromático ou enarmônico, ou de um cromático a um diatônico, etc. Havia modulação sistemática quando se passava de um sistema conjuntivo para um sistema disjuntivo ou vice-versa. E podia-se modular também a melopéia mudando o caráter da composição, que podia começar solene e viril e tornar-se triste e lamentosa ou serena e de espírito livre. *Metabolē*, em termos gerais, era qualquer tipo de modificação que ocorria enquanto se executava uma melodia. Esse fenômeno não era muito comum no período arcaico da história da música grega, apesar de Sacadas de Argos ter ficado famoso como compositor do nomos de três partes onde já havia modulação da harmonia dórica para a frígia e depois desta para a lídia.⁷⁶ A música até a revolução do Novo Ditirambo, no século V a.C., era simples e não era permitido fazer mudanças arbitrárias nas harmonias e nos ritmos.⁷⁷ A *metabolē* só se tornou mais comum depois que músicos como Frinis e Timóteo introduziram suas inovações. E, por isso, eles foram muito criticados pelos conservadores, dentre os quais podemos listar o autor do nosso tratado.

Outra parte importante da teoria musical grega é a que trata dos ritmos. O estudo do ritmo levava em consideração as durações usadas no canto, na execução instrumental e na

⁷⁵ Cf. Cleônides, 13, pp. 205-206 Jan. Para outras definições de *metabolē*, ver Aristides Quintiliano, *De musica*, p.22 e Báquio, 50-57, pp. 304-305 Jan.

⁷⁶ Cf. c. 8 da tradução do *Sobre a Música*.

⁷⁷ Cf. c. 6 da tradução.

dança. A referência mais antiga a uma teoria rítmica, atribuída a Damon de Atenas, está em Platão, *República*, 400a-c. Segundo essa teoria, no estado ideal deveriam ser evitados ritmos variados e multiformes e buscados outros, mais simples, que pertencem à vida ordeira e virtuosa. Os ritmos da dança e da melodia deveriam também se adaptar às palavras e não o contrário. Ao citar essa teoria, Platão, na verdade, está criticando a nova música que se desenvolveu no século V onde os ritmos das melodias já não acompanhavam os ritmos das palavras. Segundo Platão havia três espécies (*eidē*) de ‘passos’ ou ‘ritmos’ (*baseis*). Essas três formas rítmicas básicas eram a jâmbica-trocaica (do gênero duplo, isto é, onde há a proporção 2:1); a datílica-espondaica (do gênero ímpar ou de proporção 1:1); e a crética-peônica (do gênero hemiólico ou de proporção 3:2).

Vemos, então, que uma teoria sobre os ritmos já estava sendo esboçada no século V a.C. Mas quem levará essa teoria à sua forma acabada será Aristóxeno. No que nos sobrou dos seus *Elementa Rhythmica*, ele define ritmo como o “arranjo dos tempos” e diz que ele se desenvolve através do “texto poético, da melodia e do movimento do corpo”. Aristóxeno definiu também a unidade de medida, “o tempo primeiro”, que é simples e indivisível.

Depois de Aristóxeno, a teoria rítmica não mudou muito. Mas Aristides Quintiliano, no seu *De musica*, pp. 31-38 W.-I., fez observações importantes que enriqueceram o estudo do ritmo. Ele lembra, por exemplo, que até a época de Timóteo, não se fazia distinção entre metro e ritmo, já que, até a segunda metade do século V, as quantidades métricas do texto forneciam a base rítmica para todas as execuções vocais e instrumentais.

No *Sobre a Música* também encontramos uma menção a gêneros (*genē*) e formas (*eidē*) de ritmos, no capítulo 12, mas sem dar maiores detalhes. O objetivo do nosso autor é sempre destacar a beleza das invenções de poetas antigos como Terpandro e Polimnesto e condenar as inovações dos compositores da Música Nova, do século V, que desrespeitaram

as tradições e separaram o ritmo das melodias e das danças dos metros das palavras cantadas. No capítulo 33, o autor faz ainda outras observações de caráter teórico sobre a ciência rítmica. Ele trata ali dos conhecimentos necessários para se saber se o uso de um ritmo é adequado ou não a uma situação.

Instrumentos Musicais

Dentre as fontes de que dispomos para o estudo dos instrumentos musicais na Antigüidade Clássica temos restos arqueológicos de liras e de aulos que se encontram, principalmente, em museus na Europa. Temos também os testemunhos das artes plásticas, a escultura e a pintura, e especialmente um grande número de representações em vasos que nos fornecem muitos detalhes sobre a forma e o uso dos instrumentos. Por fim, encontramos importantes descrições e definições em autores como Pólux (*Onomasticon*, IV, 58-62 e 67-77) e Ateneu (*Deipnosophistai*, IV e XIV), os dois do século segundo d.C.

Havia diferentes maneiras de classificar os instrumentos musicais na Grécia Antiga. Mas a mais comum era a proposta por Aristóxeno num fragmento citado por Ateneu (174e = fr. 95 Wehrli), no qual os instrumentos são divididos em cordofones ou de corda, aerofones ou de sopro e de percussão (idiofones e membranofones). Os instrumentos de corda podiam ser divididos ainda tendo em vista o fato de as cordas terem tamanhos iguais (lira, cítara, bárbito) ou não (harpas) ou considerando-se o costume de tocá-lo com plectro (lira, cítara, bárbito) ou não (harpas). Havia ainda instrumentos feitos com um braço acoplado a uma caixa de ressonância sobre os quais eram esticadas três ou quatro cordas semelhantes a um alaúde (*pandoura* ou *skindapsos*).

Cordofones

Os instrumentos de corda, especialmente a lira, eram os mais importantes e os mais valorizados entre os gregos antigos. Isso fica claro se observarmos a origem de grande parte dos conceitos que compõem a teoria musical e o grande número de representações vasculares, principalmente dos períodos pré-clássico e clássico. A lira estava associada ao culto de Apolo e, por isso, era muito respeitada. Ela era também o principal instrumento musical usado na educação dos jovens, já que era fácil de manusear e seu timbre inspirava serenidade, nobreza e virilidade.⁷⁸

Homero não usa a palavra ‘lira’, mas fala da *phorminx* e da *kitharis*, que provavelmente eram ou o mesmo instrumento ou instrumentos muito semelhantes usados pelos aedos da época do poeta de Quios. A referência mais antiga à lira nós a encontramos num fragmento de Arquíloco de Paros, no qual ele fala de uma missão de paz na qual o líder deveria levar consigo “homens que tocassem bem o aulo e a lira”.⁷⁹ Outras referências aparecem ainda em Alcman, em Estesícoro, em Safo, no *Margites*, e em Teógnis, como mostram Maas e Snyder (1989: 34-36).

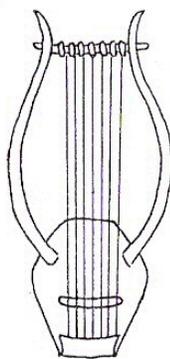
Um dos testemunhos textuais mais antigos e mais interessantes de que dispomos acerca da lira é o *Hino Homérico a Hermes*, 47 ss., onde se descreve o modo como o deus das estradas a inventou. Ele usou um casco de tartaruga (*chelys*, nome tradicional desse tipo de lira) como caixa de ressonância (*echeion*) e sobre ela estendeu um pedaço de pele de boi. Nela ele fixou dois braços (*pēcheis*) de junco que muitas vezes eram recurvos e tinham a forma de um chifre. Sobre eles o deus colocou uma espécie de trave ou ponte (*zygon*) onde ficavam os *kollopes* que serviam para firmar as cordas e regular a sua tensão. O poema não nos dá outros detalhes sobre a construção da lira, mas sabemos através de outras fontes que

⁷⁸ Sobre essa avaliação positiva da lira, cf. Platão, *República*, 399c-d e *Leis*, 700a-701b e Aristóteles, *Política*,

⁷⁹ Fr. 93a.5 West. Esse fragmento chegou até nós quase ilegível e seu significado é objeto de disputa. A interpretação que cito aqui é a de Maas-Snyder, 1989:34.

as cordas eram presas na parte de baixo do instrumento e passavam por cima de um tipo de ‘mesa’ (*magas*). Essa mesa tinha como função dar firmeza às cordas e transmitir as vibrações delas para a caixa de ressonância.

As cordas eram feitas de intestino de ovelha ou de nervos, tinham comprimento igual e, em geral, eram colocadas uma ao lado da outra, embora, muitas vezes, elas tendessem a convergir na parte de baixo. O tom variava de acordo com o diâmetro e a tensão. As liras, comumente, tinham quatro ou sete cordas, mas liras de três e de cinco cordas também aparecem nas figurações. Mas sete era o número de cordas mais habitual na tradição musical grega. A partir do século V a.C. começam a aparecer liras com mais cordas, chegando até a um número de doze no fragmento do *Quíron*, citado no *Sobre a Música*, c. 30, 1141D-1142A.



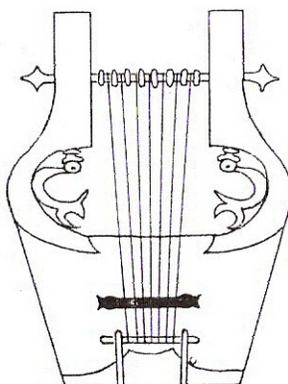
Lira⁸⁰

Mas esse aumento no número de cordas provavelmente não ocorreu com a lira, mas sim com outro instrumento da mesma família: a cítara. O termo ‘lira’ era um nome genérico que, mais do que um único instrumento, designava um grupo de instrumentos, a já mencionada família das liras. O número de cordas da lira certamente permaneceu o mesmo,

⁸⁰ Figura retirada de Michaelides, 1978: 193.

o tradicional sete, mesmo depois da revolução do século V a.C. Mas o instrumento de cordas que continuou evoluindo foi a cítara.

Ela era maior, mais elaborada e tinha um alcance sonoro muito maior por causa do tamanho da sua caixa de ressonância. Era feita de madeira, com braços fortes e compactos. Ela era pesada e o executante precisava segurá-la firme numa posição quase vertical e ficava de pé num podium para tocá-la. A lira era um instrumento para amadores e quem a tocava permanecia sentado e a segurava numa posição oblíqua em relação ao seu corpo. A cítara, por outro lado, era um instrumento para profissionais que participavam de concursos e se dedicavam à música.⁸¹



Cítara⁸²

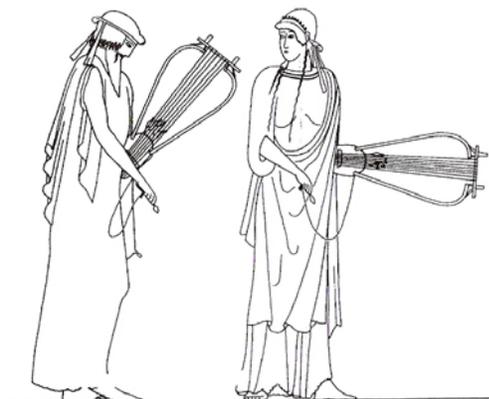
Outro instrumento da família das liras era o bárbito. Ele era uma variação da lira tradicional, porém com braços e cordas mais longos. Por consequência, ele tinha um som mais grave. Sua invenção e sua tradição estavam ligadas a poetas da ilha de Lesbos, como Terpandro, Anacreonte, Alceu e Safo.⁸³ A construção do bárbito era bastante similar à da lira. O número de cordas também devia ser o mesmo. Nas figurações onde aparece esse

⁸¹ Cf. Aristóteles, *Política*, 1341a.

⁸² Figura retirada de Michaelides, 1978: 169.

⁸³ Em Ateneu há duas versões para a invenção desse instrumento. Uma (XIV, 635D, c. 37) diz que ele seria uma invenção de Terpandro e a outra (IV, 175E, c. 77) diz foi Anacreonte o inventor do bárbito.

instrumento pode-se contar, em geral, sete cordas. Mas esse número deve ter variado com o tempo assim como aconteceu com a lira e a cítara. Pode-se encontrar outros nomes para designar esse mesmo instrumento, como *barmos*, *barōmos*, e *barymiton*.



Alceu e Safo com bárbitos - Calatóide ático f. v. - Munique 2416⁸⁴

Outra família de instrumentos usados pelos antigos gregos era a das harpas. Esses instrumentos, também chamados *psaltika* (porque eram ‘tocados com os dedos’), tinham formatos e tamanhos diferentes, mas tinham como característica comum o fato de possuir cordas de tamanhos desiguais que não eram tocadas com um plectro, mas com os próprios dedos. O trígono era um dos instrumentos dessa família. Ele tinha esse nome por causa do seu formato triangular. Era um tipo de harpa com cordas de tamanhos diferentes. Não conhecemos o número exato de suas cordas, mas sabemos que ele estava entre os instrumentos ‘de muitas cordas’.⁸⁵

A *mágadis* era outro nome de um possível instrumento da família das harpas. Porém pesquisas recentes demonstraram que essa palavra é um adjetivo que significa ‘capaz de duplicar em oitavas’ e não o nome de um instrumento.⁸⁶ É possível que o instrumento

⁸⁴ Figura retirada de Landels, 1999: 11. Cf. também Mathiesen, 1999: 252.

⁸⁵ Cf. Platão, *Rep.*, 399d e Aristóximo *apud* Ateneu, 182F = fr. 97 Wehrli.

⁸⁶ Cf. Landels, 1999: 74 e West, 1992: 72-73.

descrito com esse adjetivo fosse o mesmo chamado de *pectis*.⁸⁷ Ele tinha vinte cordas e era tocado com as duas mãos sem o emprego do plectro. Suas cordas eram afinadas aos pares, a segunda corda estando uma oitava acima da primeira, o que formava um conjunto de dez cordas duplas. Havia ainda outros nomes de instrumentos da família das harpas, como a *sambykē*, que de modo geral tinham as mesmas características dos instrumentos descritos antes. O problema é que não existem muitas figurações desses instrumentos e torna-se difícil identificá-los com segurança.



Moça com trigono⁸⁸

A partir do século IV a.C. surgem referências e representações de instrumentos semelhantes a um alaúde. Pertencem a esse grupo o *trichordos* ou *pandoura* e o *skindapsos*. Esses instrumentos, assim como os outros cordofones, têm origem no Oriente Próximo. Eles apareceram na Mesopotâmia por volta do final do terceiro milênio a.C. e depois se espalharam antes da metade do segundo milênio chegando até os Hititas, na Ásia Menor, e os Egípcios. A palavra *pandoura* provavelmente deriva do termo sumérico *pan-tur*, que significa ‘pequeno arco’.⁸⁹ Esse instrumento tinha uma pequena caixa de ressonância onde era acoplado um braço. Sobre o corpo eram esticadas cordas cujo número variava de um até

⁸⁷ Cf. Aristóximo *apud* Ateneu, 635e = fr. 98 Wehrli, onde se diz que a *pectis* e a *mágadis* são o mesmo instrumento.

⁸⁸ Figura retirada de Landels, 1999: 75.

⁸⁹ Cf. West, 1992: 80, n. 144.

cinco. Mas o mais comum era o instrumento de três cordas, como o próprio nome *trichordos* indica.



Moças com panduras⁹⁰

Aerofones

Dentre os instrumentos de sopro o mais importante era o aulo. Segundo boa parte das fontes, sua origem seria oriental, mais especificamente da Frígia (Ásia Menor). A palavra *aulos* aparece duas vezes na *Iliada*. Primeiro, como um instrumento dos troianos (X, 12) e, depois, na descrição do escudo de Aquiles, associado a *phorminges* (XVIII, 495). O Mármore Pário⁹¹ reporta que Hiágnis, de origem frígia, foi o inventor do aulo e nele tocou a harmonia frígia. Essa informação coincide com as palavras de Alexandre Polihistor citadas no nosso tratado (c. 5, 1132F): “Hiágnis foi o primeiro a tocar o aulo, depois o filho dele, Mársias, depois Olimpo”.

Porém, havia um outro mito que dizia que o aulo foi inventado pela deusa Atena. Depois de sua descoberta, ela não ficou satisfeita porque o ato de soprar fazia com que suas bochechas se inflassem e isso deformava sua face. Por isso, ela arremessou para longe o

⁹⁰ Figuras retiradas de Landels, 1999: 77-78.

⁹¹ O Mármore Pário é uma coluna que contém uma inscrição que reporta fatos importantes da história de Atenas desde o lendário rei Cérops até a época de Diodmeto (264 ou 263 a.C.). Cf. Jacoby (1904).

instrumento. Ele caiu justamente na Frígia e foi encontrado por Mársias.⁹² Essa segunda história sugere que o aulo pode ter tido uma origem grega, assim como Sotérico, no nosso tratado (c 14, 1135E- 1136B) diz que toda música vem de Apolo, inclusive a aulética. O mais provável é que o aulo já fosse um instrumento comum na Grécia desde tempos remotos e que a arte da aulética tenha evoluído muito por causa da influência de músicos de origem frígia.

O aulo estava presente em diferentes situações do cotidiano dos antigos helenos. Era um instrumento de profissionais que acompanhava um cantor num concurso ou numa apresentação de um *nomos* aulódico; acompanhava também os cantos corais característicos do ditirambo e da tragédia; estavam presentes nos banquetes, acompanhando os versos recitados das elegias e dos jambos, ocasiões em que eram freqüentemente tocados por mulheres, que, além de *auletrides*, eram também *hetairas*; eram comuns ainda em contextos bélicos para marcar o ritmo da marcha;⁹³ além disso, ele estava intimamente ligado ao culto dionisíaco, em cujos rituais era tocado por sátiros.⁹⁴

Ele era composto de um tubo (*bombyx*), feito de junco, madeira, marfim, chifre, osso de cervo ou bronze, cortado em seções cilíndricas inseridas umas nas outras com quatro ou cinco furos (*trypemata*), sendo que o segundo estava na parte de baixo do tubo. O aulo tinha ainda uma ou duas palhetas (*glossai* ou *glottides*) no bocal e isso é que produzia seu som penetrante e estrondoso. Para aumentar a força do sopro, os auletas profissionais usavam uma espécie de máscara (*phorbeia*) que fazia com o som saísse mais alto. O aulo habitualmente era tocado em dupla (*didymoi*, *dikalamos* ou *dizyges auloi*), mas havia também a possibilidade de tocar um único aulo (*monaulos*). Contudo, se o aulo era tocado

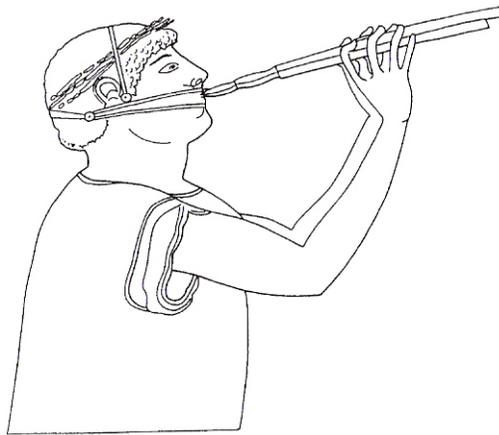
⁹² Cf. Plutarco, *De cohibenda ira*, 456B-D, cc. 6-7 e Píndaro, *Píticas*, XII.

⁹³ Cf. p. 98, n. 192 e p. 223, *infra*.

⁹⁴ Cf. Aristóteles, *Política*, 1341a.

em dupla, qual era a relação tonal que existia entre os sons produzidos pelos dois tubos? O auleta podia produzir um uníssono com os dois tubos ou podia fazer a melodia passar de um aulo para o outro ou ainda podia tocar uma única nota num aulo e executar a melodia no outro. Infelizmente os dados de que dispomos não nos conduzem a respostas seguras para essa questão.

A entonação do aulo podia variar de acordo com o comprimento do tubo e com a posição dos furos. Mas, se o auleta alterasse a força do sopro ou o ângulo entre os dois tubos, ele também poderia modificar a relação tonal. O aulo tinha cinco registros ou tessituras principais, de acordo com Aristóxeno (*apud* Ateneu, 634e = fr. 101 Wehrli). Os *parthenioi* acompanhavam os coros femininos; os *paidikoi* se adequavam aos coros de meninos; os *kitharisterioi* era tocados em *synaulia*⁹⁵ com a cítara; os *teleioi* eram os ‘perfeitos’ porque tinham entonação grave; e os *hyperteleioi* tinham entonação gravíssima.



Auleta tocando seu instrumento⁹⁶

Havia ainda outros tipos de aulos: os *paratretoi*, que tinham furos nas laterais; os *pythikoi*, apropriados para acompanhar o nomo pítico; os *spondeiakoi* usados para

⁹⁵ *Synaulia* acontecia quando dois auletas tocavam a mesma melodia ou quando uma cítara e um aulo soavam em harmonia entre si. Cf. Escólio a Aristófanes, *Cavaleiros*, 9.

⁹⁶ Figura retirada de Landels, 1999: 31. Cf. também Mathiesen, 1999: 219.

acompanhar os *spondeia* ou cânticos de libação ritual; e os *chorikoi* que acompanhavam os coros ditirâmbicos. Havia também um aulo chamado *elymos* ou frígio que tinha uma espécie de campana conectada ao final de um dos tubos formando uma espécie de sino que produzia alguma alteração no som do instrumento. Os aulos, em geral, tinham uma ou duas palhetas, como as clarinetas ou os oboés de hoje, mas havia um tipo de ‘aulo transversal’ (*plagiaulos*) que provavelmente não tinha palheta e era bastante parecido com as atuais flautas transversais.

Pelo que se pode depreender dos restos arqueológicos, cada aulo podia produzir apenas uma harmonia. É possível que a rigidez das formas poéticas arcaicas, como o *nomos*, se devesse a limitações técnicas como essa. Sempre que era necessário mudar de harmonia, o executante tinha que trocar de aulo. Em muitas figurações vasculares, inclusive, aparece uma bolsa (*sybenē* ou *aulothekē*) onde o auleta guardava seus diferentes aulos. Nessa bolsa havia também uma parte reservada para as palhetas (*glottokomeion*).

Mas, na segunda metade do século V a.C., o auleta Prônimo de Tebas inventou um aulo no qual era possível tocar todas as harmonias.⁹⁷ O número de furos foi aumentado e foi introduzido um sistema de colares ou anéis de metal, parecido com o sistema de chaves comum nos instrumentos de sopro atuais. Através desse sistema, os furos eram abertos e fechados rapidamente durante a execução com um movimento rotatório ou com o correr de uma haste. Desse modo, tornou-se fácil para os auletas passar de uma harmonia para outra e realizar modulações (*metabolai*) harmônicas.

Outro mecanismo usado para obter mais possibilidades sonoras do aulo era a *syrinx*. Ela era um furo que ficava perto do bocal e servia para produzir sons muito agudos que

⁹⁷ Esse instrumento foi chamado ‘panarmônico’ por Platão. Cf. *Rep.*, 399d.

imitavam um sibilo (*syrigmos*, em grego).⁹⁸ Esse dispositivo era usado, por exemplo, no nomo pítico para imitar os sibilos da serpente Píton no momento de sua morte. Em instrumentos modernos como a clarineta há um mecanismo similar. Mas nem todos os músicos da época aceitaram essas inovações. No nosso tratado, faz-se referência ao auleta Teléfanos de Mégara que se opôs fortemente ao emprego da siringe no aulo e não permitia que os fabricantes de aulos colocassem-na nos seus instrumentos (c. 21, 1138A). Todavia, o conservadorismo de alguns não foi forte o bastante para conter a evolução do aulo. E essas transformações influenciaram tanto o desenvolvimento do virtuosismo dos cantores, principalmente no teatro, como a linguagem musical dos instrumentos de corda.

Mas *syrinx* era também o nome de um instrumento musical de sopro, também conhecido como flauta de Pã, por causa da sua associação a esse deus.⁹⁹ Na sua forma mais comum, ele não tinha palheta e era composto de vários tubos de mesmo tamanho (por isso era chamado *syrinx polykalamos*, ou seja, ‘de muitos tubos’). Mas ele podia também ter apenas um tubo (daí o nome *monokalamos*, isto é, ‘com um único tubo’). Os tubos eram amarrados lado a lado e fixados com cera, que também era usada para tampar as extremidades e preenchê-los por dentro para produzir notas diferentes.¹⁰⁰ No período helenístico, surgiu um tipo de siringe não mais com os tubos de mesmo tamanho formando um quadrado, mas com tubos de tamanhos diferentes formando o desenho de uma asa, como diz Pólux (IV, 69). De qualquer modo, a siringe sempre foi um instrumento ligado à vida pastoril.¹⁰¹

⁹⁸ Cf. Howard, 1893: 32-35.

⁹⁹ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 689ss. No *Hino Homérico a Hermes*, 511-512, porém a invenção desse instrumento é atribuída ao deus mensageiro.

¹⁰⁰ Cf. Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 23.

¹⁰¹ Cf. Platão, *República*, 399d.

A siringe foi ainda o ponto de partida para a invenção do único instrumento musical de funcionamento mecânico da Antigüidade, o chamado *hydraulis*, que era um tipo de órgão hidráulico.¹⁰² Seu inventor teria sido Ctesibio de Alexandria, que viveu no século III a.C. Mas o *hydraulis* se desenvolveu e foi mais usado no período romano.¹⁰³

Havia ainda um instrumento chamado *keras*, feito de chifre de boi (daí o nome), e a *salpinx*, um tipo de trompa de origem etrusca, ambos usados em contextos militares e de pouca importância fora dos campos de batalha.

Percussão

Os instrumentos de percussão na Grécia Antiga não importantes quanto os instrumentos de corda e de sopro. Eles eram usados principalmente para marcar o ritmo da dança, por exemplo, nos rituais dionisiacos, em associação com o aulo.

Dentre os membranofones, os mais importantes eram os tímpanos, que eram um tipo de grande pandeiro feito com pele de animal esticada sobre uma estrutura circular de madeira. Eles eram tocados por mulheres, geralmente, com golpes com a palma da mão.

Mais numerosos são os idiofones. Os crótalos (*krotala*) eram feitos de dois pedaços de madeira amarrados numa extremidade e eram batidos um contra o outro, como castanholas. Os címbalos (*kymbala*) eram pequenos pratos de metal que, quando tocados, produziam um som muito agudo. O sistro (*seistron*) era um instrumento ligado ao culto da deusa egípcia Ísis. Ele tinha a forma de uma ferradura e possuía pequenas barras que se moviam e batiam na estrutura do instrumento quando ele era balançado. O *kroupezion* era uma espécie de sapatilha dotada de dois pedaços de madeira, entre as quais eram colocados

¹⁰² Pólux (IV, 70) chama esse instrumento de *tyrrenos aulos*.

¹⁰³ Cf. Filon de Bizâncio, IV, 77; Éron de Alexandria, *Pneumatica*, I, 42 e Vitruvius, *De Architectura*, X, 8.

pequenos címbalos de bronze. Ele era amarrado a um dos pés dos auletas e era usado para marcar o tempo.¹⁰⁴ Havia ainda um instrumento conhecido como sistro apúlio, do qual não temos muitas informações. Ele tinha o formato de uma pequena escada e aparece em vasos da Apúlia e da Campânia italianas que estavam ligados a ritos femininos de passagem.¹⁰⁵ É possível que esse instrumento seja a *psithyra* definida por Pólux (IV, 60) como uma invenção africana.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cf. Pólux, VII, 87.

¹⁰⁵ Mathiesen (1999: 280-282) destaca seu grande valor simbólico, mais importante do que seu valor musical.

¹⁰⁶ Cf. também West, 1992: 128.

Sobre a Música, de Plutarco
Tradução¹

¹ O texto de base usado para a tradução é o de Ziegler (1966), preparado para a coleção da Teubner. Quando há alguma divergência em relação à edição de Ziegler, ela é assinalada em nota.

1. A esposa de Fócion,² o honesto, dizia que os feitos bélicos do marido eram o seu ornamento. Eu, por outro lado, penso que a dedicação do meu mestre às letras seja um ornamento não somente meu, mas também comum a todos aqueles que freqüentam a minha casa. Pois sabemos que os sucessos mais ilustres dos generais são responsáveis pela salvação dos perigos momentâneos para poucos soldados ou para uma única cidade ou no máximo para um único país; mas também sabemos que eles de modo algum tornam melhores nem os soldados nem os habitantes da cidade ou do país. Mas a cultura,³ que é a essência da felicidade e a fonte do bom senso, é possível achá-la útil não somente para uma casa, para uma cidade ou para um país, mas para todo o gênero humano. Desse modo, tanto a utilidade que se retira da cultura é maior do que todos os feitos militares, quanto a memória acerca dela é digna de dedicação.

2. Então, no segundo dia das Crônias,⁴ o nobre Onesícrates convidou para o seu banquete homens sábios em música: eram eles Sotérico de Alexandria e Lísias, um daqueles que recebiam um salário dele. Depois que os rituais habituais terminaram, Onesícrates⁵ disse: “Procurar agora o princípio da voz humana seria, meus amigos, desapropriado num

² Fócion foi um general e estadista ateniense (ca. 397-318 a. C.). Na *Vida de Fócion*, 19, 4, de Plutarco, encontramos uma formulação parecida com esta. Em Estobeu, 74, 54, também encontramos uma frase similar. E é interessante comparar essa passagem com as palavras de Cornélio Nepos, XIX, 1, onde lemos que Fócion era mais conhecido pela sua integridade moral do que pelos seus feitos militares. Esse início, tão plutarquiano no estilo, é um primeiro indicio de que o tratado é autêntico.

³ Traduzo aqui a palavra *paideia* por ‘cultura’, mas, no contexto, também caberia ‘instrução’ ou ‘educação’. Sobre essa equivalência entre as idéias de cultura, instrução e educação, ver Jaeger, 1989, livros III e IV *passim*, e Marrou, 1966: 158-161. É importante ressaltar que a idéia de que a cultura traz benefícios para toda a humanidade tem raízes estoicas.

⁴ Sobre esse festival, cf. pp. 236-237, *infra*.

⁵ Um Onesícrates, médico e amigo de Plutarco, também aparece na coletânea plutarquiana de diálogos *Quaestiones Conviviales*, V, 5, 678C. Esse é um elemento usado para defender a autenticidade do tratado (Cf. Weil-Reinach, 1900: XXIX-XXXI). Segundo comentaristas que não acreditam na autoria plutarquiana, trata-se apenas de uma homonímia, já que o anfitrião do banquete é apresentado como mestre do autor, coisa que o Onesícrates das *Quaestiones Conviviales* não poderia ser. Mas essa objeção é facilmente refutada se pensarmos que o narrador do tratado chama Onesícrates de ‘mestre’ (*didaskalos*) porque ele era médico e se interessava por diferentes assuntos. Sendo assim, seria normal chamá-lo de mestre. Sobre Lísias e Sotérico, não possuímos outras informações além daquelas que o texto nos dá.

banquete, pois tal investigação exige uma ocasião mais sóbria. Mas já que os melhores gramáticos definem a voz como ar golpeado sensível ao ouvido,⁶ e que ontem nós nos questionamos acerca da gramática, como uma arte apropriada para reproduzir os sons com letras e guardá-los para a memória,⁷ vejamos qual, depois dessa, é a segunda ciência que está relacionada com a voz. Eu penso que seja a música.⁸ Pois é um ato piedoso e um dever principal dos homens cantar hinos aos deuses que agraciaram somente a eles com uma voz articulada.⁹ E isto também Homero assinalou nestes versos:

eles, o dia todo, apaziguavam o deus com um canto,
entoando um belo peã, os jovens aqueus,
celebrando o arqueiro longicerteiro: e ele, ouvindo, alegrava
[seu coração].¹⁰

Então vamos, cultuadores da música, quem primeiro utilizou a música recordai aos companheiros e o que o tempo inventou em favor do desenvolvimento desta, e que homens

⁶ Essa definição estoíca de *phōnē* (aqui traduzida por ‘voz’, mas também podendo significar ‘som’) pode ser encontrada em gramáticos tais como Mário Vitorino (VI.4.13 Keil) e Élio Donato (367.5 Keil). Cf. também Diógenes Laércio, VII.55 = Diógenes de Babilônia, fr. 17 von Arnim (*SVF* III 212). A origem mais remota dessa definição talvez esteja nas investigações de Arquitas e de Platão (Porfírio, *Comentários à Ciência Harmônica de Cláudio Ptolomeu*, 56.11ss.; Platão, *Timeu*, 67b). Depois, os Peripatéticos também realizaram pesquisas nesse sentido (Aristóteles, *De anima*, 420b e *De audiendo* ap. Porfírio, *Com.* 67.24 ss.; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XI, 6 e 14 e XIX, 35a e 37. Cf. Heráclides ap. Porfírio, *Com.*, 30.2 ss.). Nas tradições pitagórica (Nicômaco de Gerasa, 242, 20ss.) e aristoxênica (Aristóxeno, *Harmonica*, 14, 3-4 e Aristides Quintiliano, 5, 20 ss.) também encontramos formulações similares. Sobre a relação entre gramática e música ver Santo Agostinho, *De Musica*, I, 1 (citando Varrão).

⁷ Sobre essa definição de gramática ver Platão, *Crátilo*, 431c-e, Mário Vitorino VI, 5, 5 Keil e Dionísio Trácio, p. 9, 2 Uhlig.

⁸ Platão, no *Filebo*, 17c-18d, traça um interessante paralelo entre música e gramática, depois desenvolvido por Adrasto (*apud* Teon de Esmirna, 49). Sexto Empírico também faz referência a esse paralelo (*Adversus Mathematicos*, VI, 4). Volkman lembra que no banquete na casa de Amônio (Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, IX) discute-se, primeiro, acerca de questões gramaticais (caps. 2-6) e, depois, acerca de questões musicais (caps. 7-9). Esse seria outro dado que ajudaria na defesa da autenticidade. Mas o próprio Volkman (1869: 170-179), depois, negou a paternidade plutarquiana.

⁹ O conceito de ‘voz articulada’ também remonta à tradição gramatical. Cf. Mário Vitorino 4, 14-17 Keil.

¹⁰ *Iliada*, I, 472-474.

tornaram-se célebres entre aqueles que praticaram a ciência musical. E também para quantos e para que coisas é útil esse exercício.”¹¹ Essas palavras disse o mestre.

3. E Lísias, tomando a palavra, disse: “Tu propões uma questão investigada por muitos, caro Onesícrates. A maioria dos platônicos e os melhores dentre os filósofos peripatéticos¹² se dedicaram a escrever sobre a música antiga e sobre a decadência que ela sofreu. E também dentre os gramáticos¹³ e os harmonicistas¹⁴ aqueles que atingiram um saber elevado dedicaram muito estudo a esse assunto. Portanto, há muito desacordo entre os autores. Heráclides,¹⁵ na sua *Coletânea sobre os músicos célebres*, diz que Anfíon,¹⁶ filho de Zeus e Antíope, foi o primeiro a conceber a citarodia¹⁷ e a composição¹⁸ citarística, depois que o pai, é claro, ensinou a ele. Isso é atestado pela inscrição preservada em Sícion,¹⁹ através da qual ele enumera as sacerdotisas de Argos, os compositores e os músicos. Na mesma época, ele diz, Lino da Eubéia compôs trenos, Antes de Antedón, na Beócia, compôs hinos, Píero da

¹¹ A divisão dos temas proposta aqui corresponde, grosso modo, àquela que encontramos no tratado. De 1131F a 1136B, o autor trata dos primeiros inventores; de 1136B a 1138C e de 1140F a 1142C, das inovações; de 1138C a 1140B, da ciência harmônica; e de 1140B a 1140F e de 1142C a 1146D, da utilidade da música, principalmente na educação. Mas essa divisão não é seguida à risca.

¹² Dentre os filósofos platônicos, será citado Heráclides do Ponto (que também foi aluno de Aristóteles). Dentre os peripatéticos, Aristóxeno será várias vezes citado. Mas Platão (por exemplo, *República*, III e *Leis*, II) e Aristóteles (*Política*, VIII), eles próprios, escreveram sobre a música.

¹³ Dentre os nomes dos gramáticos, aparecem os de Glauco de Régio (cc. 4 e 10), de Alexandre Polihistor (c. 5), de Antíclides e de Istro (c. 14) e de Dionísio Iambo (c. 15).

¹⁴ Os harmonicistas eram os especialistas em teoria musical reconhecidos por Aristóxeno como seus antecessores. Cf. c. 16 (1134D) e c. 34 (1143E-F); Aristóxeno, *Harmonica*, 2.25ss. e 6.15ss. Ver também Platão, *República*, 531b. Sobre esse tema ver os artigos de Barker (1978), Barbera (1981) e Wallace (1995).

¹⁵ Fr. 157 Wehrli.

¹⁶ Sobre Anfíon como inventor da citarodia, conferir Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 204. Em outros textos, Anfíon recebeu a cítara de Hermes, de Apolo ou das Musas. Somente nesse passo e em Eustácio (*ad Odysseia*, XI, 260) ele aparece recebendo sua educação musical de Zeus. Cf. também Suda, s.v. *Amphion* e Juliano, *Epistolae*, 30, p. 36B-C. Cf. p. 124, *infra*.

¹⁷ Isto é, o canto acompanhado da execução da cítara.

¹⁸ Traduzo aqui *poiēsis* por ‘composição’, e não simplesmente pelo tradicional ‘poesia’, para frisar o caráter de ‘composição musical’ que o termo tinha. De fato, a poesia, para nós, hoje, tem um caráter eminentemente de texto escrito. Na Grécia Antiga, porém, o que nós chamamos de poesia, muitas vezes, eram peças cantadas acompanhadas de dança. Ver, por exemplo, Gentili, 1989.

¹⁹ A inscrição de Sícion seria uma crônica lapidária (final do séc. V ou início do séc. IV a.C.) que continha uma história da música antiga e trazia os nomes dos poetas e músicos que venceram nos jogos píticos realizados em Sícion. Cf. Weil-Reinach (1900: IX-XI) e Jacoby (*FGrH* 550 F1).

Piéria compôs as canções sobre as Musas. E ele diz também que Filámon de Delfos apresentou em seus cantos as errâncias de Leto e o nascimento de Ártemis e Apolo e primeiro instituiu os coros junto ao templo de Delfos.²⁰ E que Tâmiris,²¹ de origem trácia, cantou com a mais bela voz e o canto mais melodioso dentre todos daquele tempo, tanto que, segundo os poetas, ele desafiou as Musas a uma disputa. Conta-se que ele compôs um poema sobre a guerra dos Titãs contra os deuses. E que também houve Demódoco,²² antigo músico de Corcira, que compôs versos sobre o saque de Ílion e sobre o casamento de Afrodite e Hefesto. E que também Fêmio de Ítaca²³ celebrou o retorno dos que voltaram de Tróia com Agamémnon. Não era livre e sem metro a dicção das composições citadas acima, mas era como a de Estesícoro²⁴ e dos antigos compositores de melodias, os quais, compondo versos épicos, a estes adaptaram melodias.²⁵ Ele disse também que Terpandro,²⁶ o qual foi compositor de nomos²⁷ citaródicos, em cada nomo, adaptou melodias a versos dele próprio e

²⁰ Lino, Antes, Píero e Filámon, junto com Anfion, são personagens lendárias que pertenceriam a épocas muito remotas. Lino é citado na *Iliada*, XVIII, 569-570, e Diógenes Laércio (VIII, I, 25) trata do seu nascimento. Ver também Pausânias, IX, 29, 6-9. Sobre Antes e Píero não temos muitas outras notícias. É possível que o nome de Píero derive de um dos nomes das Musas: Piérides. Sobre Filámon de Delfos, Pausânias (IX, 7, 2) nos conta que ele foi vencedor nos jogos píticos de Delfos e que teve um filho chamado Tâmiris. Sobre esses poetas lendários, cf. pp. 125-126, *infra*.

²¹ Tâmiris é citado já na *Iliada*, II, 594-600. De origem trácia, ele era cantor e guitarrista comparável a Orfeu (Platão, *Íon*, 533b e *República*, 620a). Cf. também Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 204, onde Tâmiris aparece como inventor da harmonia dórica. Cf. p. 126, *infra*.

²² Referência ao poeta que aparece na *Odisséia*, VIII, 266-366 e 499-520, no conhecido episódio em que Odisseu participa do banquete no palácio de Alcínoo, rei dos Feácios.

²³ Referência a outro poeta que também aparece na *Odisséia*, no livro I, 325-355.

²⁴ Estesícoro, poeta lírico nascido em Himera, na Sicília em 632/29 a.C., usava temas épicos em seus poemas e estruturas métricas dactílicas acompanhadas de música. Sobre esse poeta, cf., por exemplo, Barker (2001).

²⁵ A compreensão desse passo é difícil e requer um comentário mais detalhado. Cf. pp. 162-165, *infra*. Porém, em resumo, podemos dizer que a poesia dos citaredos citados provavelmente tinha uma estrutura estrófica semelhante à das composições de Estesícoro. É muito importante frisar que o termo *epē*, que traduzo como ‘versos épicos’, não significa somente ‘hexâmetros dactílicos’, mas designam qualquer forma métrica de base dactílica, ou seja, *kat’ enoplion* ou *kat’ enoplion-epitritica*. Ver Gentili-Giannini, 1977: 34-36 e Gostoli, 1990: 19 e 91-92.

²⁶ Terpandro de Antissa (Lesbos), citaredo do século VII a.C. cuja atividade poético-musical desenvolveu-se principalmente em Esparta. Cf. Gostoli, 1990: IX-XVI.

²⁷ O nomo era uma forma poético-musical tradicional que obedecia a regras prefixadas e era utilizada em ocasiões específicas, geralmente para celebrar divindades. Era executado em solo e podia ser citaródico (cantado ao som da cítara), citarístico (executado em solo de cítara), aulódico (cantado ao som do aulo) ou aulético (executado em solo de aulo). Cf. pp. 135-156, *infra*.

de Homero e cantou-os nos concursos. E ele afirma que Terpandro foi o primeiro a dar nomes aos nomos citaródicos. E, assim como Terpandro,²⁸ Clonas, o primeiro a compor os nomos aulódicos e os cantos de procissão,²⁹ foi compositor de elegias e versos épicos, e Polimnesto de Cólofon, que viveu depois daquele, empregou o mesmo tipo de composição.³⁰

4. Os nomos aulódicos da época desses últimos, nobre Onesícrates, eram: Apóteto, Élegos, Comárquio, Esquênio, Cépion, Déio e Trimerés.³¹ E mais tarde foram inventados os chamados Polimnéstios.³² Os nomos da citarodia foram estabelecidos não muito tempo antes dos aulódicos, na época de Terpandro. Pois esse nomeou primeiro os nomos citaródicos chamando-os Beócio e Eólio, Troqueu e Oxis, Cépion e Terpandreu, e também o Tetraédio.³³ E foram compostos por Terpandro também proêmios³⁴ citaródicos em versos épicos. Timóteo³⁵ demonstrou que os antigos nomos citaródicos eram elaborados em versos épicos. Pois ele cantava os primeiros nomos misturando dicção ditirâmbica com versos épicos, para que não parecesse no primeiro momento violar as leis da música antiga. Terpandro parece ter

²⁸ Como diz Barker (1984: 208, n. 19), essa frase está confusa. Terpandro não compôs poemas elegíacos, que eram cantados ao som do aulo. Na verdade, o que Plutarco estava tentando dizer é que Clonas está para a aulodia assim como Terpandro está para a citarodia.

²⁹ Cantos processionais, *ta prosodia* em grego, eram canções executadas com acompanhamento do aulo enquanto a procissão se aproximava do templo ou do altar. Cf. Proclo, *Khrestomathia*, 10 Severyns e pp. 162-163, *infra*.

³⁰ As poucas informações que possuímos sobre Clonas e Polimnesto nos são dadas neste e nos seguintes capítulos.

³¹ Sobre o significado dos nomes citados, cf. pp. 146-149, *infra*. Sobre Trimerés, cujo significado é ‘de três partes’, a lição encontrada nos manuscritos é *trimerés*. Porém, Xylander, editor do século XVI, corrige o termo para *trimelés*. Adotei a lição dos manuscritos, mantida por Ziegler. De todo modo, adotando uma ou outra lição, o sentido não muda muito. O termo reaparecerá no c. 8, 1134B.

³² Esses cantos não estão necessariamente ligados a Polimnesto, músico-poeta citado antes. Podem referir-se a um poeta homônimo posterior. Talvez um contemporâneo de Aristófanes, já que esse cita, na comédia *Cavaleiros*, 1287 (Cf. também Cratino, fr. 305 Kock) certos ‘cantos polimnéstios’, de natureza indecente e lasciva.

³³ Sobre esses nomes, cf. pp. 139-142, *infra*.

³⁴ Proêmios eram composições semelhantes aos Hinos Homéricos: apresentavam tamanho variável e continham invocações e preces a uma divindade, à qual o rapsodo se dirigia para pedir ajuda na tarefa da recitação do poema épico. O Proêmio era uma espécie de introdução ao poema épico que seria cantado em seguida. Cf. Cassola (1975: XII-XVI) e Gostoli (1990: XXIX). Cf. pp. 156-160, *infra*.

³⁵ Timóteo de Mileto nasceu por volta de 450 a.C. Foi o principal expoente da chamada ‘Música Nova’, tantas vezes criticada ao longo do tratado.

se distinguido na arte citaródica. Está registrado numa inscrição³⁶ que ele venceu quatro vezes seguidas os jogos píticos. E ele é de época bastante remota. Glauco da Itália,³⁷ em um tratado *Sobre os antigos poetas e músicos*, demonstra que ele é mais antigo que Arquíloco³⁸ e diz, de fato, que ele viveu logo depois dos primeiros compositores da aulodia.

5. Alexandre, na sua *Coletânea sobre a Frígia*,³⁹ diz que Olimpo⁴⁰ primeiro introduziu entre os gregos a música instrumental,⁴¹ mas que também o fizeram os Dáctilos do Ida;⁴² e que Hiágnis⁴³ foi o primeiro a tocar o aulo, depois o filho dele, Mársias,⁴⁴ depois Olimpo; e que Terpandro tomou por modelo os versos de Homero e as melodias de Orfeu.⁴⁵ É claro que Orfeu, por outro lado, não imitou ninguém, pois antes dele não houve ninguém, senão os compositores de peças aulódicas. Mas as obras de Orfeu não se parecem em nada com as obras desses. E Clonas, o compositor dos nomos aulódicos, que viveu pouco tempo depois de Terpandro, como dizem os árcades, era tegeata, mas, segundo os beócios, era tebano. E,

³⁶ Talvez seja a inscrição de Sícion (ver *FGrH* III b) ou talvez trate-se de uma inscrição délfica (cf. Lasserre, 1954: 155).

³⁷ Glauco de Régio, autor do século V a.C. *FHG* II 23 fr. 2.

³⁸ Arquíloco de Paros, nascido no século VII a.C., foi um dos grandes poetas jâmbicos e elegíacos da Grécia Antiga.

³⁹ Isto é, Alexandre Polihistor (*FGrH* 273 F 77 = *FHG* III 52), autor do século I a. C., possivelmente originário de Mileto, passou a maior parte da sua vida em Roma. Ver Suetônio, *De grammaticis* 20.

⁴⁰ Olimpo é o nome de pelo menos dois músicos-poetas lendários de origem asiática. O Olimpo citado aqui, da Mísia, é o discípulo de Mársias, auleta e compositor de nomos auléticos e elegias que introduziu na Grécia a música para o aulo. Cf. pp. 129-132, *infra*.

⁴¹ O termo *kroumata* inicialmente designa os golpes dados nas cordas da lira ou da cítara. Seu significado, posteriormente, se estendeu e aqui ele é sinônimo de *aulemata*, isto é, os sons do aulo. Cf., por exemplo, Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, II, 4, 638C e Pólux, VII, 88 e IV, 83 e 84. Ver também Huchzermeyer (1931: 5-6), Thiemer (1979: 70-72), García López (1999: 247-248) e Rocconi (2003: 32-39).

⁴² Os Dáctilos do Ida eram adivinhos, magos e artesãos dos metais seguidores da Grande Deusa, isto é, Reia/Cíbele. Algumas fontes dizem que eles eram originários da Frígia e outras, de Creta, pois nos dois lugares havia um monte chamado Ida. Cf. pp. 132-133, *infra*.

⁴³ Músico mítico originário de Celenas, na Frígia, que teria sido o inventor do aulo e o introdutor deste instrumento na Grécia, segundo uma versão da lenda. Cf. p. 128, *infra*.

⁴⁴ Mársias é outra personagem lendária de origem frígia. Seu mito está intimamente ligado ao aulo. Algumas fontes dizem que ele foi o introdutor desse instrumento na Grécia. Sobre a lenda de Mársias e Atena, ver Aristóteles, *Política*, VIII, 1341a-b e Plutarco, *De Cohibenda Ira*, 456B-D. Cf. p. 128-129, *infra*.

⁴⁵ Orfeu é o músico mítico mais famoso da Grécia Antiga. Também de origem oriental, vinha da Trácia. A menção ao seu nome aqui nos lembra que ainda não ultrapassamos o terreno que mescla lenda e história. Cf. p. 127-128, *infra*.

depois de Terpandro e de Clonas, a tradição coloca Arquíloco. E alguns outros tratadistas dizem que Árdalo de Trezena⁴⁶ estabeleceu antes de Clonas a música aulódica. E também dizem ter existido um compositor chamado Polimnesto, filho de Meles de Cólofon, que compôs os nomos Polimnesto e Polimnesta.⁴⁷ E sobre Clonas os tratadistas lembram que ele compôs o nomo Apóteto e o Esquênio. Também Píndaro e Álcman,⁴⁸ os compositores de melodias, mencionam Polimnesto. E alguns dos nomos citaródicos compostos por Terpandro, dizem, foi Filámon de Delfos, o antigo, quem os compôs.

6. Em geral, a citarodia do tempo de Terpandro e até a época de Frinis⁴⁹ continuou a ser completamente simples. Pois antigamente não era permitido compor as citarodias como hoje em dia,⁵⁰ nem modular as harmonias e os ritmos. Pois em cada nomo era observada a entonação apropriada a cada um e por isso tinham esse nome: foram chamados ‘nomos’ porque não era permitido violar a forma aceita da entonação para cada um.⁵¹ Tendo cumprido os rituais para os deuses, como quisessem, logo passavam para a poesia de Homero e dos outros. E isso está claro nos proêmios⁵² de Terpandro. A forma da cítara

⁴⁶ Possuímos poucas informações sobre esse músico; Ver Pausânias, II, 31, 3 e Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 56, 204.

⁴⁷ Esses nomos seriam diferentes dos cantos polimnéstios citados acima no c. 4, 1132D. Cf. pp. 149-150, *infra*.

⁴⁸ Píndaro (fr. 218 Turyn = 188 Snell-Mähler) nasceu em Cinocéfalas (perto de Tebas), na Beócia. Viveu de 522 a 446 a.C. e foi um dos mais celebrados poetas da lírica coral. Álcman (fr. 114 Bergk = 145 Page = 225 Calame), segundo algumas fontes, seria originário de Sardes, na Lídia (Ásia Menor), onde teria criado o canto coral que incluía voz, música e dança. Mas outra tradição fala de uma origem espartana deste poeta. As datas e as origens de Álcman são objeto de debate desde a Antiguidade.

⁴⁹ Frinis de Mitilene (Lesbos), nascido por volta do ano 475 a.C., começou sua carreira como auleto, mas abandonou o aulo e tornou-se citaredo. É considerado o chefe dos poetas do chamado Novo Ditirambo, grupo de inovadores da arte musical do século V a.C. Foi professor de Timóteo e muito respeitado em sua época (como atesta Aristóteles, na *Metafísica*, I, 9, 993b15-16). Boa parte do tema desse capítulo é tratada de maneira mais elaborada em Proclo, *Khrestomathia*, 45-52 Severyns.

⁵⁰ O ‘hoje em dia’ ao qual se refere Lísias é a época do autor citado. No caso, talvez se trate de Heráclides do Ponto ou Glauco de Régio. Contudo, o tom de condenação à Música Nova remete mais a Aristóxeno do que a qualquer outro autor.

⁵¹ Essa é apenas uma explicação para o termo ‘nomo’. Existem outras interpretações que devem ser discutidas. De qualquer modo, é comum essa aproximação entre ‘nomo-forma musical’ e ‘nomo-lei fixada pela tradição’.

⁵² Sobre esses proêmios, cf. c. 4, 1132D e nota 34.

também foi criada no tempo de Cépion,⁵³ o aluno de Terpandro, e foi chamada Asiática⁵⁴ porque os citaredos lésbios, que habitavam perto da Ásia, a usavam. Periclito,⁵⁵ dizem, foi o último citaredo de origem lésbia a vencer nas Carneias,⁵⁶ na Lacedemônia. Depois de sua morte, a sucessão até aquele momento sem interrupção dos citaredos lésbios teve fim. Alguns autores, erroneamente, julgam que Hipónax⁵⁷ viveu na mesma época de Terpandro, mas é evidente que Periclito era mais velho que Hipónax.

7. Depois de ter tratado dos antigos nomos aulódicos e citaródicos conjuntamente, examinaremos os auléticos. Diz-se que o supracitado Olimpo,⁵⁸ auleta de origem frígia, compôs um nomo aulético para Apolo, o chamado Policéfalo.⁵⁹ Dizem que esse Olimpo foi um dos⁶⁰ seguidores do primeiro Olimpo discípulo de Mársias, que compôs os nomos para os deuses. Aquele, tendo sido favorito⁶¹ de Mársias e tendo aprendido com este a aulética,

⁵³ Cépion também é o nome de um nomo citado antes. Alguns nomos, provavelmente, recebiam o nome do seu inventor. Cf. Pólux, IV, 65. É provável que a personagem Cépion tenha sido inventada para explicar a origem deste nomo.

⁵⁴ É possível que o autor esteja se referindo ao bárbito, um tipo de lira com os braços mais longos e, conseqüentemente, de tonalidade mais grave. Esse instrumento era comum entre os poetas de Lesbos, como Terpandro, Safo e Alceu. Sobre esse instrumento, cf. p. 66-67, *supra*. Uma outra versão dessa história encontra-se em Duris (*FGrH* II A 76, fr. 81).

⁵⁵ Não temos outras informações sobre esse citaredo além do que encontramos aqui.

⁵⁶ As Carneias eram festas realizadas em Esparta, primitivamente, em honra do deus da fertilidade chamado *Karneios*, que logo foi assimilado ao Apolo-Carneu. Nela aconteciam competições musicais e de ginástica e havia uma corrida em que se perseguia e, por fim, se matava um carneiro (*karnos*). Cf. Nilsson (1967: 531-533); Brelich (1969: 179ss.) e p. 237-238, *infra*.

⁵⁷ Hipónax foi iambógrafo e viveu em Éfeso e Clazômena na segunda metade do século VI a.C.

⁵⁸ Há uma certa confusão aqui. Houve diferentes músicos de nome Olimpo nos primeiros estágios da arte musical. O Olimpo 'citado acima' deve ser o primeiro (c.5, 1132E-F), mas não fica claro quem é o segundo. Ver *Suda* s.v. *Olimpos* e Clemente de Alexandria, *Stromata*, I, 16.

⁵⁹ O nomo Policéfalo, segundo Píndaro (*Píticas*, XII), foi inventado por Atena e recebeu esse nome porque imitava o lamento das duas Górgonas irmãs da Medusa que teve sua cabeça cortada por Perseu. Uma outra explicação foi dada por um escoliasta (cf. Drachmann, 1910: 265 e 268): o nomo seria de muitas cabeças porque o auleta era acompanhado por um coro de cinquenta dançarinos ou talvez *kephalē* significasse 'prelúdio', 'seção' e, por isso, ele seria o nomo de 'muitos prelúdios' ou 'muitas partes'. Ele tinha caráter trenético (lamentoso) e era em harmonia frígia, num registro mais agudo (cf. Lasserre, 1954: 39). Cf. pp. 152-152, *infra*.

⁶⁰ Os manuscritos mais antigos nesse ponto trazem a lição *hena ton*, corrigida para *hena tōn* pela maioria dos editores. Weil e Reinach, diferentemente, corrigiram o texto dos manuscritos para *enaton*, 'nono', o que muda a interpretação do texto, já que o segundo Olimpo passa a ser o nono poeta de uma linhagem de artistas vindos do Oriente.

⁶¹ Traduzo aqui o termo *paidika* por 'favorito', mas ele pode significar também 'amante'.

introduziu na Hélade os nomos enarmônicos,⁶² os quais ainda hoje os helenos usam nas festas dos deuses. E outros dizem que o nomo Policéfalo é de autoria de Crates,⁶³ que foi discípulo de Olimpo. Mas Prátinas⁶⁴ diz que esse nomo é de autoria de Olimpo, o jovem.

Diz-se que o primeiro Olimpo, o discípulo de Mársias, compôs o nomo chamado Harmateu.⁶⁵ Alguns dizem que Mársias se chamava Masses, mas outros não concordam e dizem que ele se chamava Mársias. E dizem que ele era filho de Hiágnis, que foi o inventor da arte aulética. Que o nomo Harmateu é de autoria de Olimpo, pode-se saber através do tratado de Glauco *Sobre os poetas antigos*.⁶⁶ E ainda é possível saber que Estesícoro de Himera não imitou nem Orfeu nem Terpandro nem Arquíloco nem Taletas,⁶⁷ mas imitou Olimpo, tendo utilizado o nomo Harmateu e o ritmo dactílico, o qual alguns dizem ter origem no nomo Órtio.⁶⁸ E alguns outros dizem que esse nomo foi inventado pelos Mísios, porque alguns antigos auletas eram Mísios.⁶⁹

8. E outro nomo antigo é o chamado Crádias,⁷⁰ o qual Hipônax⁷¹ diz que Mimnermo⁷² tocou no aulo. Pois, na origem, os auledos cantavam elegias musicadas, e a inscrição das

⁶² *Harmonikous* provavelmente significa ‘enarmônico’ aqui, no sentido aristoxeniano. O termo faz referência a um ‘proto-enarmônico’, cuja invenção é atribuída a Olimpo no c. 11, 1134F-1135C, e que não teria os intervalos de quarto de tom do gênero enarmônico posterior. Cf. pp. 185-189, *infra*.

⁶³ Autor desconhecido.

⁶⁴ Fr. 6 Bergk = 6 Page. Prátinas de Fliunte, no Peloponeso, viveu nos séculos VI-V a.C. Foi poeta e dramaturgo e trabalhou em Atenas.

⁶⁵ Ou ‘nomo do carro’. Era um nomo aulético e, como o Policéfalo, em harmonia frígia ou mixolídia (Lasserre, 1954:39 e 158), em registro bastante agudo, portanto. Cf. p. 152, *infra*.

⁶⁶ *FHG* II 23 fr. 3.

⁶⁷ Taletas de Gortina, em Creta, viveu no século VII a.C. e trabalhou em Esparta, onde foi um dos fundadores das Gimnopédias em honra de Apolo.

⁶⁸ O nomo Órtio ou ‘direito’, ‘ereto’, ‘alto’, era chamado assim, certamente, porque era bastante agudo.

⁶⁹ Os Mísios eram um povo da Ásia Menor cujo território fazia fronteira com a Bitínia, a Frígia e a Lídia. Essa pode ser uma referência a um dos vários músicos de origem oriental como os dois Olimpos ou Hiágnis ou Mársias.

⁷⁰ Ou ‘do ramo da figueira’.

⁷¹ Fr. 96 Bergk = 146 West.

⁷² Mimnermo de Cólofon, poeta elegíaco dos séculos VII-VI a.C.

Panatenéias⁷³ acerca do concurso musical mostra isso. Houve também Sácadas de Argos,⁷⁴ compositor de melodias e de elegias musicadas. E o mesmo Sácadas, está escrito, foi grande auleta e venceu três vezes os jogos Píticos. Também Píndaro o menciona.⁷⁵ Quando havia três tons,⁷⁶ no tempo de Polimnesto e de Sácadas, o dório, o frígio e o lídio, dizem que, tendo composto uma estrofe em cada um dos tons inventados, Sácadas ensinou ao coro a cantá-las, a primeira no dórico, a segunda no frígio e a terceira no lídio. E esse nomo foi chamado Trimerés por causa da modulação.⁷⁷ Mas, na inscrição de Sícion sobre os poetas,⁷⁸ está escrito que Clonas foi o inventor do nomo Trimerés.

9. A primeira escola de música, então, foi fundada por Terpandro em Esparta. Quanto à segunda escola, Taletas de Gortina, Xenódamo de Citera, Xenócrito de Locres,⁷⁹ Polimnesto de Cólofon e Sácadas de Argos, sobretudo, têm reputação de terem sido os chefes. Por causa do incentivo desses, diz-se, foram instituídos os festivais das Gimnopédias⁸⁰ na Lacedemônia, as *Apodeixeis*⁸¹ na Arcádia e as chamadas Endimátias⁸² em Argos. Taletas,

⁷³ Festas celebradas em Atenas a cada ano (as ‘Pequenas’), ou a cada quatro anos (as ‘Grandes’) de maneira mais solene a partir de 566 a.C. Ocorriam no mês hecatombeu (julho/agosto) em honra da deusa Atena Polias, patrona da cidade. As festividades incluíam procissões e concursos, entre eles os musicais.

⁷⁴ Famoso compositor e auleta dos séculos VII-VI a.C. Cf. p. 240, *infra*.

⁷⁵ Fr. 72 Turyn = 269 Snell-Mähler. Ver também Pausânias, IX, 30, 2 = Píndaro, fr. 282 Snell-Mähler.

⁷⁶ Em grego, *tonos* pode assumir diferentes significados. No presente contexto ele equivale a harmonia ou ‘sistema de afinação’, ‘escala’, como é comum neste tratado. A idéia de que os compositores antigos conheciam apenas três harmonias parece ter uma raiz aristoxeniana (ver, por exemplo, Ateneu, 635e, 637d; Ptolomeu, *Harmonica*, 56.4-6, Porfírio, *Comentário à Ciência Harmônica de Cláudio Ptolomeu*, 171.4-5 e Báquio, 303.3-4). Essa idéia difere da doutrina de Heráclides que diz que as harmonias eram apenas a dórica, a eólica e a iástia (ou jônica) (ver Ateneu, 624c).

⁷⁷ Em grego, *metabolē*, que pode significar também ‘transformação’, ‘mudança’. A ciência harmônica previa a possibilidade de haver vários tipos de modulação, dentre eles a de um tom para outro (ou de uma harmonia para outra, de uma escala para outra). Ver outras menções à modulação no c. 6, 1133B-C, no c. 21, 1137F e no c. 33, 1142E-F.

⁷⁸ *FGrH* 550 F 2. Cf. c. 3, 1132A e n. 19.

⁷⁹ Sobre Xenódamo e Xenócrito quase nada sabemos além do que é dito aqui. Ateneu (I, 27, 15D) diz que Xenódamo cultivou o hiporquema e o escoliasta a Píndaro, *Olímpicas*, XI, 17, diz que Xenócrito cultivou a harmonia lócria.

⁸⁰ As Gimnopédias eram as festas mais importantes dos lacedemônios. Nela efebos nus (*gymnoi*) dançavam em honra a Apolo, Ártemis e Leto numa praça chamada *Khoros* (cf. Pausânias, III, 11, 9). Cf. pp. 240-241, *infra*.

⁸¹ *Apodeixeis*, em grego, significa ‘espetáculos’, ‘representações’. Nada sabemos sobre essas festas. Cf. p. 239, *infra*.

Xenódamo e Xenócrito eram compositores de peãs,⁸³ Polimnesto, dos chamados órtios,⁸⁴ e Sácadas, de elegias. Mas outros, como Prátinas,⁸⁵ dizem que Xenódamo foi compositor de hiporquemas⁸⁶ e não de peãs. E ainda do próprio Xenódamo conserva-se uma canção que é claramente um hiporquema. Também Píndaro usou esse tipo de composição. Que o peã difere dos hiporquemas, as composições de Píndaro⁸⁷ o demonstrarão, pois ele escreveu tanto peãs como hiporquemas.

10. Também Polimnesto compôs nomos aulódicos. Mas, se ele usou o nomo Órtio na sua melopéia, como dizem os harmonicistas,⁸⁸ não podemos afirmar com certeza, pois os antigos não disseram nada a respeito disso. E acerca de Taletas de Creta, se ele foi compositor de peãs, é objeto de disputa. Pois Glauco,⁸⁹ depois de afirmar que Taletas viveu depois de Arquíloco, diz que aquele imitou as canções deste, mas ampliou-as em tamanho e introduziu na sua melopéia os ritmos peônico e crético,⁹⁰ os quais Arquíloco não utilizou, nem Orfeu nem Terpandro. Taletas, dizem, tomou essas novidades da aulética de Olimpo e ganhou reputação de excelente compositor. E sobre Xenócrito, o qual era da raça dos lócrios, da Itália, é objeto de disputa se foi compositor de peãs, pois dizem que ele foi compositor de

⁸² Não conhecemos nenhuma festa com esse nome. Porém, em várias cidades, havia o costume de cobrir as estátuas de algumas divindades com novos vestidos (*endyma*: vestido). Contudo as Endimátias talvez possam ser identificadas com as *Hybristika* argivas (cf. Plutarco, *Mulierum Virtutes*, 4, 245C-F). Cf. p. 239, *infra*.

⁸³ O peã, primeiramente, era um canto dedicado a Apolo e a Ártemis como agradecimento pela cura de doenças ou de pestes. O nome deriva do epíteto *Paian* atribuído a Apolo, o deus que cura (ver o verbo *paíō*) com um golpe de mágica. Depois o peã tornou-se um canto de triunfo em geral, semelhante ao epinício e dedicado a diferentes divindades e homens importantes. Cf. pp. 165-166, *infra*.

⁸⁴ Os ditos órtios provavelmente eram peças compostas com pés órtios, possível invenção de Terpandro. Ver c. 28, 1140F.

⁸⁵ Fr. 7 Bergk = 6 Page, n. 713.

⁸⁶ Hiporquema era uma composição em honra a Apolo, que era interpretada acompanhada de dança e música (Luciano, *Sobre a dança*, 16, 1-7) e a própria dança se chamava hiporquema. Tratava-se de uma canção coral que tinha na dança imitativa a sua característica. Cf. Mathiesen, 1999: 88-94 e pp. 166-167, *infra*.

⁸⁷ Para os peãs de Píndaro ver os frs. 41-81 Turyn, 35-58 Bowra e 52-70 Snell-Mähler. Para os hiporquemas ver frs. 117-125 Turyn, 94-104 Bowra e 105-117 Snell-Mähler.

⁸⁸ Os harmonicistas, ou *oi harmonikoi*, eram os especialistas em teoria musical anteriores a Aristóxeno. Cf. c. 3, 1131F e nota 14.

⁸⁹ *FHG* II 24 fr. 4.

⁹⁰ O peônico tinha a seguinte seqüência: ~~~ ou ~~~. E o crético: ~~~.

temas heróicos contendo ações. E, por isso, alguns chamam ditirambos⁹¹ as suas composições. Glauco diz que Taletas era mais velho que Xenócrito.

11. Olimpo, como diz Aristóxeno,⁹² é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram diatônicas e cromáticas.⁹³ Eles suspeitam que a invenção tenha acontecido da seguinte maneira. Olimpo, tocando no gênero diatônico e fazendo a melodia passar muitas vezes para a parípate⁹⁴ diatônica, ora a partir da parámese ora a partir da mese, e omitindo a lícano diatônica, reconheceu a beleza do seu caráter, e assim admirou e aprovou o sistema constituído a partir dessa analogia⁹⁵ e neste sistema compôs no tom⁹⁶ dório. De fato, ele não se ateu às características nem do gênero diatônico nem do cromático, e nem mesmo às do enarmônico.⁹⁷ Assim foram as suas primeiras melodias enarmônicas. Pois eles colocam

⁹¹ Ditirambos eram canções corais em honra do deus Dioniso. Aqui eles parecem diferentes dos peãs somente quanto ao tema, mais do que quanto à forma. É provável que no século V a.C. o ditirambo tenha se tornado uma espécie de narrativa em forma dramática. Sobre isso cf. Platão, *República*, 394c. Ver também Pickard-Cambridge, 1962:1-59 e Mathiesen, 1999: 71-81.

⁹² Fr. 83 Wehrli. Aristóxeno de Tarento, nascido por volta de 370 a.C. foi o maior teórico da música da Antiguidade Clássica. Em sua terra natal esteve ligado à escola pitagórica local. Mas, depois, se opôs a essa escola, e, em Atenas, foi aluno de Aristóteles, a quem iria suceder no comando do Liceu, se seu mestre não tivesse deixado a chefia da escola peripatética a Teofrasto. Aristóxeno foi autor de uma vasta obra que, segundo a *Suda*, contava com mais de 453 títulos. Escreveu livros sobre temas filosóficos e biografias. Mas sua principal produção foi sobre a música. Tanto que na Antiguidade ele era chamado ‘o músico’ (*ho mousikos*).

⁹³ Segundo a teoria musical grega de derivação aristoxênica, existiam três gêneros, isto é, maneiras diferentes de organizar os intervalos dentro do tetracorde: o diatônico, o cromático e o enarmônico. Cf. pp. 45-46, *supra*.

⁹⁴ Sobre os nomes das notas musicais, Cf. p. 54-55, *supra*.

⁹⁵ *Analogia* em grego significa proporção.

⁹⁶ *Tonos* aqui, provavelmente, não equivale a harmonia, mas a tonalidade ou escala de transposição, no sentido aristoxeniano. Porém, cabe ressaltar, o uso do termo *tonos* para se referir a um sistema de notas usado por Olimpo, um compositor de uma época anterior ao período arcaico, é, no mínimo, um anacronismo, para não dizer uma impropriedade. Isso é fruto da equivalência que passará a existir, a partir do período helenístico, entre os termos *tonos*, *harmonia* e *tropos*. Por isso, Plutarco utiliza esse termo. Mas um poeta pré-arcaico certamente não usava essa palavra para designar a harmonia dória, talvez nem mesmo *harmonia*, cuja primeira ocorrência é no fragmento 702 Page (= 1 Brussich), de Laso de Hermíone. Posso apenas propor como conjectura que os poetas daquela época chamavam os primeiros sistemas escalares simplesmente de *melē*, se é que eles já existiam da maneira como Aristóxeno e os tratadistas posteriores os descrevem. West (1990: 177 e n. 57) apresenta uma argumentação nesse sentido.

⁹⁷ A característica marcante do gênero enarmônico era, principalmente, a presença do ditom e, também, dos quartos de tom. Cf. p. 48, *supra*.

dentre essas, primeiro, o Espondeu,⁹⁸ no qual nenhuma das divisões⁹⁹ mostra suas peculiaridades, a menos que alguém, considerando o espondiasmo¹⁰⁰ mais agudo, conjecture que o próprio Espondeu é diatônico. Mas é claro que quem propuser tal coisa proporá um erro e algo contrário às regras da música. Um erro porque ele é menor em um quarto de tom do que o tom fixo próximo à predominante.¹⁰¹ E algo contrário às regras da música porque, mesmo se alguém colocar no valor do tom o intervalo característico do espondiasmo mais agudo, seria possível colocar em seqüência dois ditons, um indiviso e o outro dividido. Pois o pícnio¹⁰² enarmônico no tetracorde médio, o qual é usado hoje em dia, não parece ser daquele compositor. É fácil perceber quando uma pessoa ouve alguém tocar o aulo à maneira antiga, pois tende a ser indiviso também o semitom no tetracorde médio.

Assim eram as primeiras melodias enarmônicas. Depois o semitom foi dividido tanto nas melodias lídias como nas frígias. Olimpo, pelo que parece, enriqueceu a música ao introduzir algo ainda não realizado e desconhecido pelos seus predecessores e foi o fundador da música helênica e bela.

12. Há algo a ser dito também sobre os ritmos: pois foram inventados alguns gêneros e espécies de ritmos, mas também de composições melódicas e de composições rítmicas. De fato, a primeira inovação de Terpandro introduziu um belo estilo na música. Polimnesto, depois do estilo de Terpandro, utilizou um novo estilo, contudo também ele mantendo o belo

⁹⁸ *To Spondeion*, a princípio, era o vaso no qual se faziam as libações (*spondai*) e, depois, passou a designar o canto ou composição instrumental em ritmo espondaiico executado em frente ao altar onde se faziam as libações ao som do aulo ou, mais tarde, da lira (Cf. Pólux, IV, 10 e Sexto Empírico, *Adversus Mathematicos*, VI, 8). Cf. também pp. 188-189, *infra*.

⁹⁹ Isto é, as divisões internas dos tetracordes que distinguem os gêneros.

¹⁰⁰ Segundo Aristides Quintiliano, 28, 5-6, o espondiasmo era a elevação de três dieses ou três quartos de tom que se obtinha quando se ampliava em um quarto de tom o pícnio do tetracorde enarmônico. Ele é chamado de ‘agudo’ porque fazia parte do tetracorde agudo. Cf. Winnington-Ingram, 1928: 85 e Lasserre, 1954: 161, n. 1, para uma interpretação diferente. Cf. também p. 188, *infra*.

¹⁰¹ *Hēgemōn*, em grego, ou ‘líder’, que não corresponde à nossa tônica, mas à mese. Ver Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 3; 20 e 36 e Aristóteles, *Metafísica*, 1018b 24-9.

modelo. Do mesmo modo também agiram Taletas e Sácadas, pois eles também introduziram novos estilos nas suas composições rítmicas, sem se afastar, contudo, do belo modelo. Há também uma certa inovação de Álcman e de Estesícoro, mas elas também não se distanciaram do belo modelo. Mas Crexo,¹⁰³ Timóteo, Filóxeno,¹⁰⁴ e os compositores que viveram na mesma época tornaram-se os mais grosseiros e amantes de novidades, seguindo o estilo hoje chamado popular e mercenário.¹⁰⁵ O pequeno número de notas, a simplicidade e a gravidade da música passaram a ser completamente antiquadas.

13. Agora que acabei de falar, de acordo com minha capacidade, acerca da música primitiva e daqueles que primeiro a inventaram, e por quem ao longo dos tempos com suas descobertas ela foi enriquecida, terminarei meu discurso e passarei a palavra ao amigo Sotérico, que estudou não só acerca da música, mas também acerca das outras disciplinas do ciclo educacional: pois eu me exercitei muito mais na parte prática da música”. Lísias, depois de dizer isto, terminou seu discurso.

14. E Sotérico, em seguida, falou desse modo: “Ó, nobre Onesícrates, tu nos exortaste a realizar nossos discursos sobre uma atividade venerável e sobretudo agradável aos deuses. Aprovo, então, o mestre Lísias pela sua inteligência, mas também pela memória que demonstrou acerca dos inventores da música primitiva e acerca daqueles que escreveram tais coisas. Mas lembrarei que ele compôs sua exposição seguindo somente testemunhos escritos. Contudo, nós não aprendemos com a tradição que um homem seja inventor dos benefícios da

¹⁰² O *pyknon* era o grupo de notas que estavam mais próximas dentro de um tetracorde, isto é, ‘concentradas’ numa extremidade do sistema de quatro notas.

¹⁰³ Crexo, que viveu na segunda metade do século V a.C., foi um dos poetas do chamado Novo Ditirambo, junto com Filóxeno e Timóteo. Como esses, ele também introduziu algumas inovações.

¹⁰⁴ Filóxeno de Citera nasceu em 435/4 e morreu em 380/79 a.C., em Éfeso. Foi discípulo de Melanípides e grande compositor de ditirambos, tendo promovido uma série de inovações nesse gênero poético-musical.

¹⁰⁵ Na edição de Weil-Reinach encontramos *theatrikon*, mas, em Ziegler, nos manuscritos e em todos os outros editores, *thematikon*, ‘mercenário’. Optei aqui pela segunda lição. Mas essa passagem pede uma discussão especial. Ver Visconti, 1999:135-139 e pp. 194-195, *infra*.

música, mas o deus adornado com todas as virtudes, Apolo. Pois nem de Mársias nem de Olimpo nem de Hiágnis, como alguns pensam, o aulo é uma invenção, e somente a cítara seria uma invenção de Apolo, mas tanto da aulética quanto da citarística o deus é inventor. Isso é demonstrado pelos coros e pelos sacrifícios que ofereciam ao som de aulos em homenagem ao deus, como diz Alceu,¹⁰⁶ entre outros, em um de seus hinos. Além disso, em Delos a estátua¹⁰⁷ dele ornamentado tem na mão direita um arco e na esquerda as Graças, cada uma segurando um dos instrumentos musicais: uma regendo uma lira, outra aulos e a que está no meio tem próxima à boca uma siringe.¹⁰⁸ Essa não é uma história que eu inventei: Antíclides nas *Delíacas*¹⁰⁹ e Istro nas *Epifanias*¹¹⁰ tratam disto. E tão antiga é esta estátua que dizem que ela é uma obra realizada pelos Méropes¹¹¹ do tempo de Héracles. E, além disso, um auleta acompanha o rapaz que transporta o laurel de Tempe para Delfos.¹¹² E, dizem, as oferendas sagradas dos Hiperbóreos¹¹³ eram, antigamente, enviadas a Delos ao som de aulos, de siringes e de uma cítara. Mas outros também dizem que o próprio deus

¹⁰⁶ Fr. 3 Bergk = 1/4 Diehl = 307 Lobel-Page.

¹⁰⁷ Essa estátua de Apolo, ao que parece, pode ter sido vista ainda no século II a.C. por Pausânias (II, 32, 5 e IX, 35, 3). A presença do aulo na estátua indica que esse instrumento não estava ausente do culto a Apolo. Isso também é confirmado pela existência do nomo Pítico aulético.

¹⁰⁸ A siringe, também chamada de flauta de Pan, era um instrumento de sopro dotado, geralmente, de sete tubos de igual tamanho, unidos e abertos somente de um lado. O som era produzido soprando-se na parte superior aberta, desprovida de palheta (que estava presente no aulo) e variava de acordo com a quantidade de cera colocada dentro do tubo. Havia também a siringe de um só tubo, chamada *monokalamos* (cf. Ateneu, IV, 82, 25, 184a). Sobre esse instrumento, cf. pp. 73-74, *supra*.

¹⁰⁹ *FGrH* 140 F 14. Antíclides foi um historiador ateniense do fim do século IV a.C.

¹¹⁰ *FGrH* 334 F 52. Istro de Cirene, viveu no século III a.C., foi aluno de Calímaco e autor de obras sobre antiguidades gregas. Seus livros sobre a Ática (*Attika*) eram famosos.

¹¹¹ Tucídides (VIII, 41, 2) fala de um povo com esse nome que habitava a ilha de Cós e seria chamado assim porque teve um rei chamado Mérope. Contudo, *mérops*, em grego, significa ‘mortal’ e esse era também o nome de um povo lendário que habitava além do Oceano.

¹¹² Aparentemente esta frase se refere à ‘festa das coroas’ (*Stepterion*), na qual Apolo era representado voltando a Delfos com um ramo de louro como sinal de purificação depois de ter matado o dragão Píton. Cf. Plutarco, *Quaestiones Graecae*, 293C e *De defectu oraculorum*, 421C.

¹¹³ Os Hiperbóreos eram um povo lendário que vivia no extremo norte, isto é, “acima de Bóreas”, como diz o nome. Mesmo enfrentando um clima frio eram muito felizes, pacíficos, grandes amantes da música e cultuadores de Apolo. Cf. Píndaro, *Píticas*, X, 38-39 e Heródoto, IV, 33ss.

tocava o aulo, como relata Álcman,¹¹⁴ o melhor dos poetas mélicos. E Corina¹¹⁵ chega a dizer que Apolo aprendeu a tocar o aulo ensinado por Atena. Venerável, então, em todos os aspectos, é a música, porque é uma invenção de deuses.

15. Os antigos utilizavam-na, como também todas as outras atividades, de acordo com seu valor. Mas os músicos de hoje rejeitaram seus aspectos veneráveis e, no lugar daquela música viril, celeste e querida dos deuses, introduziram nos teatros uma outra, amolecida e sedutora.¹¹⁶ Por isso Platão, no terceiro livro da *República*,¹¹⁷ mostra-se descontente com tal música. Ele rejeita a harmonia lídia porque ela é aguda e adequada ao treno¹¹⁸ e dizem que a primeira composição nesta harmonia foi trenódica. De fato, Aristóxeno, no primeiro livro *Sobre a Música*,¹¹⁹ diz que Olimpo foi o primeiro a tocar no aulo uma canção fúnebre para Píton na harmonia lídia. Há outros que dizem que Melanípides¹²⁰ foi o primeiro a usar esta melodia. Mas Píndaro,¹²¹ nos seus *Peãs*, diz que a harmonia lídia primeiramente foi ensinada

¹¹⁴ Fr. 102 Bergk = 5 Page. Os professores Trajano Vieira e Paulo Sérgio Vasconcellos, avaliadores deste trabalho na qualificação, observaram aqui que o uso do verbo ‘relatar’ (*historeō*) parece estranho no contexto, porque um poeta, como Álcman, não deveria ‘relatar’ nada como um historiador ou um investigador, mas sim ‘cantar’ ou compor poesia, o que é algo diferente. Porém, esse uso do verbo *historeō* associado a um poeta ocorre nas obras de Plutarco (por exemplo, em *Quaestiones Graecae*, 300F: *hōs Myrtis hē Anthēdonia poiētria melōn historēke*) e é mais um elemento estilístico que nos auxilia na defesa da autoria.

¹¹⁵ Fr. 29 Bergk = 15 Page. Corina de Tanagra, na Beócia, poeta lírica, provavelmente foi contemporânea de Píndaro. Cf. *Suda*, s.v.

¹¹⁶ Comparar esse trecho com Platão, *Leis*, 700a-e e Aristóxeno (fr. 70 Wehrli = Temístio, *Orações*, XXXIII, 1, 364B-C; e fr. 124 Wehrli = Ateneu, XIV, 632e).

¹¹⁷ 398d-e. Platão condena os trenos e lamentos, porque eles utilizavam harmonias tristes, como o mixolídio e o lídio tenso, e essas harmonias não eram dignas nem de mulheres de média condição nem, muito menos, de varões. O filósofo ateniense foi aluno do músico Drácon, o qual foi aluno de Dámon, grande teórico da música, cuja doutrina sobre o valor ético da música ele defenderá (cf. *República*, 398b-400c e 424c). Platão recebeu uma educação pitagórica e herdou dessa escola a idéia de que havia uma relação íntima entre astronomia e música, assim como sua concepção sobre as proporções numéricas dos intervalos musicais. Além disso, do ponto de vista musical, Platão era um conservador ortodoxo e purista que considerava a harmonia dórica a única grega por excelência e declarava-se defensor da tradição e inimigo das inovações musicais modernas. Cf. Moutsopoulos (1959) e Richter (1961: 27-97).

¹¹⁸ Isto é, ao lamento fúnebre.

¹¹⁹ Fr. 80 Wehrli.

¹²⁰ Fr. A 3 Del Grande. Esse não é, certamente, o ditirambógrafo do século V a.C. que fez parte do grupo de inovadores do Novo Ditirambo. Provavelmente o Melanípides citado aqui é um músico anterior.

¹²¹ Fr. 75 Turyn. Ver também a nota ao *Peã* XIII, fr. 52 n Snell-Mähler.

nas bodas de Níobe.¹²² E outros dizem que Torebo¹²³ foi o primeiro a utilizar essa harmonia, como Dionísio Iambo¹²⁴ relata.

16. Também a mixolídia é uma harmonia patética, apropriada às tragédias.¹²⁵ Aristóxeno diz¹²⁶ que Safo¹²⁷ inventou a mixolídia e que dela os poetas trágicos a aprenderam.¹²⁸ Então eles adotaram-na e juntaram-na à harmonia dória, já que uma expressa magnificência e dignidade¹²⁹ e a outra, o patético, e a tragédia é uma mistura destes. Contudo, os harmonicistas,¹³⁰ nos seus tratados históricos, dizem que Pitóclides,¹³¹ o auleta, foi o inventor dela e que depois Lâmprocles,¹³² o ateniense, reconheceu que esta harmonia não tem disjunção lá onde quase todos pensavam, mas no agudo, e construiu a sua forma a

¹²² Sobre a lenda de Níobe, cf. Pausânias, IX, 5, 7; Ateneu, 625e e *Iliada*, XXIV, 602-609.

¹²³ Também conhecido como Tirreno, Torebo era um músico legendário de origem lídia, considerado antepassado dos povos tirrenos, isto é, os etruscos (Cf. Dionísio de Halicarnaso, *Antiquitates Romanae*, I, 28, 2 e Estrabão, V, 2). Boécio (*De institutione musica*, I, 20) diz que ele aumentou para cinco as cordas da lira e que criou a melodia lídia (Nicolau de Damasco, *FGrH*, II A 90 F15).

¹²⁴ Gramático alexandrino do século III a.C. Foi professor de Aristófanes de Bizâncio.

¹²⁵ Sobre o caráter da harmonia mixolídia, cf. Platão, *República*, 398d; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 48; Aristóteles, *Política*, VIII, 5, 1340b e Plutarco, *De audiendis poetis*, 46B.

¹²⁶ Fr. 81 Wehrli = Test. 106 Da Rios.

¹²⁷ Fr. A 88 Gallavotti. Safo de Lesbos (século VII-VI a.C.) foi a poeta lírica mais admirada da Antigüidade. A invenção da harmonia mixolídia, aqui atribuída a ela por Aristóxeno, não encontra confirmação em nenhum outro autor. Mas, provavelmente, deve-se ao caráter lamentoso muitas vezes atribuído à sua poesia.

¹²⁸ No c. 28, 1134F, a invenção da harmonia mixolídia é atribuída a Terpandro.

¹²⁹ Sobre o caráter viril da harmonia dórica, cf. Ateneu, 624d e Aristóteles, *Política*, VIII 7.

¹³⁰ Sobre esses harmonicistas, ver c. 3, 1131F e n. 13. Esse passo provavelmente está corrompido nos manuscritos e suscitou diferentes interpretações. Aqui minha tradução se distancia do texto de Ziegler para adotar a solução proposta por Einerson-De Lacy e também adotada por Barker e García López nas suas traduções.

¹³¹ Nascido na ilha de Ceos, foi professor de Péricles (Plutarco, *Péricles*, 4) e fundou uma escola de música em Atenas (Platão, *Protágoras*, 316e). Ele, na verdade, não foi o inventor da harmonia mixolídia, muito anterior a ele, mas sim o responsável pela transformação dela de sáfica (sol-sol') em trágica (b-b'). Ver Michaelidis (1978: 284).

¹³² Fr. A 2 Del Grande. Compositor de ditirambos do século V a.C., pertenceu à escola ateniense e foi discípulo de Agátocles. Ver Ateneu, XI, 491c e escólio a Platão, *Alcibiades I*, 118c.

partir da parámese até a hípate das hípates.¹³³ E, além disso, dizem que a lídia distendida,¹³⁴ que é contrária à mixolídia e semelhante à iástia, foi inventada por Dámon,¹³⁵ o ateniense.

17. Já que, dentre essas harmonias, uma era lamentosa e a outra relaxada, com razão Platão rejeitou-as e escolheu a dória como adequada aos homens guerreiros e temperantes.¹³⁶ Ele não ignorava, por Zeus, diferentemente do que Aristóxeno diz no segundo livro *Sobre a Música*,¹³⁷ que também naquelas harmonias havia algo de útil para um Estado bem protegido. Pois Platão se dedicou muito à ciência musical, tendo sido aluno de Drácon de Atenas¹³⁸ e de Megilo de Agrigento.¹³⁹ Mas porque há, como eu disse antes, muita nobreza na harmonia dória, ele preferiu essa. Não ignorava que muitos partênios¹⁴⁰ dórios foram compostos por Álcman, Píndaro, Simônides e Baquílides,¹⁴¹ assim como cantos processionais e peãs, e ele certamente sabia que também lamentos trágicos outrora foram cantados no modo dório e algumas canções de amor.¹⁴² Mas bastavam a ele as composições a

¹³³ Ou seja, Lâmprocles teria construído a melodia usando uma tonalidade médio-aguda. Cf. pp. 53-55, *supra*.

¹³⁴ Essa harmonia aparentemente era igual ao chamado tom hipolídio, atribuído no c. 29, 1141B, a Polimnesto. A diferença que havia entre a mixolídia e essa era a mesma que havia entre a mixolídia e a lídia ‘mole’, ‘efeminada’, citada por Platão, na *República*, 398e.

¹³⁵ Dámon (século V a.C.), originário do demo ateniense de Oa, foi o maior teórico da música grega antes de Aristóxeno. Foi aluno do sofista Pródico e do músico Lâmprocles. Foi professor de Drácon (professor de Platão), de Péricles e, talvez, de Sócrates (Diógenes Laércio, II, 19). Sua teoria sobre o valor ético da música e sobre a importância da música na educação encontrou muitos seguidores na Antiguidade (cf. Platão, *República*, 424c; Aristides Quintiliano, II, c. 14 e Ateneu, 628c).

¹³⁶ *República*, 399a

¹³⁷ Fr. 82 Wehrli = Test. 108 Da Rios. Nada restou dessa obra além dessa alusão.

¹³⁸ Músico do século V-IV a.C., discípulo de Dámon (cf. Olimpíodoro, *Vida de Platão*, 2) e professor de Platão. Nada mais sabemos sobre ele.

¹³⁹ No lugar de ‘Megilo’, os manuscritos apresentam um improvável ‘Metelo’, uma forma romana. É possível que Megilo fosse o nome de um pitagórico autor de um tratado *Sobre os números*, citado por Posidônio no seu comentário ao *Timeu* de Platão. Mas essa é apenas uma hipótese aventada por Pisani-Citelli.

¹⁴⁰ Composições cantadas e acompanhadas de um coro de jovens virgens (*parthenoi*) em honra a vários deuses, especialmente Apolo e Ártemis.

¹⁴¹ Esses quatro poetas pertencem à lírica coral grega. Simônides e Baquílides, tio e sobrinho, viveram nos séculos VI-V a.C. e foram grandes rivais de Píndaro.

¹⁴² Posidônio (*apud* Ateneu, 635c-d) diz que Anacreonte de Ceos (século VI-V a.C.), famoso autor de poemas de amor, mencionou e usou melodias dóricas, frígias e lídias.

Ares e a Atena¹⁴³ e os espondeus:¹⁴⁴ pois estes eram suficientes para fortalecer a alma do homem temperante. Também não ignorava a harmonia eólica e a iástia, pois sabia que a tragédia empregava este tipo de composição melódica.

18. Embora todos os antigos conhecessem todas as harmonias, eles só utilizaram algumas. Pois o desconhecimento não foi o que os levou a tal estreiteza e a empregar um pequeno número de notas, nem foi por desconhecimento que Olimpo e Terpandro e seus seguidores rejeitaram a multiplicidade de notas e a complexidade. Testemunho disso são as composições de Olimpo e de Terpandro e de todos que têm um estilo semelhante ao desses compositores. Pois, sendo tricordes¹⁴⁵ e simples, são diferentes das composições complexas e de muitas notas, ao ponto de ninguém ter podido imitar o estilo de Olimpo, e são inferiores a ele aqueles que se ocuparam da composição de muitas notas e de muitos estilos.

19. O uso que acontece no acompanhamento instrumental¹⁴⁶ torna evidente que os antigos evitavam a trite no estilo espondiazante¹⁴⁷ não por desconhecimento. Pois eles jamais a teriam utilizado em consonância com a parípate se não conhecessem o seu uso. Mas é claro que a beleza do caráter que é produzido no estilo espondíaco por causa da supressão da trite foi o que levou a percepção deles a fazer a melodia passar à paranete.

¹⁴³ No c. 29, 1141B, é citado um nomo a Ares. E no c. 33, 1143B-C, aparece um nomo a Atena. Talvez esses nomes não se referissem a nomos específicos, mas a canções guerreiras, no caso do nomo a Ares, e a canções sapienciais e moderadoras, no caso do nomo a Atena, lembrando assim das características de cada deus.

¹⁴⁴ Sobre o espondeu, ver c. 11, 1135A, e n. 98.

¹⁴⁵ O termo *khordē* pode designar tanto a corda da lira quanto a nota musical produzida por ela quando tocada. Porém o termo tricorde não deve ser lido ao pé da letra. Segundo a tradição, Terpandro já tinha elevado a sete o número de cordas da lira. É verdade também, entretanto, que Olimpo, ao inventar o gênero enarmônico, só precisou de três notas. Tricorde, nessa passagem, é uma metáfora para o ‘pequeno número de cordas’ e equivale à expressão *oligokhordia*. O mais importante nesse capítulo é a crítica implícita aos inovadores da Música Nova e do Novo Ditirambo, que trouxeram a decadência ao compor peças mais complexas e cheias de variações. Um outro exemplo dessa crítica nós encontramos na *República* (399c-d), de Platão, quando ele diz que “nossas melodias e cantos não precisarão de muitas notas nem de todas as harmonias”.

¹⁴⁶ Traduzo aqui *krousis* por ‘acompanhamento musical’, porque o contexto indica uma melodia que acompanhava o texto cantado. Mas o termo pode ser entendido também simplesmente como ‘música instrumental’.

¹⁴⁷ O *spondeiazōn tropos* é aquele que emprega o espondeu citado na n. 98.

Podemos dizer o mesmo também acerca da nete. Pois eles também a utilizavam no acompanhamento, em dissonância com a paranete e em consonância com a mese.¹⁴⁸ Mas na melodia ela não parecia a eles ser própria ao estilo espondíaco.¹⁴⁹

E não somente estas, mas também a nete das conjuntas,¹⁵⁰ desse modo, todos utilizavam. Pois no próprio acompanhamento eles a utilizavam em dissonância com a paranete, com a parámese e com a lícano.¹⁵¹ E na melodia seria uma vergonha para quem a utilizou por causa do caráter produzido por ela. E está claro também, como pode ser observado nas canções frígias, que ela não era ignorada por Olimpo nem pelos seus seguidores, pois eles a utilizavam não somente no acompanhamento, mas também nas canções à Mãe¹⁵² e em algumas outras das composições frígias.

E, também no que diz respeito ao tetracorde das hípatas, está claro que não foi por desconhecimento que evitaram esse tetracorde nas composições dórias. Com efeito, eles o utilizaram nos outros tons e evidentemente o conheciam. Mas, por causa da manutenção do caráter, tiravam-no do tom dório, respeitando a beleza deste.¹⁵³

20. Tal coisa também acontecia entre os poetas trágicos. Pois a tragédia até hoje jamais utilizou o gênero cromático¹⁵⁴ e o seu ritmo,¹⁵⁵ mas a citarodia, sendo mais antiga que a

¹⁴⁸ No gênero diatônico, a nete ficava a uma distância de uma terça maior da paranete (dissonante para os gregos) e de uma quarta justa da mese (consonante).

¹⁴⁹ A nete certamente não era vista como apropriada ao estilo do canto das libações porque era muito aguda.

¹⁵⁰ Sobre esse termo, cf. pp. 55-57, *supra*.

¹⁵¹ A nete das conjuntas estava em dissonância com a paranete, a parámese e a lícano porque não formava um intervalo consonante com nenhuma delas. Os intervalos consonantes eram os de quinta, quarta e oitava.

¹⁵² Os *Mētrōia* ou ‘Cantos à Deusa Mãe’ eram cantos executados ao som do aulo em homenagem à deusa Cibele. Cf. c. 29, 1141B e Píndaro, *Píticas*, XII, 137-140 e fr. 85 Bowra. Esses cantos estavam tradicionalmente ligados à Frígia (Cf. Pausânias, X, 30, 9 e o Hino Homérico *à Mãe dos Deuses*, 1-5). Somente Duris (*apud* Ateneu 618b-c) associa esses cantos à Líbia e ao aulo líbio.

¹⁵³ O tetracorde das hípatas estava num registro muito grave e isto ia contra o caráter do tom dórico, viril e equilibrado e que se contrapunha aos tons mixolídio, lídio e frígio pela gravidade.

¹⁵⁴ Plutarco, nas *Quaestiones Conviviales*, 645D-E, diz que Agatão foi o primeiro a utilizar o gênero cromático na tragédia.

¹⁵⁵ Nesse ponto o texto dos manuscritos parece estar corrompido. Várias integrações e emendas foram propostas. Lasserre, por exemplo, propôs integrar *poikilōi rhythmōi*, baseado no fato de que no trecho da

tragédia em muitas gerações, desde o princípio o utilizou.¹⁵⁶ E é evidente que o cromático é mais antigo do que o enarmônico. De fato é necessário evidentemente, de acordo com a descoberta e o uso que dele faz a natureza humana, dizê-lo mais antigo, pois de acordo com a própria natureza dos gêneros não há um mais antigo do que o outro.¹⁵⁷ Se então se dissesse que Ésquilo ou Frínico¹⁵⁸ por desconhecimento evitaram o cromático, não seria um absurdo? Pois a mesma pessoa também poderia dizer que Pânkrates¹⁵⁹ ignorava o gênero cromático: ele também o evitava na maior parte das suas obras, mas o utilizava em algumas. Então, é evidente que não por desconhecimento, mas pela sua escolha o evitava. Emulava então, como ele próprio disse, o estilo de Píndaro e Simônides e o geralmente chamado arcaico pelos de hoje.¹⁶⁰

21. O mesmo pode ser dito de Tirteu de Mantinéia, de André de Corinto, de Trasilo de Fliunte¹⁶¹ e de muitos outros, os quais, como sabemos, evitaram, todos por escolha própria, o cromático, a modulação, a multiplicidade das notas e muitas outras coisas como ritmos, harmonias, dicções, composições melódicas e interpretações existentes na época. Teléfanes de Mégara,¹⁶² por exemplo, era tão hostil às síringes¹⁶³ que não só jamais permitiu que os construtores de aulos as colocassem nos seus aulos, mas também foi sobretudo por isso que

República (398d-399d) utilizado como fonte principal para os cc. 15-19, Platão trata dos ritmos depois de falar das harmonias, condenando aqueles muito variados (*poikilous*, 399c). Weil-Reinach simplesmente omitem *rhythmōi*. Mas preferi manter a lição dos manuscritos e entender *rhythmos* no seu sentido mais antigo de ‘estrutura’, ‘arranjo’. Ver Barker, 1984: 225, n. 131.

¹⁵⁶ Sobre isso, Filócoro (*apud* Ateneu, 637f-638a) diz que Lisandro de Sícion, um citarista do século VI a.C., utilizou variações vivas e coloridas (*chrōmata kai euchroa*). Mas essa referência deve ser entendida de outra maneira. Ver Barker, 1984: 225, n. 132.

¹⁵⁷ Cf. Aristóximo, *Harmonica*, 19, 20-29.

¹⁵⁸ Tragediógrafo ateniense do século VI-V a.C. do qual nos restam poucos fragmentos.

¹⁵⁹ Sobre esse poeta, possivelmente do século IV a.C., nada mais sabemos além do que é dito nesse passo.

¹⁶⁰ Esse “os de hoje” (*hoi nyn*) refere-se aos contemporâneos da fonte citada por Plutarco (que, no caso, é Aristóximo), e não aos poetas da época da redação do tratado.

¹⁶¹ Como Pânkrates, esses compositores são incógnitas para nós. É possível que fossem músicos do século IV a.C. que seguiam uma tendência arcaizante e rejeitavam as inovações da Nova Música.

¹⁶² Famoso auleta do século IV a.C. Cf. Demóstenes, 21, 7; Pausânias, I, 44, 6 e *Antologia Palatina*, VII, 159.

ele se retirou do concurso Pítico.¹⁶⁴ Em geral, se alguém, tomando como prova o não uso de uma determinada coisa, acusasse de desconhecimento os que não a usam, acusaria primeiro muitos dos nossos contemporâneos, tal como os seguidores de Dórion¹⁶⁵ que desprezam o estilo de Antigênidas,¹⁶⁶ já que não o utilizam, do mesmo modo que os seguidores de Antigênidas desprezam o estilo de Dórion pela mesma razão, assim como os citaredos desprezam o estilo de Timóteo: pois quase completamente trocaram-no pelas colchas de retalhos¹⁶⁷ e pelas composições de Poliído.¹⁶⁸ E novamente se alguém também investigasse acerca da complexidade corretamente e com experiência, julgando as composições do passado e as composições de agora, descobriria que a complexidade estava em uso também no passado. De fato, os antigos utilizaram um tipo de composição mais complexa do que a complexidade das composições rítmicas existentes hoje em dia, pois eles valorizavam a complexidade rítmica, e as composições do passado eram mais complexas no que diz respeito aos diálogos¹⁶⁹ dos acompanhamentos instrumentais. Pois os compositores de agora amam a melodia, mas os compositores do passado amavam os ritmos.¹⁷⁰ Então é evidente

¹⁶³ Aqui *syrinx* não é a ‘flauta de Pan’. Segundo Howard (1893: 32-35), a siringe à qual se refere essa passagem era um pequeno buraco perto do final superior do aulo que podia ser aberto com uma espécie de chave para facilitar a produção de harmônicos mais altos. Ver também Schlesinger, 1939: 54.

¹⁶⁴ O uso do recurso da siringe elevava o registro da melodia produzida pelo aulo. E esse era um expediente importante na execução do nomo Pítico, peça que fazia parte dos jogos Píticos. Nesse nomo, havia um momento em que o auleta deveria imitar o som produzido pelo dragão Píton no momento de sua morte. Por isso, o mecanismo tinha uma importante função porque facilitava a elevação do registro da melodia que imitava o sibilar do monstro.

¹⁶⁵ Auleta do século IV a.C. patrocinado por Filipe da Macedônia. Cf. Ateneu, 337b e 435b-c.

¹⁶⁶ Auleta e compositor tebano do século IV a.C. viveu mais ou menos quarenta anos antes de Dórion (Ver Ateneu, 131b e 631f.) Ver também *Suda*, s.v. e Teofrasto, *História das Plantas*, IV, 11, 4.

¹⁶⁷ Traduzi o termo *katatymata* (emenda proposta por Lasserre e adotada por Ziegler) por ‘colcha de retalho’. Na verdade, essa palavra refere-se a um pedaço de couro que era costurado na sola de um sapato. Não conhecemos ao certo o seu significado musical. Mas é possível que ela designe algo parecido com uma miscelânea, um pot-pourri, em contraposição a peças estruturalmente mais organizadas.

¹⁶⁸ Grande compositor de ditirambos do século V-IV a.C. (cf. Diodoro Sículo, XIV, 46, 6). Foi rival de Timóteo (Ateneu 352b) e talvez seja o autor de uma tragédia citada por Aristóteles na *Poética*, 1455a6 e b10.

¹⁶⁹ Em grego *dialektous*, que pode ser traduzido como ‘idioma’, ‘estilo’, maneira particular de executar uma melodia.

¹⁷⁰ Esse passo parece estar em contradição com o que foi dito antes sobre a música antiga, já que essa era menos complicada e variada, pelo menos no que diz respeito às melodias. Dionísio de Halicarnaso, no seu livro *De*

que os antigos não por desconhecimento, mas por escolha, evitavam as melodias fragmentadas.¹⁷¹ E por que a surpresa? De fato, muitas outras atividades da vida não são desconhecidas pelos que não as praticam, mas são vistas por eles como inaceitáveis, sendo seu uso rejeitado por causa da sua inadequação a algumas situações.

22. Depois de mostrar que Platão recusou os outros estilos não por desconhecimento nem por inexperiência, mas porque eles não eram adequados ao tipo de Estado discutido por ele, demonstrarei em seguida que ele era um estudioso de harmonia. No trecho em que trata da geração da alma,¹⁷² no *Timeu*, ele mostra seu interesse pelas matemáticas e pela música do seguinte modo: “E depois disso ele preencheu os intervalos duplos e triplos, dali cortando partes e colocando-as no meio deles, para que em cada intervalo houvesse duas médias”.¹⁷³ De fato, este proêmio dependia de uma experiência em harmonia, como eu demonstrarei em seguida. São três as primeiras médias, a partir das quais é tomada toda média: a aritmética, a harmônica e a geométrica. Destas uma supera e é superada num número igual, a outra numa razão igual e a última nem numa razão nem num número.¹⁷⁴ Assim Platão, querendo

compositione verborum, XIX, também compara os poetas do estilo antigo como Safo, Alceu, Estesícoro e Píndaro com os representantes modernos do Novo Ditirambo, tais como Filóxeno, Timóteo e Telestes.

¹⁷¹ Em grego *keklastmenon melos* refere-se a melodias com estruturas mais elaboradas, ‘quebradas’ pelas modulações de uma harmonia para outra. Cf. Plutarco, *De Pythiae oraculis*, 6 e Michaelidis, 1978: 164.

¹⁷² Em grego *psykhogonia*. Lasserre (1954: 167) lembra que esse termo aparece pela primeira vez em textos de Plutarco (no *De animae procreatione in Timaeo* e no *De defectu oraculorum*, 415E). Esse é outro elemento que ajuda na defesa da autenticidade do tratado. No mínimo, esse é um elemento que coloca o tratado na época de Plutarco ou num momento imediatamente posterior.

¹⁷³ Citação do *Timeu*, 36a. Desse modo termina o prelúdio sobre a criação da alma do universo. Ela foi criada, segundo a personagem pitagórica Timeu (34b-35c), a partir da mescla do Mesmo indivisível e do Outro divisível com uma terceira entidade intermédia entre as duas precedentes. Em seguida, o Demiurgo subdividiu a unidade obtida de tal maneira que das subdivisões resultam duas séries numéricas em progressão geométrica, uma de razão 2 (1, 2, 4, 8) e a outra de razão 3 (1, 3, 9, 27). Cf. também Plutarco, *De animae procreatione in Timaeo*, c. 29ss.; Ver ainda Cornford (1937: 66-72) e Brisson (1974: 314-332).

¹⁷⁴ Depois de obter as duas progressões geométricas citadas na nota anterior, o Demiurgo preencheu os intervalos (*diastēmata*) duplos e triplos até conseguir que entre eles houvesse duas médias, uma aritmética (sobre um mesmo número) e a outra harmônica (sobre uma mesma fração). A média aritmética, por exemplo, entre 6 e 12 é 9, porque 9 é maior do que 6 e menor do que 12 com base num mesmo número, o 3 ($9 - 6 = 3$; $12 - 9 = 3$). A média harmônica entre 6 e 12 é 8, porque $8 - 6 = 2$, que é $1/3$ de 6, e $12 - 8 = 4$, que é $1/3$ de 12. A média geométrica não é considerada por ser um número irracional e por não poder ser expressa através de uma fração. Toda essa operação segue a subdivisão pitagórica da oitava musical.

apresentar em termos harmônicos a harmonia dos quatro elementos da alma¹⁷⁵ e a causa da concordância de uma coisa em relação à outra a partir de coisas diferentes, em cada intervalo mostrou duas médias da alma segundo a razão musical. Pois em música há dois intervalos médios da concordância de oitava, cuja proporção demonstrarei. De fato, a oitava é vista em razão dupla¹⁷⁶ e farão, para dar um exemplo, a razão dupla numérica o 6 e o 12. Este intervalo está desde a hípate das médias até a nete das disjuntas. Sendo o 6 e o 12 as extremas, a hípate das médias tem o número 6 e a nete das disjuntas o número 12. É preciso tomar de resto, então, para estes números, os que caem no meio, dos quais o epítrito e o hemiólio se mostrarão os extremos. Estes são o 8 e o 9, pois do 6 o 8 é o epítrito, e o 9 é o hemiólio. Um extremo é assim, mas o outro extremo, o do 12, é epítrito do 9 e é hemiólio do 8. Estando esses dois números no meio, o 6 e o 12, e o intervalo de oitava sendo composto dos intervalos de quarta e de quinta, é claro que a mese terá o número 8 e a parámese terá o número 9. Acontecendo isto, a hípate estará para a mese como a parámese estará para a nete das disjuntas. Pois da hípate das médias até a mese há um intervalo de quarta, e da parámese até a nete das disjuntas também há um intervalo de quarta. É claro que também da hípate das médias até a nete das disjuntas há um intervalo de oitava. A mesma proporção é encontrada também nos números. Pois assim como o 6 está para o 8, o 8 está para o 12. De fato, o 8 é epítrito do 6 e o 12 é do 9, e o 9 é hemiólio do 6 e o 12 do 8. O que foi dito é suficiente para demonstrar que experiência e que estudo Platão tinha acerca das matemáticas.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Os quatro elementos da alma do mundo são as quatro notas fixas de uma oitava, isto é, os extremos de cada um dos tetracordes disjuntos que compõem a própria oitava: a nete das disjuntas, a parámese, a mese e a hípate, representadas pitagoricamente com os números 12, 9, 8 e 6 respectivamente. Na convenção moderna, o 12 equivale ao Mi superior, o 9 é o Si, o 8 é o Lá e o 6 é o Mi inferior (mais grave).

¹⁷⁶ Expressa pela proporção *dia pasōn* ou 2:1, que é a soma dos intervalos de quarta (*dia tessarōn*, de relação epítrítica ou 4:3) e de quinta (*dia pente*, de relação hemiólica ou 3:2).

¹⁷⁷ Sobre esse parágrafo, cf. pp. 219-222, *infra*.

23. Que a harmonia é augusta, algo divino e grande, Aristóteles, o discípulo de Platão, diz com estas palavras: “A harmonia é celeste e tem a natureza divina, bela e maravilhosa. Sendo quadripartida¹⁷⁸ no seu valor, ela possui duas médias, uma aritmética e a outra harmônica, e suas partes, grandezas¹⁷⁹ e diferenças¹⁸⁰ mostram-se de acordo com o número e a proporção de medida. Pois as melodias são estruturadas¹⁸¹ em dois tetracordes”.¹⁸² Essas são as suas palavras. Ele disse também que o corpo dela é constituído de partes desiguais, contudo em consonância umas com as outras, e também que as médias dela são consonantes segundo a razão aritmética. Pois a nete ajustada com a hípate em razão dupla produz a consonância de uma oitava. De fato, a oitava tem, como dissemos antes,¹⁸³ a nete de doze unidades, e a hípate de seis, e a parátese, em consonância com a hípate segundo uma razão hemiólica, de nove unidades. Dissemos também que as unidades da mese são oito. Resulta daí que os principais intervalos da música são compostos destes: o de quarta, que está em razão epitrítica, o de quinta, que está em razão hemiólica, e o de oitava, que está em razão dupla. Mas resta ainda o epógdoon,¹⁸⁴ que está na razão de um tom. Resulta daí que nas mesmas diferenças excedem e são excedidas as partes pelas partes e as médias pelas médias da harmonia segundo a diferença em números e segundo o valor geométrico. Aristóteles,

¹⁷⁸ As quatro partes da harmonia são, certamente, as quatro notas fixas que formam a oitava, representadas pelos números 6, 8, 9, 12.

¹⁷⁹ As grandezas ou magnitudes seriam os intervalos entre as notas fundamentais, segundo a terminologia aristoxeniana.

¹⁸⁰ A palavra ‘diferenças’ (*hyperkhai*, ‘excessos’, ‘excedentes’) é usada aqui no seu sentido aritmético. O intervalo de 12:9 tem um excesso ou diferença de 3 que é igual “quanto ao número” ao excesso do intervalo 9:6. E o intervalo 12:8 tem um excesso de 4, mostrando igualdade ou “proporção de medida” com o excesso do intervalo 8:6 (já que $4 = 12/3$ e $2 = 6/3$).

¹⁸¹ Em grego *rhythmizetai*, literalmente “são ritmizadas”.

¹⁸² *Eudemo* fr. 47 Rose = *Sobre a Filosofia* fr. 25 Ross. Aristóteles não escreveu nenhum tratado sobre a música. Mas encontramos em suas obras comentários esparsos sobre essa arte. No livro VIII da *Política* o estagirita trata da importância da música para a educação dos jovens. Além disso, temos os *Problemas* de inspiração aristotélica que, no livro XI trata da voz e no livro XIX trata da harmonia. Ver Richter, 1961: 98-169.

¹⁸³ No c. 22, 1138E-F.

portanto, demonstra que essas médias têm os seguintes valores: a nete supera a mese numa terça parte dela mesma, e a hípate é superada pela parámese da mesma maneira, de modo que suas diferenças são proporcionais.¹⁸⁵ Pois com as mesmas partes superam e são superadas. Portanto, os extremos superam a mese e a parámese e são superados com as mesmas razões, a epitritica e a hemiólica. Tal é, então, a diferença harmônica. As diferenças da nete e da mese, em razão aritmética, apresentam as diferenças numa parte igual.¹⁸⁶ Da mesma maneira também a parámese supera a mese, pois a parámese supera a mese numa razão de nove oitavos,¹⁸⁷ e novamente a nete é o dobro da hípate, e a parámese está em relação hemiólica com a hípate, e a mese está ajustada em relação epitritica com a hípate. Assim a harmonia, segundo Aristóteles, é constituída no que diz respeito às partes, aos números e às diferenças.

24. Em sua natureza mais íntima, a harmonia e as suas partes são constituídas da natureza do ilimitado, do limitado e do par-ímpar.¹⁸⁸ Ela, de fato, é toda par, já que é quadripartida nos limites. Mas suas partes e razões são pares, ímpares e par-ímpares. De fato, ela tem a nete par de doze unidades, e a parámese ímpar de nove unidades, a mese par de oito unidades, a hípate par-ímpar de seis unidades. Sendo naturalmente assim, por meio das diferenças e das razões, tanto ela própria como as partes dela umas em relação com as outras, toda ela está em concordância com o todo e com as partes.

¹⁸⁴ Epógdoon é o nome dado pelos pitagóricos à proporção do intervalo de um tom, que é 9:8. O tom é o “excesso da quinta sobre a quarta”, isto é, o espaço entre a parámese e a mese, que separa os dois tetracordes que formam a oitava. Numericamente é representado assim: 3:2 (quinta) : 4:3 (quarta) = $3/2 \times 3/4 = 9/8$.

¹⁸⁵ Para entender esse trecho é preciso lembrar que o valor numérico da nete é 12, da mese, 9, da parámese, 8 e da hípate, 6.

¹⁸⁶ O texto daqui até o final do capítulo parece corrompido, pois a razão aritmética entre 12 (a nete) e 6 (a hípate) é 9 (a parámese) e não 8 (a mese).

¹⁸⁷ Ou seja, o epógdoon citado acima, cuja expressão numérica é 9:8.

¹⁸⁸ Os pitagóricos diziam que o infinito é par e o finito é ímpar (cf. Aristóteles, *Física*, 203a10-12). Desse modo, são pares e infinitos o 8 (a mese) e o 12 (a nete) e ímpar e finito é o 9 (a parámese). Por outro lado, se um número é par, mas a sua metade é ímpar, como é o caso do 6 (a hípate), ele é chamado de par-ímpar. Cf. Filolau, fr. B 5 Diels-Kranz.

25. E, além disso, os sentidos, que são engendrados nos corpos através da harmonia,¹⁸⁹ sendo celestes e divinos, com a ajuda de um deus dando a percepção aos homens, a visão e a audição, com a ajuda do som e da luz a harmonia manifestam. E os outros companheiros delas, pelo fato de serem sentidos, são constituídos segundo uma harmonia. Pois eles nada fazem sem harmonia, mesmo que eles sejam inferiores à visão e à audição, e não estão separados delas. Pois esses sentidos, surgindo com a ajuda de um deus, em presença nos corpos, de acordo com uma proporção, têm uma natureza bela e forte.¹⁹⁰

26. A partir do que foi dito, é evidente, então, que os antigos helenos, com razão, acima de tudo estavam preocupados em ensinar música. Pois julgavam ser necessário moldar as almas dos jovens através da música e estruturá-las¹⁹¹ para a conveniência, evidentemente porque a música é útil em todas as ocasiões e para toda atividade séria,¹⁹² mas principalmente nos perigos da guerra. Nesses momentos alguns usaram aulos, como os Lacedemônios, entre os quais a melodia chamada ‘de Castor’ era tocada no aulo quando avançavam em ordem para guerrear contra os inimigos.¹⁹³ E outros também marcharam rumo aos opositores ao som da lira. Como eles registram, os cretenses usaram durante muito tempo essa prática quando partiam para os perigos da guerra.¹⁹⁴ Outros ainda, mesmo na nossa época, continuam usando a sálpinge.¹⁹⁵ Os argivos, durante as festas chamadas entre eles Estêneas, usavam o aulo: eles dizem que esta competição foi estabelecida, a princípio, em

¹⁸⁹ Nesse parágrafo a palavra harmonia parece ter o significado de ‘proporção’.

¹⁹⁰ Sobre a importância da visão e da audição, ver Platão, *Timeu*, 47a-e; Aristóteles, *Eudemo*, fr. 48 Rose = *Sobre a Filosofia*, fr. 24 Ross. Talvez a fonte deste capítulo seja Aristóxeno (cf. fr. 73 Wehrli).

¹⁹¹ Mais uma vez o verbo *rhythmizein* com o sentido de ‘organizar’, ‘estruturar’.

¹⁹² Sobre a importância da educação musical, ver Platão, *República*, 401d-e; Aristóteles, *Política*, VIII, *passim* e Aristides Quintiliano, 56, 6ss.

¹⁹³ Sobre o uso da música na guerra pelos espartanos, ver p. 234, *infra*.

¹⁹⁴ Aulo Gélio (I, 11, 6-7) nos fala do uso que os cretenses faziam da cítara nas batalhas. Sobre a lira e o aulo usados juntos nas guerras, ver Estrabão, X, 4, 20, 23-24. Ver também Ateneu, 627d e Políbio, IV, 20, 6.

¹⁹⁵ A *salpinx* (*tuba*, em latim) era uma espécie de trompa usada especialmente em contexto militar. Ela já é mencionada na *Iliada* (XVIII, 219. cf. XXI, 388), embora Pólux (IV, 85) afirme que sua origem seja etrusca (cf.

honra a Dánao, mas depois foi dedicada a Zeus Estênio.¹⁹⁶ Mesmo hoje em dia, ainda é costume realizar os pentatlos ao som do aulo,¹⁹⁷ mas não de modo refinado nem de modo arcaico, nem na maneira que era costumeira entre aqueles homens de antigamente, como a melodia chamada *Endromé*,¹⁹⁸ composta por Hiérax¹⁹⁹ para essa competição. Contudo o aulo é tocado, mesmo que a música seja um pouco fraca e nada refinada.

27. Dizem que, em tempos ainda mais antigos, os helenos não conheciam nem a musa teatral, mas que todo conhecimento deles foi devotado à honra dos deuses e à educação dos jovens, e que nenhum teatro tinha sido construído entre aqueles homens, mas a música ainda morava nos templos, nos quais eles honravam o deus e louvavam os homens nobres através dela.²⁰⁰ Isto é provável, pois a palavra *theatron* mais tarde e a palavra *theorein*, muito antes, tomaram a forma do seu nome da palavra *theos*.²⁰¹ Mas, nos nossos tempos, tal tipo de corrupção instalou-se, que nenhuma lembrança nem noção do estilo educativo subsiste, e todos aqueles que se dedicam à música estão ligados à musa teatral.²⁰²

Ésquilo, *Eumênides*, 568 e Eurípidés, *Fenícias*, 1378). É possível que a frase se refira aos romanos, pois entre eles era comum o uso da sálpinge. Cf. Aristides Quintiliano, 62, 6-19.

¹⁹⁶ Somente aqui encontramos referências a essas festas. Pausânias (II, 34, 6 e II, 32, 7) menciona um Zeus Estênio.

¹⁹⁷ O pentatlo era constituído de cinco provas atléticas: lançamento de disco, lançamento de peso, corrida, salto e luta. Segundo Pausânias (V, 8, 7), foi instituído no ano 708/707, na XVIII Olimpíada. Pausânias também diz (VI, 14, 10) que Pitócrito de Sícion tocou o aulo seis vezes nos Jogos Olímpicos.

¹⁹⁸ Composto de *en* mais *dromos*, ‘corrida’. É possível que essa melodia fosse tocada durante a competição da corrida ou no momento da corrida do salto à distância (Weil-Reinach, 1900: 102).

¹⁹⁹ Hiérax, cujo significado é ‘falcão’, provavelmente, é um nome lendário (cf. Lasserre, 1954: 170). Pólux (IV, 79) fala de um nomo *Hierakios* e diz que esse auleta foi aluno e amante de Olimpo e morreu muito jovem. Pólux (IV, 78) faz referência também a um *melos Hierakion* (que talvez seja o mesmo nomo mencionado antes) tocado no aulo no festival das Antesfórias (‘transporte das flores’) realizado em Argos em honra a Hera. Ateneu (570b) menciona umas auletas que tocavam somente o nomo de Hiérax.

²⁰⁰ Esse trecho lembra muito as palavras de Aristóxeno (*apud* Ateneu 632a = fr. 124 Wehrli) e, mais remotamente, Platão, na *República*, 607a e nas *Leis*, 700a-701b e 801e. Ver também Temístio, *Orationes*, XXXIII, 1, 364B-C (= Aristóxeno, fr. 70 Wehrli) e Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, 747A-748D.

²⁰¹ Essa etimologia é fantasiosa e se encontra também no filósofo estoico Diógenes de Babilônia, do século II a.C. (*SVF* III 224, fr. 64 Von Arnim). Sabemos que a palavra *theatron* se relaciona com a raiz do verbo *theaomai*, ‘contemplar’, e não com *theos*, ‘deus’. Essa etimologia deve ter sido bem aceita na Antigüidade tardia já que ainda a encontramos no *Etymologicum Magnum* s.v. *arkhitheōros*. Cf. Plebe, 1957: 191.

²⁰² Nos cc. 12, 15, 30 e 31, Plutarco também trata da ligação entre o teatro e a decadência musical. Aristóxeno fala da decadência da música tocada nos teatros do seu tempo em termos parecidos, como lembram os já citados Ateneu, Temístio e o próprio Plutarco nas *Quaestiones Conviviales*. Ver nota 200, *supra*.

28. Alguém poderia dizer: “Ó, amigo, nada então foi inventado ou inovado pelos antigos?” Eu mesmo também digo que eles inventaram, mas com dignidade e decoro.²⁰³ Pois aqueles que investigaram tais assuntos atribuíram a Terpandro a nete dórica,²⁰⁴ já que nenhum dos seus predecessores usou-a antes na melodia, e dizem que ele inventou o tom mixolídio completo,²⁰⁵ e o estilo da melodia órtia²⁰⁶ que segue os pés órtios e, além do órtio, o troqueu semanto.²⁰⁷ Mas se, como Píndaro diz,²⁰⁸ Terpandro também foi o inventor das melodias escólias,²⁰⁹ Arquíloco também certamente inventou a composição rítmica dos trímetros,²¹⁰ e a ampliação para os ritmos não homogêneos,²¹¹ o recitativo²¹² e o acompanhamento instrumental para ele. A esse poeta, em primeiro lugar, são atribuídos os epodos, os tetrâmetros, o crético, o prosodíaco e o alongamento do verso heróico, e, segundo

²⁰³ Nesse capítulo é retomado o tema das invenções que Lísias aborda no seu discurso, especialmente no que diz respeito aos ritmos. Ver c. 12, 1135C-D.

²⁰⁴ Esse testemunho coincide com o que diz o Pseudo-Aristóteles, nos *Problemas*, XIX, 32. Ao acrescentar a nete, Terpandro teria elevado o número de cordas da lira para sete.

²⁰⁵ No c. 16, essa invenção é atribuída a Safo.

²⁰⁶ Ver c. 7, 1133F.

²⁰⁷ O órtio e o troqueu semanto (ou ‘marcado’) eram ritmos compostos de doze tempos, o primeiro com tese de quatro e arse de oito e o segundo com tese de oito e arse de quatro. Cf. Aristides Quintiliano, 36, 3-4.

²⁰⁸ Fr. 129 Turyn = 125-126 Snell-Mähler.

²⁰⁹ O termo grego *skolion* deriva de *skolios*, ‘tortuoso’, ‘em zigzag’. As canções escólias eram melodias cantadas ao final do banquete enquanto os convidados bebiam. Eram acompanhadas da lira. Um dos convidados começava a cantar, segurando um ramo de mirto ou laurel, o qual passava a um companheiro, mas não ao que estava ao seu lado. Assim, de forma oblíqua, o canto seguia em zigzag. Cf. *Suda*, s.v. e Ateneu, 694a-b. Ver também Harvey, 1955: 162-163 e p. 168, *infra*.

²¹⁰ Isto é, os trímetros jâmbicos, que provavelmente tiveram origem na tradição popular, mas foram elevados a uma forma literária por Arquíloco. O gramático Mário Vitorino (VI, 141 Keil) também fala das inovações métricas promovidas por esse poeta.

²¹¹ A ampliação de um ritmo homogêneo para unidades rítmicas não homogêneas (o primeiro ascendente e o segundo descendente ou vice-versa; ou mesmo um binário e o outro ternário) no mesmo verso produzia os chamados versos asinártetos, que eram seqüências métricas compostas formadas por dois ou mais *metra* ou *cola* não homogêneos ou não redutíveis a um verso unitário (Gentili-Lomiento, 2003: 31-33). Os versos asinártetos ligavam num único *stikhos* (verso) *cola* (subdivisões de um verso) de gênero rítmico diferente, como um *colon* do gênero par (o dáctilo, por exemplo, de proporção 2:2) com um do gênero rítmico duplo (o troqueu 2:1, por exemplo); ou mesmo *cola* pertencentes ao mesmo gênero rítmico, mas com sucessão diferente de tempos fortes e fracos, um jambo 1:2 e um troqueu 2:1, por exemplo (Gostoli, 1982/83: 26). Cf. Heféstion, *Enchiridion*, p. 47, 15 ss..

²¹² Ou *parakatalogē*, que era uma forma de recitativo, mescla de canto e fala, acompanhado do aulo, empregado na tragédia. Ver também Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 6, que diz que o recitativo tinha um caráter trágico por causa da sua irregularidade. Ver Pickard-Cambridge, 1968: e Perusino, 1968: 21-28.

alguns, também o elegíaco. Além disso, a ampliação do jâmbico para o peon epítrato²¹³ e a ampliação do heróico alongado para o prosodíaco e o crético. E dizem ainda que Arquíloco ensinou a recitar alguns jâmbicos com acompanhamento instrumental e a cantar outros. Depois, desse modo, os poetas trágicos os usaram²¹⁴ e Crexo²¹⁵ adotou essa prática e introduziu-a nos ditirambos. Alguns julgam também que Arquíloco inventou o acompanhamento sob o canto²¹⁶ e que seus antecessores acompanhavam o canto em total uníssono.

29. A Polimnesto atribuem o tom hoje chamado hipolídio²¹⁷ e dizem que ele tornou muito maiores a éclipse e a ébole.²¹⁸ E dizem que o famoso Olimpo, a quem atribuem o início da musa helênica e nômica,²¹⁹ inventou o gênero enarmônico,²²⁰ e dentre os ritmos o prosodíaco,²²¹ no qual é composto o nomo de Ares,²²² e o coreu,²²³ o qual ele usa muito nas

²¹³ O epodo pode ser um verso cantado depois de um outro verso ou uma estrofe de ritmo diferente. Como aparece aqui, no neutro, parece indicar um verso menor que vem depois de um verso maior, como um dímeter jâmbico depois de um trímetro jâmbico. Os tetrâmetros mencionados são os trocaicos, criados por Arquíloco antepondo um crético ao trímetro jâmbico, como explica Mário Vitorino (VI, 135 Keil). O crético citado talvez seja o ditroqueu, que ocorre no metro 'itifálico', presente em fragmentos de Arquíloco. O prosodíaco era um verso de doze tempos de base anapéstica. O hexâmetro alongado provavelmente era o chamado 'arquiloqueu I', uma seqüência de quatro dáctilos mais três troqueus. O dístico elegíaco era composto de um hexâmetro seguido de um duplo hemíepes chamado também de *élegos*, nomeado pentâmetro pelos metricólogos latinos impropriamente. O peon epítrato era uma combinação de um hemíepes com um dímeter jâmbico. Sobre as inovações métricas de Arquíloco, cf. Gostoli, 1982/1983 e pp. 173-185, *infra*.

²¹⁴ Certamente, como acontecia com a *parakatalogē*, nas partes corais das tragédias, já que os diálogos, compostos em trímetros jâmbicos, não eram cantados.

²¹⁵ Já citado no c. 12, 1135C e n. 103.

²¹⁶ A expressão grega *tēn kroyšin hypo tēn ōidēn* pode significar "tocar um instrumento de corda acompanhando a melodia", numa espécie de heterofonia. Cf. Platão, *Leis*, 812d. De qualquer modo, a expressão pode indicar também um acompanhamento mais agudo por cima da melodia principal. Sobre essa questão, cf. Barker, 1995: 41-60.

²¹⁷ Esse tom ou harmonia hipolídia talvez seja a mesma que Platão chama de lídia 'frouxa' (cf. *República*, 398e). No c. 16, 1136E, foi mencionada uma harmonia lídia 'relaxada' inventada por Dámon que também poderia corresponder à harmonia citada aqui.

²¹⁸ Segundo Aristides Quintiliano, 28, 5-6, a éclipse era o abaixamento de uma nota para criar um intervalo de três dieses, ou seja, de três quartos de tom. Por isso, era o contrário do espondiasmo citado no c. 11, 1135A. A ébole, por outro lado, era a elevação de uma nota em cinco dieses, isto é, cinco quartos de tom. Cf. Báquio, *Introdução à Ciência Harmônica*, 42.

²¹⁹ *Nomikēs* no texto pode significar "tradicional" ou pode ter um valor mais técnico-musical designando uma forma específica de canção.

²²⁰ Sobre a invenção do gênero enarmônico, cf. c. 11, 1134F-1135A e pp. 185-189, *infra*.

²²¹ No parágrafo anterior, a invenção do prosodíaco foi atribuída a Arquíloco.

canções à Mãe.²²⁴ Alguns julgam que Olimpo inventou também o baqueu.²²⁵ E todas as antigas melodias demonstram que estas coisas são assim. Laso de Hermíone,²²⁶ depois de modificar os ritmos para o andamento ditirâmico e após ter imitado a multiplicidade de notas dos aulos, usando um grande número de notas fracionadas, levou a música anterior a ele à transformação.

30. De modo semelhante também Melanípides,²²⁷ o compositor de melodias, que veio depois, não permaneceu fiel à música anterior a ele, nem Filóxeno nem Timóteo. Esse, de fato, sendo a lira, antes, até a época de Terpandro de Antissa, de sete notas, dividiu-as em numerosas notas. Mas também a aulética passou de uma música mais simples para outra mais complexa. Pois antigamente, até a época de Melanípides, o compositor de ditirambos, sucedia que os auletas recebiam seus pagamentos dos compositores, já que a poesia²²⁸ evidentemente era a protagonista, e os auletas estavam subordinados aos instrutores. Mas depois também este costume se perdeu, de modo que também Ferécrites,²²⁹ o poeta cômico,

²²² Ver c. 17, 1137A e n. 143.

²²³ Poderia ser o troqueu ou o tríbraco. Do que pode depreender-se do nome, era um ritmo específico para a dança.

²²⁴ Cf. c. 19, 1137D e n. 152.

²²⁵ Sobre este metro o desacordo é grande. Seu nome certamente deriva do culto báquico. Seu desenho básico seria $\bar{\text{---}}$. Ver, por último, Gentili-Lomiento, 2003: 229-233.

²²⁶ Fr. A 10 (Minor) Del Grande = Test. 15 Brussich. Nascido em meados do século VI a.C. em Hermíone, na Acaia (Peloponeso), Laso foi uma das personagens mais importantes da história da música grega. Segundo a *Suda*, ele foi o primeiro a escrever um tratado sobre a música. Foi rival de Simônides e professor de Píndaro e introduziu uma série de inovações ao tentar imitar na lira a multiplicidade de sons do aulo (sem que isso implicasse no aumento do número de cordas, expediente usado por músicos como Frinis e Timóteo). Além disso, ele teria transformado a estrutura astrófica do ditirambo ao introduzir nele os coros cíclicos. Sobre as inovações de Laso, cf. Lasserre, 1954: 34-44; ver também Pickard-Cambridge, 1962: 14; Privitera, 1965: 73-83; West, 1992: 343 e Brussich, 2000: 70-72.

²²⁷ Fr. A 4 Del Grande. Nascido na ilha de Melos no século V a.C., Melanípides, chamado ‘o Jovem’ para ser distinguido de um poeta homônimo que talvez fosse seu pai (ver c. 15, 1136C e n. 118), pertenceu ao grupo dos poetas do Novo Ditirambo e foi responsável pela transformação do ditirambo em uma composição de métrica *kata stikhon* (isto é, de versos sempre iguais, astrófica) como o nomo e aumentou o número de cordas da cítara para doze (cf. c. 30, 1141C-D).

²²⁸ Isto é, as palavras, o texto que era cantado e ensinado pelos autores, aqui chamados de *didaskaloi*, ‘instrutores’. Sobre a submissão do aulo à poesia, cf. Ateneu, 617C-F, onde Práquinas de Fliunte (fr. 708 Page), com palavras dirigidas contra o estilo trágico de Frínico ou contra o ditirâmico de Laso, diz que o canto é o rei e o aulo é o seu servo, ficando em segundo plano.

²²⁹ Ferécrites, autor da Comédia Antiga, floresceu em Atenas por volta do ano 420 a.C.

introduziu a Música em forma de mulher, com seu corpo todo mal-tratado. E ele faz a Justiça perguntar a causa da violência e a Poesia²³⁰ diz:

Falarei de bom grado: tu terás prazer
Em ouvir e eu, em falar.
Melanípides deu início a meus males,
Entre eles, foi o primeiro que me tomou, relaxou-me
E fez-me mais frouxa com doze cordas.
Contudo esse era um homem suportável
Para mim *** comparado com os males atuais.
Mas Cinésias,²³¹ o maldito ático,
Produzindo curvas exarmônicas nas estrofes,²³²
Prejudicou-me tanto que na poesia
Dos ditirambos, como nos escudos,²³³
O lado esquerdo dele parece o direito.²³⁴
Mas esse, contudo, me era tolerável.
Frinis,²³⁵ porém, lançou uma espiral²³⁶ particular
E curvando-me e girando-me, destruiu-me toda,
Em cinco cordas colocando doze harmonias.²³⁷

²³⁰ Isto é, a Música. O texto aqui citado provavelmente pertence a uma comédia de Ferécates intitulada *Quíron* (fr. 145 Kock), embora haja dúvidas sobre a origem da citação (cf. Lasserre, 1954: 172).

²³¹ Cinésias, compositor de ditirambos ateniense que viveu no século V-IV a.C., foi um piores músicos de seu tempo. Encontramos críticas a ele também em comédias de Aristófanes (*Aves*, 1372-1409; *Lisístrata*, 838-860; *Mulheres em assembléia*, 330 e *Rãs*, 153-154 e 1473). Segundo Düring (1945: 182), o adjetivo *Attikos*, ao invés de *Athēnaios*, seria depreciativo.

²³² É possível que essa seja uma alusão às freqüentes modulações de uma harmonia para outra e às distorções impostas às palavras do texto por causa do predomínio da melodia. Cf. Borthwick, 1968: 66 e 71.

²³³ Ferécates poderia estar se referindo aqui ao movimento dos escudos na dança pírrica (cf. Borthwick, 1968: 65). Mas, nesse verso o autor poderia, por outro lado, estar fazendo uma referência ao título de uma composição de Cinésias chamada *Os Escudos*. Essa hipótese me foi sugerida pela professora Annie Bélis e precisa ser melhor defendida.

²³⁴ Como acontece nos espelhos, a imagem é refletida ao contrário nos escudos, a mão direita, por exemplo, aparecendo no lugar da esquerda. Assim, as melodias de Cinésias seriam sem sentido, por que estariam de ponta-cabeça (cf. Weil-Reinach, 1900: 121). Borthwick (1968: 66), entretanto, sugere que Ferécates estaria fazendo uma alusão à tendência do Novo Ditirambo de abandonar a estrutura triádica (estrofe, antístrofe e epodo) tradicional do ditirambo.

²³⁵ Fr. 3 A Del Grande.

²³⁶ *Strobilos*, em grego. Sobre esse termo, ver Borthwick, 1968: 68 e Düring, 1945: 187.

Mas esse também era um homem suportável para mim:
Pois se fez algo errado, depois se redimiu.
Mas Timóteo,²³⁸ minha cara, enterrou-me
E dilacerou-me do modo mais vergonhoso. Quem é esse
Timóteo? Um milésio de cabeça vermelha.
Esse me trouxe males, superou todos
Dos quais falo, produzindo monstruosos formigueiros.
E quando me encontrou caminhando sozinha,
Despiu-me e quebrou-me com suas doze cordas.²³⁹

Também Aristófanes,²⁴⁰ o poeta cômico, lembra Filóxeno²⁴¹ e diz que ele introduziu
*** melodias nos coros cíclicos. E a Música diz estas palavras:

Encheu-me de ímpios sons exarmônicos
E superagudos e de floreios,
Como os nabos entortando-me toda.²⁴²

E outros poetas cômicos também mostraram a extravagância dos que, depois desses crimes, reduziram a música a pedaços.

31. Aristóxeno deixa claro que correção ou degeneração depende da formação e da instrução.²⁴³ Pois, dentre os compositores da sua época, ele diz que Telésias de Tebas,²⁴⁴ quando jovem, tinha sido educado com a mais bela música e tinha aprendido outras melodias

²³⁷ Ao invés dos tetracordes de Aristóxeno, teríamos aqui um pentacorde.

²³⁸ Fr. 10 A Del Grande.

²³⁹ Sobre esses três últimos versos e sobre as correções propostas por Ziegler, cf. pp. 207-208, *infra*. Para o verso 25 do fragmento preferi seguir o texto estabelecido por Kassel-Austin.

²⁴⁰ Fr. 641 Kock.

²⁴¹ Fr. 15 A Del Grande. Sobre esse trecho, cf. Pickard-Cambridge, 1962: 45-48.

²⁴² Sobre esses versos, ver Borthwick, 1968: 62-63 e Westphal, 1865: 10.

²⁴³ Fr. 76 Wehrli = Test. 26 Da Rios.

²⁴⁴ Sobre esse músico, nada mais sabemos além do que é contado aqui.

dos compositores ilustres além das composições de Píndaro, de Dionísio de Tebas,²⁴⁵ de Lampro,²⁴⁶ de Prátinas e dos outros que foram grandes compositores líricos de peças musicais. E diz que ele aprendeu também a tocar o aulo belamente e que se exercitou suficientemente nas outras partes da educação completa. Mas, chegada a época da sua maturidade, foi tão fortemente seduzido pela música cênica e complexa que desprezou aquelas melodias com as quais ele fora educado, e aprendeu as composições de Filóxeno e de Timóteo, dentre essas as mais complexas e que em si mesmas são muito inovadoras. Quando se aplicou a compor melodias e experimentou os dois estilos, o de Píndaro e o de Filóxeno, não teve sucesso no gênero de Filóxeno. Isso aconteceu por causa da belíssima formação que ele recebeu desde criança.²⁴⁷

32. Se, então, alguém deseja praticar a música com nobreza e consciência, deve imitar o estilo antigo, mas também deve complementá-la com outras disciplinas, e deve considerar a filosofia como um guia: pois ela é conveniente para julgar a medida adequada e a utilidade da música.²⁴⁸ De fato, três são as partes nas quais se divide, em geral, toda a música: diatônica, cromática e enarmônica. Aquele que se dedica à música precisa ser conhecedor da composição usada nesses gêneros e deve ser capaz da interpretação que as composições transmitem.²⁴⁹ Primeiro deve-se compreender que todo estudo acerca da música é um hábito

²⁴⁵ Músico do século V-IV a.C., teria sido professor do general Epaminondas (cf. Cornélio Nepo, *Vidas. Epaminondas*, 2, 1).

²⁴⁶ Músico do século V a.C. citado por Platão no *Menéxemo*, 236a. Alguns comentadores modernos o identificam com Lâmprocles, cujo nome aparece no c. 16, 1136D. Cf. Michaelidis, 1978: 182-183.

²⁴⁷ Essa comparação entre os estilos de Píndaro e de Filóxeno devia ser comum na Antigüidade, pois o encontramos também em Filodemo (*De Musica*, p. 133-138 Rispoli), que possivelmente usou a mesma fonte usada por Plutarco.

²⁴⁸ No pensamento platônico e no aristotélico todas as disciplinas estavam subordinadas à filosofia, incluindo a música. Entre os cc. 32 e 36, a fonte do nosso autor (Aristóxeno) desenvolve uma argumentação parecida com o raciocínio apresentado por Platão sobre a retórica no *Fedro*, 268a-274b. Ver também Aristides Quintiliano, 133, 22-28, que afirma que a música é aliada e companheira da filosofia.

²⁴⁹ Aristóxeno, na *Harmonica*, 24, 18-19, diz que toda melodia é divisível nos três gêneros citados. Westphal (1865: 11), por outro lado, julga que essa passagem é uma glosa que entende mal o texto, pois, na verdade, as partes da música seriam a harmônica, a rítmica e a métrica.

que ainda não apreendeu o conhecimento do porquê cada coisa da qual ela trata deve ser aprendida pelo aluno.²⁵⁰ Depois se deve pensar que para tal tipo de formação e estudo ainda não existe uma enumeração dos estilos.²⁵¹ Porém muitos aprendem por acaso o que agradaria a quem ensina ou a quem aprende, mas os inteligentes rejeitam o “por acaso”, como os Lacedemônios, os Mantinéios e os Pelênios. Pois, somente depois de escolher um estilo ou muito poucos, os quais eles pensavam convir à correção dos caracteres, praticaram essa música.²⁵²

33. Isto ficaria claro, se se examinasse qual é o campo de estudo de cada uma das ciências. Assim, é evidente que a ciência harmônica é um conhecimento dos gêneros das melodias harmonizadas,²⁵³ dos intervalos, dos sistemas, dos sons, dos tons e das modulações dos sistemas.²⁵⁴ E mais adiante não se pode avançar com ela. Assim, não peçamos a ela poder distinguir se o compositor escolheu adequadamente, por exemplo, nos *Mísios*²⁵⁵ o tom hipodório no princípio ou o mixolídio e o dório no fim ou o hipofrígio e o frígio no meio. Pois a ciência harmônica não se estende a tais tipos de questões, mas necessita de muitas

²⁵⁰ Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 5, 9-29 e Platão, *Leis*, 670b-e.

²⁵¹ *Tropos* não significa um ‘estilo’ em geral por causa da exigência implícita de uma enumeração. Mas também dificilmente se refere aqui às antigas harmonias ou aos tons (*tonoi*, escalas de transposição cujo nome mudava quando mudava o registro ou altura dos sons). Talvez esses estilos possam ser entendidos como ‘gêneros melódicos específicos do ponto de vista técnico’. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 50, 16 e Aristides Quintiliano, 30, 12.

²⁵² Mantinéia certamente era uma cidade conhecida pelo conservadorismo e pelo apego às tradições musicais, assim como Esparta. Aristóxeno teria passado alguns anos de sua vida nessa cidade e teria sido influenciado pela ideologia tradicionalista característica do povo daquela cidade (cf. Visconti, 1999: 78-82). Ele teria inclusive dedicado uma obra a ela, como nos informa Filodemo, nos fragmentos do livro *De Pietate*, 85 Gomperz. Filodemo (no *De Musica*, 10 Kemke = 20 Van Krevelen) também menciona os povos de Esparta, Mantinéia e Pelene ao tratar da educação musical. Isso nos leva a crer que ele e Plutarco utilizaram a mesma fonte.

²⁵³ A melodia harmonizada é organizada de acordo com certas regras, isto é, obedece a um método de combinação dos intervalos. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 23-24.

²⁵⁴ Segundo Aristóxeno (*Harmonica*, 44, 8-9), a ciência harmônica se divide em sete partes. Plutarco não menciona a melopéia, ou composição melódica, talvez porque ela não fosse mencionada numa possível obra usada como fonte intermediária para esse capítulo.

²⁵⁵ Esse seria o título de um ditirambo de Filóxeno citado por Aristóteles na *Política*, VIII, 7, 1342b7-12. Porém essa é a correção proposta por Bergk para *moysois*, *moyisikois* e *moysois* encontrados nos manuscritos. O texto aristotélico também é duvidoso: os manuscritos apresentam *mythous* no lugar de *Mysous*.

outras ciências, já que ela desconhece o valor da adequação. De fato, nem o gênero cromático nem o enarmônico chegarão jamais a ter o valor completo da adequação através do qual se mostrará o caráter moral de uma melodia composta, mas esta é a tarefa do executante.²⁵⁶ É claro que o som do sistema é diferente da composição melódica construída no sistema, acerca da qual a ciência harmônica não pode teorizar. O mesmo pode ser dito acerca dos ritmos, já que nenhum ritmo chegará a ter o valor da adequação completa nele próprio. Porque sempre dizemos algo apropriadamente tendo em mente algum caráter. E afirmamos que a causa disto é uma combinação ou mistura ou ambas as coisas. Tal como o gênero enarmônico posto por Olimpo no tom frígio misturado ao peon epíbatos. De fato, isto gerou o caráter da primeira parte do nomos de Atena.²⁵⁷ Pois, o gênero enarmônico de Olimpo foi construído depois de ter sido somada a composição melódica e a rítmica e depois que o ritmo, somente ele, foi habilmente modulado tendo surgido um troqueu no lugar de um peon. Mas mesmo mantendo-se o gênero enarmônico e o tom frígio e com eles todo o sistema, o caráter sofre uma grande alteração. Porque a chamada harmonia²⁵⁸ no nomos de Atena é muito diferente do prelúdio²⁵⁹ quanto ao caráter. Se, portanto, o juízo crítico junta-se à prática da música, é evidente que o indivíduo se torna o juiz rigoroso na música. Pois quem conhece o dório sem saber julgar a adequação do seu uso não saberá o que ele produz, e nem conservará o caráter, já que também desconhece se a ciência harmônica é capaz de distinguir ou não acerca das mesmas composições melódicas dóricas, como alguns pensam.

²⁵⁶ Comparar com Platão, *Leis*, 670e.

²⁵⁷ Esse nomos é citado no c. 17, 1137A. É possível que ele seja igual ao nomos Policéfalo citado no c. 7, 1133D-E.

²⁵⁸ ‘Harmonia’, possivelmente, era o nome da parte central do nomos onde haveria uma mudança no ritmo, de jâmbico a trocaico, o que modificaria o caráter da composição.

²⁵⁹ *Anapeira*, em grego. Pólux (IV, 84, 1) diz que *peira* era o nome da primeira parte do nomos Pítico aulético. Estrabão (IX, 3, 10), por outro lado, diz que *ampeira* era a segunda parte do nomos Pítico citarístico e o ritmo dessa parte era o peon epíbatos.

O mesmo pode ser dito também acerca de toda ciência rítmica, pois quem conhece o peon não conhecerá a adequação do seu uso somente através do conhecimento da própria constituição do peon, já que também desconhece, acerca das próprias composições rítmicas peônicas, se o estudo rítmico delas pode diferenciá-las, como alguns dizem, ou não se estende até esse ponto.

É necessário, então, que ao menos existam dois conhecimentos para quem precisa distinguir o adequado e o inadequado. Primeiro: por causa de que caráter a composição nasce. Segundo: de que elementos nasce a composição. O que foi dito bastará para entender que, portanto, nem a ciência harmônica nem a rítmica nem nenhuma das ditas ciências particulares é suficiente, ela mesma, para distinguir o caráter segundo ela própria e para julgar os outros elementos.

34. Sendo três os gêneros nos quais se divide a melodia harmonizada, iguais nas extensões dos sistemas e nas funções das notas, assim como também nas funções dos tetracordes, os antigos estudaram apenas um, já que certamente os nossos antecessores não se preocuparam nem com o gênero cromático nem com o diatônico, mas somente com o enarmônico e, no que diz respeito a esse, apenas com uma parte do sistema, a chamada oitava.²⁶⁰ De fato, eles discordavam acerca da nuança,²⁶¹ mas concordavam quase todos que havia apenas uma harmonia.²⁶² Portanto jamais poderia compreender as matérias relacionadas à ciência harmônica quem avançou somente até o conhecimento dela. Mas é evidente que compreenderá quem segue de perto as ciências particulares, assim como todo o

²⁶⁰ Aristóximo, Test. 99 Da Rios. Nesse trecho, Aristóximo, a fonte de Plutarco, critica seus antecessores, os harmonicistas (*harmonikoi*), porque eles estudaram somente o gênero enarmônico no limite de uma oitava (*diapasōn*, isto, é 'através de todas as cordas ou notas'). As idéias apresentadas nesse passo coincidem com as palavras do próprio Aristóximo, em *Harmonica*, 6, 6-9 e 44, 13-14.

²⁶¹ *Khroa*, em grego, 'matiz', 'coloração'. As nuanças eram variações dos intervalos internos dos tetracordes de cada gênero. Ver Aristóximo, *Harmonica*, 63-65 e Cleônides, 7.

corpo da música e as mesclas e combinações de suas partes. Pois quem é apenas estudioso da harmonia está limitado em certa medida. Então, para falar de modo geral, é necessário que a percepção e a inteligência caminhem juntas no julgamento das partes da música e não se adiantem, como fazem as percepções precipitadas e apressadas, nem se atrasem, como fazem as lentas e pesadas. Às vezes acontece em algumas percepções também uma combinação de ambos os tipos e as mesmas atrasam-se e adiantam-se por causa de uma anomalia natural. Portanto é preciso eliminar esses defeitos da percepção que deve caminhar junto com a inteligência.²⁶³

35. De fato, é necessário que haja três pequeníssimas coisas que caiam ao mesmo tempo na audição: a nota, a duração e a sílaba ou a letra.²⁶⁴ E será possível reconhecer a melodia harmonizada²⁶⁵ a partir da série de notas, e, a partir da série de durações, o ritmo, e, a partir da série de letras ou sílabas, as palavras. E já que essas séries avançam juntas, é necessário fazer com que nossa percepção apreenda tudo ao mesmo tempo. Porém certamente também é evidente que, se a percepção não pode separar cada uma delas, é impossível segui-las a cada uma e perceber o que está errado em cada uma das coisas ditas e o que não está. Primeiro, é preciso conhecer a continuidade, pois é necessário haver continuidade para o senso crítico, porque o bem e seu contrário não aparecem naqueles elementos separados, sejam eles sons, durações ou letras, mas em seqüências contínuas, já

²⁶² Em Aristóxeno (*Harmonica*, 6, 10), a palavra *harmonia* indicava também o gênero enarmônico, que era o único reconhecido como válido pelos seus antecessores.

²⁶³ Aristóxeno (*Harmonica*, 41-42) defende essa teoria e afirma que a percepção é tão válida quanto a razão no estudo da música. Essa posição era uma reação contra as doutrinas pitagóricas segundo as quais a razão e os cálculos matemáticos têm a primazia nos estudos musicais.

²⁶⁴ *Gramma* aqui se refere à letra enquanto som articulado, não como signo escrito. *Littera* também se emprega com esse sentido em latim.

²⁶⁵ Isto é, a estrutura da escala em questão.

que eles são uma mistura das partes não compostas segundo a utilidade.²⁶⁶ Basta acerca da compreensão da música.

36. Além disso, é preciso observar que os estudiosos da música²⁶⁷ não são auto-suficientes para o julgamento crítico. Pois é impossível tornar-se um músico e crítico completo apenas conhecendo as partes que parecem compor o conjunto da música, como a prática com os instrumentos e com o canto, e ainda o que diz respeito ao exercício da percepção (estou falando daquela que conduz ao conhecimento da melodia harmonizada e do ritmo), e além dessas, a ciência rítmica e a harmônica e a teoria do acompanhamento musical e da dicção e outras quaisquer que possam existir.²⁶⁸ É preciso saber por que razões não é possível tornar-se crítico apenas com o conhecimento dessas disciplinas. Primeiro porque, dentre as coisas submetidas ao nosso julgamento, algumas são um fim em si mesmas, mas outras não são. Um fim em si mesmo é cada uma das composições, como uma peça cantada, executada no aulo ou na cítara, e a execução de cada uma delas, como a aulética, o canto e outras coisas desse tipo. Não são um fim em si mesmas as práticas que levam àquelas execuções e as coisas que existem por causa daquelas. Tais coisas são as partes da interpretação. Em segundo lugar, tratemos da composição. De fato, do mesmo modo, ela também se submete ao nosso julgamento. Pois, quando se ouve um auleta, pode-se julgar se os aulos estão em consonância ou não, e se o diálogo²⁶⁹ é claro ou não. E cada parte dessas coisas diz respeito à interpretação aulética, porém não é um fim em si mesma, mas existe por

²⁶⁶ Aristóteles (*Harmonica*, 12-36) trata da continuidade da fala e da descontinuidade da melodia e faz uma comparação que lembra as palavras desse capítulo.

²⁶⁷ A música aqui, como era entendida na época de Aristóteles, já era a arte e ciência da melodia separada das palavras.

²⁶⁸ Platão, no *Fedro*, 268d-269c, também diz que a ciência harmônica vai além dos conhecimentos técnicos. Cf. também Aristóteles, *Harmonica*, 49, 7-9, onde se diz que o conhecimento da notação não é o objetivo da ciência harmônica e que ela vai além disso.

causa do fim. Além dessas questões, pois, e de todas as outras desse tipo, o caráter da interpretação deverá ser julgado, se ele se apresenta adequado à composição dada que o executante quis tocar e interpretar. O mesmo pode ser dito também sobre as emoções expressas pela arte poética nas composições.

37. Portanto, como os antigos estavam preocupados principalmente com os caracteres, eles preferiam a gravidade da música antiga. Conta-se, de fato, que os Argivos também estabeleceram, certa vez, uma punição para a violação das leis da música e que multaram o primeiro que utilizou mais de sete cordas e que tocou em mixolídio na cidade deles.²⁷⁰ O nobre Pitágoras rejeitava o julgamento da música através da percepção, pois dizia que sua excelência era apreendida apenas pela mente. Por isso não a julgava com a audição, mas através da harmonia analógica.²⁷¹ Ele considerava suficiente estabelecer o conhecimento da música somente até a oitava.

38. Porém, os músicos de hoje em dia abandonaram completamente o mais belo dos gêneros, que era cultivado entre os antigos sobretudo por sua nobreza, a tal ponto que a maioria não tem qualquer eventual compreensão dos intervalos enarmônicos. Assim, agem de modo tão negligente e tão displicente que não consideram que a diese enarmônica presente, no todo, uma aparência de fenômenos perceptíveis e excluem-na das melodias. De fato, consideram que aqueles que ensinaram algo acerca desse intervalo e que usaram aquele

²⁶⁹ *Dialektos*, em grego, com um sentido evidentemente técnico, indicando a ‘conversa’ que ocorria quando os dois tubos do aulo duplo soavam ao mesmo tempo. Esse termo apareceu antes no c. 21, 1138B, mas com outro sentido. Ver também Aristóteles, *De anima*, II, 8, 420b8.

²⁷⁰ Somente nesse passo encontramos uma referência à austeridade dos argivos no campo musical. Esse tipo de anedota era muito comum a respeito dos Espartanos, povo completamente contrário a inovações musicais. Cf., por exemplo, Plutarco, *Instituta Laconica*, 17 e *Agis*, 10; Pausânias, III, 12, 10 e Ateneu, 636e-f.

²⁷¹ Isto é, a ‘junção das proporções’ ou ‘proporções harmônicas’, que eram os cálculos das relações matemáticas existentes entre os intervalos consonantes, dentre os quais o mais importante era o de oitava, chamado de *harmonia* pelos pitagóricos. Cf. Barker, 1984: 244, n. 240.

gênero disseram coisas vãs.²⁷² E pensam que uma prova fortíssima de que dizem a verdade é, principalmente, a sua incapacidade de perceber esse intervalo, como se tudo que lhes escapasse fosse completamente inexistente e totalmente inútil. Além disso, haveria o fato de não poder ser determinada, por meio de consonâncias, a magnitude desse intervalo, como podem ser determinados o semitom, o tom e os outros intervalos desse tipo.²⁷³ Eles ignoram que também deveriam rejeitar a terceira magnitude, assim como a quinta e a sétima,²⁷⁴ das quais uma é composta de três dieses, a outra de cinco dieses e a última de sete dieses; e em geral todos os intervalos que apresentam número ímpar deveriam ser excluídos como inúteis, já que nenhum deles pode ser determinado por meio de consonâncias. Esses intervalos seriam aqueles que contêm um número ímpar da menor diese. Do que foi dito segue-se necessariamente também que nenhuma das divisões do tetracorde é útil, exceto aquela através da qual são utilizados todos os intervalos pares. Essa seria a diatônica tensa e a cromática tônica.²⁷⁵

39. Dizer e sustentar tais coisas é não somente contrariar as evidências, mas também contradizer a si mesmo. Pois principalmente eles parecem usar tais tipos de divisões de

²⁷² Platão, na *República*, 531a, fala de tentativas de identificar o menor intervalo perceptível. Aristóteles, na *Metafísica*, 1016b20-22, diz que esse intervalo é a diese enarmônica. Para Aristóxeno, a diese é o menor intervalo que pode ser percebido, embora a teoria harmônica possa considerar intervalos ainda menores. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 19, 15ss. e 32, 7ss. Sobre a decadência e o abandono do gênero enarmônico na época de Aristóxeno, cf. *Harmonica*, 29, 4ss. Mas cabe salientar que, para Aristóxeno, a principal característica do gênero enarmônico não era a diese (ou quarto de tom), mas sim o ditom. Dionísio de Halicarnaso (*De compositione verborum*, XI) e Teon de Esmirna (55-56) também tratam do abandono desse gênero. Aristides Quintiliano (16, 13-18), baseando-se na mesma passagem de Aristóxeno, que é a fonte deste capítulo, diz que só os especialistas estudam o enarmônico e que alguns o julgam impossível.

²⁷³ As consonâncias eram os intervalos consonantes, no caso, os de oitava, quarta e quinta. O tom era o resultado da diferença entre a quinta e a quarta; o ditom (terça maior) subindo uma quarta, descendo uma quinta, subindo de novo uma quarta e descendo uma quinta; o semitom era a diferença entre a quarta e o ditom. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 69-72.

²⁷⁴ A diese enarmônica era a primeira magnitude ou medida, o semitom a segunda e assim por diante.

²⁷⁵ Aristóxeno está se referindo aqui às *khroai*, nuances ou variações intervalares dentro dos tetracordes. A menor diese era a enarmônica, igual a um quarto de tom.

tetracordes, nas quais a maior parte dos intervalos é, na verdade, ímpar ou irracional.²⁷⁶ De fato, eles sempre relaxam as lícanos e as paranetes. E também já afrouxam algumas das notas fixas²⁷⁷ para algum intervalo irracional, afrouxando com eles as trites e as paranetes, e assim eles pensam estar honrando sobretudo esse tipo de uso dos sistemas, no qual a maior parte dos intervalos é irracional, não somente das notas que se movimentam por natureza, mas também de algumas que permanecem imóveis, como é evidente para aqueles que podem perceber tais coisas.

40. E o nobre Homero ensinou que o uso da música é conveniente para o homem. Pois para demonstrar que a música é útil em muitas ocasiões, apresentou Aquiles digerindo sua ira contra Agamémnon através da música que aprendeu do sapientíssimo Quíron:

e encontraram-no deleitando seu espírito com a melodiosa fórminge,
bela obra de arte; em torno, argênteo jugo havia:
escolheu-a dentre os espólios depois de destruir a cidade de Eétion.
Com ela alegrava seu coração e cantava glórias de homens.²⁷⁸

“Aprende”, Homero está dizendo, “como se deve usar a música: pois era adequada a Aquiles, filho de Peleu, o justíssimo, cantar as glórias dos homens e os feitos dos semideuses.” Mais ainda, Homero, ensinando a ocasião mais apropriada do seu uso a quem está em ócio, mostrou que ela é um exercício útil e prazeroso. Pois Aquiles, apesar de ser guerreiro e homem de ação, por causa da sua ira que surgiu contra Agamémnon, não participava dos perigos da guerra. Homero, então, julgou ser apropriado o herói afiar sua

²⁷⁶ O intervalo par é aquele que contém um número par de dieses, o tom, por exemplo, que contém quatro dieses. Um intervalo ímpar seria aquele entre a parípate e a lícano no diatônico suave, que contém três quartos de tom. O termo *álogos* ('irracional'), que se opõe a *rhētos* ('racional'), tem origem na escola pitagórica. O intervalo irracional é aquele que não pode ser utilizado numa melodia e não pode ser determinado através de cálculos matemáticos com as consonâncias. Cf. Aristóximo, *Ritmica*, 12, 30-14, 7.

²⁷⁷ As notas fixas são a nete, a parátese do tetracorde disjunto, a mese e a hípate. As notas móveis são a paranete, a trite, a lícano e a parípate.

alma com as mais belas melodias, para que ele estivesse preparado para sair para a batalha que ele, em breve, iria enfrentar. E ele fazia isso evidentemente lembrando-se dos antigos feitos. Tal era a música antiga e para isso era útil. De fato, ouvimos que Hércules usou a música²⁷⁹ e Aquiles e muitos outros, cujo mestre, como é transmitido pela tradição, foi o sapientíssimo Quíron,²⁸⁰ que foi professor de música e também de justiça e de medicina.²⁸¹

41. De modo geral, quem tem bom senso jamais dirigiria uma acusação contra as ciências, se alguém não as usa adequadamente, mas julgaria que isso é próprio da maldade daqueles que a usam.²⁸² Portanto, se alguém estudou o estilo educativo da música com a dedicação conveniente na infância, louvará e aprovará o belo e reprovará o contrário nas outras disciplinas e, particularmente, no que diz respeito à música, e estará livre de toda ação ilegítima, e, depois de colher a maior recompensa através da música, tornar-se-ia muito útil a si mesmo e à sua cidade, nunca usando nada desarmônico nem em seus atos nem em suas palavras, mantendo sempre e em todo lugar o decoro, a moderação e a ordem.²⁸³

42. E que também nas cidades com as melhores leis havia a preocupação de ocupar-se com a música nobre, há muitos e diferentes testemunhos a ser citados. Alguém poderia mencionar Terpandro, que acabou com a discórdia que surgiu certa vez entre os lacedemônios, e Taletas, o cretense, o qual, estando entre os lacedemônios conforme um oráculo da Pítia, dizem, através da música, tê-los curado e ter livrado Esparta da peste que a

²⁷⁸ *Iliada*, IX, 186-189.

²⁷⁹ Sobre a relação de Hércules com a música, ver Dugas, 1944: 61-70.

²⁸⁰ O centauro Quíron, filho de Crono e da oceânide Fílira, além de médico de grande sabedoria, foi professor de Jasão, Asclépio e de Aquiles. O próprio Apolo teria recebido lições suas. Cf. Grimal, 2000: 403.

²⁸¹ Entre os gregos era conhecido o uso terapêutico da música. Um exemplo disso encontramos na *Odisséia*, XIX, 457-458, onde os filhos de Autólico fazem estancar o sangue da ferida de Odisseu. Para mais informações sobre o uso da música na terapia do corpo e da alma, ver Dodds, 1997: 84-87.

²⁸² Platão (*Górgias*, 457a) faz um raciocínio parecido ao dizer que os professores de ginástica não têm culpa pelo mau uso dos ensinamentos que seus alunos fazem. Isócrates (*Nicocles*, 2, 3) também tece considerações semelhantes quando diz que não se deve culpar a retórica por causa dos erros dos retores. Ver também Platão, *Eutidemo*, 306d-307c.

assolava, como diz Prátinas.²⁸⁴ De fato, também Homero conta que os helenos acabaram com a peste que os assolava através da música, pois ele disse:

eles, o dia todo, apaziguavam o deus com um canto,
entoando um belo peã, os jovens aqueus,
celebrando o arqueiro longicerteiro: e ele, ouvindo, alegrava seu coração.²⁸⁵

Esses versos, nobre mestre, uso como conclusão do meu discurso sobre a música, já que tu, tendo falado primeiro, por meio deles, demonstraste para nós o poder da música.²⁸⁶ Pois, na verdade, sua primeira e mais bela tarefa é o reconhecimento de gratidão aos deuses e, depois e sem segundo lugar, o sistema²⁸⁷ puro, melodioso e harmônico da alma.”

Depois de dizer essas palavras, Sotérico disse: “Tens aí meu discurso simposial sobre a música.”

43. Sotérico então foi admirado pelas palavras que foram ditas: e, de fato, ele mostrava no rosto e na voz o seu amor pela música. Mas o meu mestre disse: “Além de outras coisas, também aprovo uma característica de cada um de vossos discursos: cada um conservou a sua ordem apropriada. Pois Lísias nos banqueteu com as coisas que somente ao citaredo profissional cabe saber. E Sotérico, ensinando, prodigalizou-nos com discursos sobre o benefício e a teoria da música e também se estendeu sobre o poder e a utilidade dela.

²⁸³ Essas considerações têm caráter eminentemente platônico. Cf. *República*, 401d-403a e 413e e *Leis*, 659c-660a e 802c-d. Ver também Aristóteles, *Política*, VIII, 7, 1341b-1342b e Aristides Quintiliano, 59-65.

²⁸⁴ Fr. 8 Bergk = 6 Page. Sobre essas lendas acerca do poder da música de restabelecer a paz e a harmonia, cf. Diógenes de Babilônia, fr. 84 e 83 (*SVF* III von Arnim) = Filodemo, *De Musica*, 18 e 85 Kemke. Sobre Terpandro, ver também Gostoli, 1988 e Gostoli, 1990, Testemunhos 12-15. Plutarco, na *Vida de Licurgo*, 4, atribui a Taletas de Gortina o poder de, através do canto, acabar com as discórdias geradas pelas lutas internas que assolavam Creta. Ver também Sófocles, *Édipo Rei*, 186 (sobre o poder do peã de curar a peste); Pausânias, I, 14, 4; Eliano, *Varia Historia*, 12, 50; Boécio, *Instituta musica*, 1, 1 e comentário de Eustácio à *Odisséia*, XIII, 408.

²⁸⁵ *Iliada*, I, 472-474.

²⁸⁶ C. 2, 1131E.

²⁸⁷ *Systema*, grosso modo, que na teoria musical significa ‘escala’, aqui é uma metáfora para a ‘constituição’ da alma. Cf. Ptolomeu, *Harmonica*, 97, 34. Para outros exemplos do uso de *enharmonios*, cf. Plutarco, *De defectu oraculorum*, 429D-430A; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 15 e Ateneu, 628a.

Mas penso que eles, de propósito, reservaram um tema para mim. Pois não os acusarei de covardia porque tiveram vergonha de rebaixar a música aos banquetes.²⁸⁸ Se ela é útil em algum lugar, é também acompanhando a bebida, como demonstrou o nobre Homero quando diz:

canto e dança: eis os adornos de um festim.²⁸⁹

E que ninguém venha me dizer, por causa dessas palavras, que Homero pensava que a música é útil somente para o prazer, pois há um sentido mais profundo escondido nos seus versos. Para um benefício e uma ajuda as mais importantes em tais ocasiões ele escolheu a música. Refiro-me aos banquetes e às reuniões dos antigos. De fato, a música foi introduzida porque é capaz de repelir e acalmar o poder inflamatório do vinho, como o vosso Aristóxeno²⁹⁰ também diz em algum lugar. Ele disse que a música foi introduzida porque o vinho, por um lado, tem a natureza de derrubar os corpos e as mentes daqueles que o beberam em excesso, mas a música, por outro lado, com a sua ordem e a sua medida conduz à condição contrária e acalma. Nessa ocasião, portanto, Homero diz que os antigos usavam a música como uma ajuda.²⁹¹

44. Mas também o mais importante para vós, ó companheiros, e que mais ainda resta demonstrar é que a música é nobilíssima. Pois o engendramento dos seres e o movimento dos

²⁸⁸ Plutarco também trata da questão da música nos banquetes nas *Quaestiones Conviviales*, 667A e 712F-713A.

²⁸⁹ *Iliada*, I, 152.

²⁹⁰ Fr. 122 Wehrli = Test. 27 Da Rios. Westphal (1865: 20-21) defendeu a hipótese de que esse passo se refira aos *Symmikta sympotika*, obra perdida de Aristóxeno (cf. Ateneu, 632a e Plutarco, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 13).

²⁹¹ Para um tratamento similar de versos de Homero, cf. Ateneu, 627e e 180b. Existem algumas referências análogas a esse passo ligadas a Pitágoras e ao poder que a música tem de curar a embriaguez. Cf. Filodemo, *De Musica*, 172 van Krevelen; Quintiliano, I, 10, 32 e Boécio, *De Musica*, I, 1. Em Galeno (*De placitis*, 5, p. 453 Muller) e em Marciano Capela (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 926, p. 131 Cristante) encontramos o mesmo episódio com Dámon como protagonista.

astros Pitágoras, Arquitas,²⁹² Platão e outros filósofos antigos afirmavam nem surgir nem constituir-se sem música.²⁹³ Eles, de fato, dizem que tudo foi construído por deus de acordo com uma harmonia. Mas seria inoportuno prolongar os discursos acerca desse assunto. O que há de mais puro e de mais musical é estabelecer a medida apropriada para tudo.” Depois de dizer essas palavras, ele cantou um peã.²⁹⁴ E depois de fazer libações para Crono e para todos os outros deuses filhos dele e para todas as Musas, permitiu que os convivas fossem embora.

²⁹² Matemático e filósofo pitagórico do século IV a.C. originário de Tarento, no sul da Itália. Foi amigo de Platão, fez importantes descobertas no campo da acústica e estabeleceu as proporções dos intervalos do tetracorde nos três gêneros. Cf. Barker, 1989^a.

²⁹³ Os pitagóricos acreditavam que a música tem uma relação íntima com a matemática e com a astronomia. Eles defendiam a idéia de que o movimento dos planetas produz sons musicais, imperceptíveis para nós, mas que, juntos, formam a chamada ‘harmonia das esferas’. Sobre isso ver Platão, *Crátilo*, 405d e *Timeu*, 35b-36d; Aristides Quintiliano, 119-123 e Nicômaco, *Harmonica*, 3. A partir de Boécio (*De Musica*, I, 2) surge a diferenciação entre *musica mundana* (harmonia do cosmo), *musica humana* (harmonia interna do homem) e *musica instrumentalis* que estará presente em quase todos os tratadistas de música da Idade Média.

²⁹⁴ Sobre a presença do peã no final do banquete, cf. Xenofonte, *Banquete*, 2, 1 e Ateneu, 149c.

Comentários

O período lendário da história da música grega

Depois de falar rapidamente sobre o desacordo que existia entre os estudiosos da história da música grega, Lísias começa sua exposição tratando do período que podemos chamar de mítico ou lendário da arte musical helênica, no qual as informações são bastante vagas e duvidosas, já que as principais personagens desse período pertencem mais ao universo das narrativas tradicionais dos povos antigos do que àquilo que costumamos entender como história.

Lísias começa citando Heráclides do Ponto, filósofo que primeiro frequentou a Academia platônica e, depois, também fez parte da escola peripatética. Segundo esse autor, Anfion teria sido o primeiro a tocar peças citaródicas e a compor melodias na cítara, após ter recebido os ensinamentos sobre a música e sobre a cítara do seu pai, Zeus, de quem era filho com Antíope. Testemunho disso seria encontrado na inscrição de Sícion, uma espécie de crônica na qual eram enumerados os poetas e músicos e as sacerdotisas de Argos que é citada por Heráclides. Outra versão da lenda, mais comum inclusive, diz que ele teria recebido a lira e aprendido sua arte com Hermes, com Apolo ou com as Musas. Na história mais conhecida, ele teria construído as muralhas de Tebas junto com seu irmão Zeto. Anfion teria usado o poder da música do seu instrumento para fazer com que as pedras se movimentassem e se posicionassem para formar os muros, enquanto seu irmão teria usado sua força descomunal para carregar as pedras. O interessante é que Tebas era a cidade das sete portas (*heptapylos*) e esse nome corresponderia ao número de cordas da lira, já que

Anfíon teria sido o responsável pela adição de três cordas às quatro cordas da lira mais antiga.¹

Na mesma época de Anfíon, teriam vivido Lino da Eubéia, compositor de trenos (canções lamentosas ou de luto), Antes de Antedón, cidade da Beócia, compositor de hinos (que eram canções dirigidas aos deuses), e Píero da Piéria, que compôs poemas para as Musas.

Sobre Lino, a tradição² nos informa que ele era filho de Apolo, teria inventado a lira de três cordas ou seria responsável pela adição da quarta corda que ele teria recebido de seu pai. Diodoro Sículo (III, 59, 6) afirma que ele acrescentou a corda lícano à lira tricorde. Seu nome teria sido dado a um tipo de canto lamentoso chamado *linos* por causa de sua triste morte. De acordo com uma versão da lenda, Apolo o teria matado em razão de seu atrevimento de querer ser igual ao deus no campo musical. Em outras versões ele teria sido esfaqueado por cães ou morto por Hércules, de quem era professor de música, depois de zombar da sua inaptidão para tocar a lira.

Pouco sabemos sobre Antes, além daquilo que nos diz nosso autor. Gevaert (1875: 41) chegou a sugerir que seu nome derivaria do nome da sua cidade natal. Mas Weil-Reinach (1900: 11, n. 28) dizem que Antes ou Antos seria o nome de um governante de Trezena e de um fundador de uma Antedón, não da Beócia, mas da Argólida, cidade que mais tarde foi chamada de Calauria. A ele são atribuídas ainda fundações de outras cidades: Antéia, perto de Argos; Antana, na Lacônia, e Halicarnasso.

Píero é um nome que parece derivar do topônimo Piérides, atribuído às Musas cultuadas no monte Hélicon, na Trácia ou Tessália. Depois que esse nome perdeu seu

¹ Além de Plutarco, c. 3, 1131F, ver também Pausânias, II, 6, 4 e IX, 5, 7-9; Hesíodo, *FHG* I, p. 204; *Excerpta ex Nicomaco*, 29 Meibom = 266 Jan; Eurípides, *Fenícias*, 823-824. Cf. ainda Thiemer, 1979: 97-99.

² Cf. Grimal, 2000: 284, Michaelides, 1978: 187 e Thiemer, 1979: 91-95.

sentido geográfico, Piérides passou a ser entendido como um patronímico e daí viria o Píero citado por Heráclides. Segundo Weil-Reinach (1900: 11-12, n. 29), esse ‘pai das Musas’ ou introdutor do culto das Musas tornou-se depois o autor de poemas sobre as Musas. Havia ainda uma versão mais recente que dizia que as Piérides, filhas de Píero, seriam as rivais das Musas.

Filámon de Delfos foi outro poeta-músico dessa época, também filho de Apolo. Ele cantou as errâncias de Leto e o nascimento de Ártemis e Apolo. Além disso, ele foi o responsável pela instituição dos coros em Delfos e teria composto alguns dos nomos atribuídos a Terpandro. Seu nome pode ter alguma relação com o culto ao deus egípcio Amon, que é atestado na Beócia desde o século VI a.C.³

Tâmiris, poeta de origem trácia, filho de Filámon, também é citado por Heráclides, o qual diz que ele tinha a mais bela voz de seu tempo e, por isso, desafiou as Musas a cantar melhor do ele. Notícias sobre esse combate já são encontradas na *Iliada*, II, 595ss., e em Hesíodo, fr. 47 Didot.⁴ Tâmiris, na citação de Heráclides, aparece como um citaredo, alguém que canta com acompanhamento da cítara ou lira. Mas Platão (*Íon*, 533b-c) e Plínio (VII, 204) apresentam-no como citarista apenas. Ele compôs um poema sobre a guerra dos Titãs contra os deuses do panteão olímpico, mas não encontramos notícias sobre esse poema em nenhum outro autor. Diodoro Sículo (III, 59, 6) atribui a Tâmiris a adição da corda parípate e Plínio (VII, 204) e Clemente de Alexandria (*Ta heuriskomena*, 132) dizem que ele inventou a harmonia dória. É interessante observar que Tâmiris é o único músico trácio citado na inscrição de Sícion, mas sua fama era muito grande e seu nome não podia ser desprezado. É possível que alguns tenham tentado torná-lo grego, já que vários autores

³ Cf. Pausânias, IX, 16, 1 e Weil-Reinach, 1900: 12, n. 30.

⁴ Cf. também Hesíodo, fr. 122 e 246 Rz. e Thiemer, 1979: 95-97.

fazem dele filho de Filámon com a ninfa Agríone ou Argíone, ou Arsíone (de acordo com a *Suda*).⁵

Na seqüência, Heráclides menciona os poetas presentes na *Odisséia*, de Homero, Demódoco de Corcira e Fêmio de Ítaca, filho de Térpio. O primeiro compôs versos sobre o saque de Tróia e sobre o casamento de Afrodite e Hefesto.⁶ O segundo celebrou o retorno dos heróis que venceram a guerra contra os troianos. A referência mais antiga a esses poetas chegou até nós através da *Odisséia* homérica. Esses personagens parecem estar entre o mito e a história, já que, se realmente não existiram homens com esses nomes, é certo que existiram aedos e que eles atuavam em cortes similares àquelas descritas por Homero nos seus versos. Muitas vezes, os gregos tendiam a julgar verdadeiras as palavras do poeta de Quios. Um exemplo disso é a identificação entre a ilha Esquéria dos Feácios com a ilha de Corcira (por isso, diz-se que Demódoco é originário dessa ilha).⁷ Outro exemplo dessa crença encontramos no *Íon*, 533b, de Platão, onde se diz que Fêmio foi um rapsodo. Nesse ponto, portanto, nos encontramos a meio caminho entre a lenda e a história.

Além dos poetas dessa lista, encontramos também algumas menções a Orfeu, que, como Anfion, era de origem trácia e também tinha o poder de encantar e mover coisas inanimadas e conseguia fazer outras coisas extraordinárias com sua música. Orfeu aparece no *Sobre a Música* (c. 5, 1132F), principalmente, como um músico original que não imitou ninguém, cujas obras eram completamente diferentes das de qualquer outro poeta anterior e cujas melodias foram imitadas por um importante autor como Terpandro. Sobre isso, inclusive, é interessante lembrar uma versão bastante conhecida da morte de Orfeu.

⁵ Cf. Pausânias, X, 7, 25, Weil-Reinach, 1900: 12-13, nn. 31 e 32 e Michaelides, 1978: 330-331.

⁶ Na verdade, o trecho da *Odisséia* mencionado (VIII, 266-366 e 499-520. Ver também vv. 72-82) conta a história da traição praticada por Afrodite com seu amante Ares e do artil preparado por Hefesto para pegá-los no momento do ato.

⁷ Em Tucídides, I, 25, já encontramos essa identificação.

Segundo essa tradição, depois que Orfeu foi morto e seu corpo foi esquartejado pelas Mênades da Trácia, sua cabeça e sua lira teriam ido parar na ilha de Lesbos, onde pescadores as teriam encontrado e levado até Terpandro.⁸ Daí a ligação entre os dois.

Essas são as personagens míticas ligadas às origens da música citarística na Grécia pré-homérica. Quanto às origens da música aulética, o quadro se desloca um pouco mais para Oriente, mais especificamente para a Frígia, a Lídia e a Mísia, antigos nomes de regiões da Ásia Menor. No c. 5, 1132E-F, citando um livro de Alexandre Polihistor, intelectual do século I a.C., sobre a Frígia, Plutarco fala de três poetas-músicos que desempenharam um importante papel na mitologia musical grega: Hiágnis, Mársias e Olimpo.

Hiágnis, da cidade frígia de Celenas, é o músico mítico a quem é atribuída a invenção do aulo (simples e duplo) e também da arte aulética (c. 7, 1133E). No Mármore Páριο, Hiágnis também aparece como o inventor do aulo, além de ter sido o primeiro a tocar a harmonia frígia e os nomos da Mãe,⁹ de Dioniso, de Pã e o Epitimbídio.¹⁰

Hiágnis teve um filho chamado Mársias, que também se tornou um músico célebre. A ele também era atribuída a invenção do aulo, chamado por Platão de “tubo de Mársias”.¹¹ Plutarco (*De cohibenda ira*, 456B-D), por outro lado, menciona outra lenda segundo a qual o aulo teria sido inventado pela deusa Atena. O instrumento, no entanto, não agradou a ela porque deformava o rosto de quem o tocava. A deusa, então, o teria jogado longe e ele foi

⁸ Sobre Orfeu, a bibliografia é vasta. Cito apenas Thiemer, 1979: 85-91 e Grimal, 2000: 340-341. E, mais especificamente sobre o caráter musical do mito de Orfeu, Molina, 1997.

⁹ No caso, trata-se de Cibele, mãe de Dioniso, segundo uma versão da lenda do nascimento desse deus, que era cultuada na Frígia. É possível que esse nome da Mãe tenha alguma relação com as canções chamadas *Metrôia*, cantadas em homenagem a Cibele e citadas por Plutarco no c. 19, 1137D e no c. 29, 1141B. Jacoby (1904: 50) diz que esse nome é idêntico ao nome Harmateu, citado por Plutarco no c. 7, 1133E-F.

¹⁰ Cf. Michaelides, 1978: 142-143 e Thiemer, 1979: 50-52.

¹¹ Platão, *Minos*, 318b; Estrabão, 470; Pausânias, X, 30, 9; Diodoro Sículo, III, 58 e Plínio, VII, 57 falam de Mársias como inventor da aulética. Plínio, o velho, *Naturalis Historia*, VII, 204 também diz que ele inventou o aulo duplo. Sobre a lenda de Mársias, ver Thiemer, 1979: 52-65.

cair na Frígia e foi encontrado por Mársias. Pausânias (I, 24, 1) fala de uma estátua na qual Atena aparece golpeando Mársias por ele ter pego o instrumento que ela queria que ficasse longe. Pausânias (X, 30, 9) também diz que Mársias foi o inventor dos *Mētrōia*, atribuídos a Hiágnis no Mármore Pário.

Outra lenda famosa narra a disputa entre Mársias e Apolo,¹² que, na verdade, é uma alegoria da concorrência que havia entre o aulo e a lira na cultura grega ou pode ser interpretada também como uma representação da luta da arte e da tradição helênicas contra a influência e a intrusão do estrangeiro. Segundo essa lenda, Mársias desafiou Apolo a tocar com sua lira uma melodia mais bela do que a que ele tocaria com seu aulo. Apolo, por fim, vence a disputa e arranca a pele do auleta frígio. Como representante e protetor da arte grega, Apolo deveria vencer. Contudo, a influência estrangeira, especialmente frígia, teve que ser aceita e assimilada à música helênica. Segundo a lenda, Apolo se arrependeu do que fez a Mársias e destruiu sua cítara e a harmonia. Esse arrependimento talvez possa lido como uma metáfora do reconhecimento da importância da influência oriental na musicalidade grega.

Completando a tríade de poetas-músicos frígios que introduziram a música aulética na Grécia aparece Olimpo. Esse nome é dado a dois diferentes poetas no *Sobre a Música*. Um é o músico semilendário de origem frígia, discípulo de Mársias, ao qual também é creditada uma série de invenções. O outro, mais jovem, viria da Mísia, na Ásia Menor, e frequentemente é confundido com o primeiro. A *Suda* o coloca na época do rei Midas, filho de Górdio (século VII a.C.). Apesar de existir essa diferenciação, muitas vezes é difícil distinguir de quem exatamente Plutarco está falando e se algumas das invenções citadas são

¹² Cf. Diodoro Sículo, III, 59, 2-5 e Michaelides, 1978: 198.

do primeiro ou do segundo Olimpo.¹³ De modo geral, tanto o primeiro Olimpo (mais mítico que histórico) quanto o segundo, sem dúvida, são considerados pelo nosso autor como duas das personagens mais importantes da história da música grega. O Olimpo mais velho foi o inventor do gênero enarmônico, que é mais recente do que o diatônico e o cromático (c. 11, 1134F). Inventou também o nomo Harmateu, o nomo de Atena e foi o responsável pelo nascimento da música helênica e nômica. Desse modo, ele pode ser considerado um dos líderes e fundadores da música grega. A ele são atribuídas também a invenção do aulo duplo, a introdução da música instrumental (*kroumata*) na Grécia e a harmonia lídia, cuja invenção é creditada também a outros músicos.¹⁴

A cisão em duas figuras homônimas viria de tempos remotos, já que nosso autor cita como fonte o poeta Prátinas de Fliunte (século VI-V) para explicar a atribuição do nomo Policéfalo ao segundo Olimpo.¹⁵ Mas outras fontes igualmente antigas parecem não ter conhecido essa diferenciação. Glauco de Régio (cc. 7 e 10), no final do século V, conhecia somente um Olimpo. E Platão, Aristóteles e Aristóxeno parecem desconhecer completamente a distinção entre os dois Olimpos.¹⁶ Pelo que indicam as fontes, no período clássico, Olimpo era uma figura unitária. Isso talvez acontecesse porque ainda não havia nessa época uma pesquisa sobre a personalidade dos artistas. A produção artística era o que interessava mais, como explica Abert (1995: 41).

Um outro autor do período clássico, Heráclides do Ponto, já reconhecia a diferença entre os dois poetas orientais e, segundo uma interpretação do texto do *Sobre a Música* (c. 7, 1133D, p. 6, linha 24 Ziegler), ele dizia que o Olimpo mais jovem era o nono artista de

¹³ Cf. Abert, 1995: 39.

¹⁴ Cf. Michaelides, 1978: 225-226. A *Suda*, s.v. *Olympos*, fala ainda de um terceiro Olimpo que teria sido citado.

¹⁵ Ver c. 7, 1133E.

¹⁶ Cf. Abert, 1995: 40-41.

uma linhagem de auletas.¹⁷ Essa diferenciação aparecerá com mais freqüência em fontes posteriores e, quanto mais tardias forem essas fontes, mais as informações se tornarão mais detalhadas e mais contraditórias também. Clemente de Alexandria (*Stromata*, I, 16) cita dois Olimpos, um, da Mísia, inventor do tom lídio, e o outro, da Frígia, criador dos *kroumata*, ou ‘sons instrumentais’, como veremos adiante. Já na *Suda* aparecem três Olimpos. Um, é o auleta mítico anterior à guerra de Tróia; o segundo, também auleta, pertenceria a um período já histórico: a época do rei Midas, filho de Górdio, embora não fique completamente claro a que Midas o léxico se refere, ao primeiro ou ao último soberano da dinastia; o terceiro era um citaredo que não é localizado cronologicamente.

Essa distinção de Olimpo em duas ou três figuras parece ter sido produto de uma construção erudita, um esforço para esclarecer pontos obscuros subjacentes à tradição (Abert, 1995: 42). Isso aconteceu provavelmente porque sob o nome ‘Olimpo’ mesclaram-se elementos de diferentes procedências, alguns de influência oriental (como a invenção dos tons lídio e frígio) e outros de tradições locais de culto (como os nomos dedicados a Ares e a Atena, por exemplo). Por isso a construção histórica e racional que começou a se desenvolver nos séculos VI e V a.C. teria dividido a personagem em diferentes figuras.

Abert (1995: 46) pensava que, pela maneira como a tradição foi construída, não é possível considerar Olimpo como uma personagem histórica. Diferente de Terpandro, sobre o qual, pelo menos, sabemos que era da ilha de Lesbos e que venceu nas Carnéias espartanas no século VII a.C, Olimpo não apresenta qualquer traço de realidade. Ele seria a personificação da figura genérica do auleta. Um fato histórico a ser considerado é que a

¹⁷ A lição dos manuscritos mais antigos é *hena ton*, que é foi corrigida para *hena tōn* pela maioria dos editores. Somente Weil e Reinach divergem e corrigem o texto dos manuscritos para *enaton*, ‘nono’. Essa correção é considerada mais correta por Abert, 1995: 41, n. 8. Na minha tradução preferi seguir o texto de Ziegler.

Ásia Menor era, sem dúvida, a pátria da música aulética. O nome Olimpo, na verdade, derivaria do monte Olimpo, localizado na Mísia, onde o aulo era o principal instrumento dos povos pastores daquela área. As melodias de Olimpo, portanto, seriam nada mais do que cantos do monte Olimpo. Segundo Abert, o que aconteceu foi a criação de um herói epônimo daquela montanha para justificar a existência dessas melodias tradicionais. De qualquer modo, o mais importante é lembrar que a presença de Olimpo representa a importância da influência da musicalidade oriental sobre a música grega.

Voltando ao texto, segundo Plutarco (c. 5, 1132E-F), Alexandre Polihistor disse que Olimpo e os Dáctilos do Ida introduziram a música instrumental (*kroumata*) na Hélade. Já falamos um pouco sobre Olimpo. Cabe tratar também dos outros inventores míticos e da sua invenção. Os Dáctilos eram uma espécie de gênios que viviam no monte Ida, ora da Frígia ora de Creta. Eles eram servos de Reia/Cibebe e de Zeus quando criança. Por isso, às vezes, eles são identificados com os Curetas, protetores do infante Crônida. Como eles eram mestres dos trabalhos com o fogo, das encantações e das receitas mágicas, atividades nas quais as mãos e os dedos são muito usadas, foram chamados *daktyloi*, isto é, ‘dedos’. Por essa razão, nas diferentes versões de sua lenda, eles são cinco ou dez, que eram os números de dedos de uma ou duas mãos.¹⁸

Por causa da identidade de nomes, a eles foi atribuída a invenção do metro dactílico. Segundo Clemente de Alexandria (*Stromata*. I, 15), eles teriam inventado os ritmos musicais em geral. Em Isidoro, *Originum Libri*, XI, 6, encontramos uma menção à ligação que havia entre a atividade metalúrgica dos Dáctilos e as suas descobertas musicais: os ritmos poéticos teriam nascido das batidas do martelo na bigorna dos gênios operosos. Alguns entenderam que o termo *kroumata* deveria designar essas batidas do martelo e

¹⁸ Cf. Weil-Reinach, 1900: 8-9, n.23 e Grimal, 1989:

deveria ser aplicada aos sons produzidos por instrumentos de percussão, como os címbalos ou os *krotala*.¹⁹

Essa associação entre os Dáctilos e a música percussiva e o significado original do verbo *krouō*, ou seja, ‘bater’, levou Gostoli (1990: 95) a defender a idéia de que os *kroumata* introduzidos na Grécia por eles e por Olimpo seriam ‘sons produzidos por instrumentos de percussão’. A ligação entre Olimpo e os Dáctilos não parece fazer sentido, já que o músico frígio era auleta e não percussionista. Mas, se lembrarmos que o aulo e os instrumentos de percussão desempenhavam importante papel no culto a Reia/Cíbele, fica mais fácil entender porque Alexandre Polihistor os coloca juntamente como introdutores da música instrumental na Grécia. Desse modo, Gostoli não está completamente errada ao traduzir *kroumata* como ‘sons percussivos’. Porém, essa interpretação não dá conta do valor abrangente que o termo tinha na época de Plutarco.

Krouma deriva do verbo *krouō*, que significa ‘bater’, ‘golpear algo’. Nas suas primeiras ocorrências com sentido musical, já no século V a.C., a palavra *krouma* está ligada ao ato de bater o plectro nas cordas da lira. Com o tempo, seu significado se estendeu aos sons do aulo e, conseqüentemente, passou a designar os sons musicais em geral. Weil e Reinach traduziram erroneamente o termo *kroumata* por ‘jeu des instruments à cordes’, contrariando a tradição mais conhecida que diz que Olimpo era auleta. Plutarco, nas *Quaestiones Conviviales*, 638B-C, já explica que “as invenções mais recentes utilizam os termos estabelecidos pelas mais antigas. Por isso, dizem que o aulo é ‘afinado’ (*hermosthai*) e chamam *kroumata* os sons do aulo, tomando o nome da lira”.

¹⁹ Cassiodoro, *De musica*, p.556 Ven. fala de *kroumata* como címbalos e Marcial usa *crusmata* para designar os *krotala*, que eram uma espécie de castanholas.

Porém, contrariando a tendência dominante de atribuir a invenção da música e de alguns instrumentos musicais a personagens de origem oriental, no capítulo 14, Sotérico apresenta uma outra versão para a gênese da arte musical. Segundo ele, na verdade, Apolo seria o inventor de todo tipo de música. Desse ponto de vista, o aulo não era uma invenção nem de Olimpo, nem de Mársias, nem de Hiágnis e a cítara não era o único instrumento cuja invenção estava ligada ao deus filho de Leto. Ele seria o inventor tanto da música citarística quanto da música aulética. Uma prova disso, segundo Sotérico, seria o fato de Alceu²⁰ dizer em um hino, provavelmente dedicado ao arqueiro longecerteiro, que coros e sacrifícios eram oferecidos a Apolo ao som de aulos. Álcman²¹ também teria falado desse assunto ao dizer que o próprio deus tocava o aulo. E Corina²² teria dito que Apolo aprendeu a tocar o aulo ensinado por Atena.

Outra prova disso apresentada por Sotérico era uma estátua que havia em Delos na qual o deus era representado com ornamentos, tendo na mão direita um arco, sua arma característica, e na esquerda, as três Graças: uma com uma lira, outra com um aulo duplo e a terceira com uma siringe. Essa estátua seria muito antiga, já que, segundo a lenda, teria sido feita pelos Méropes,²³ que teriam vivido no tempo de Héracles. É provável que essa estátua ainda existisse no século II d.C., porque Pausânias fala dela no seu livro de viagens e diz que seus autores foram Angélion e Tecteu, e não os míticos Méropes (II, 32, 5 e IX, 35, 3).²⁴ Sotérico cita como fontes para essa história as *Delíacas*, de Antíclides de Atenas, e as *Epifanias*, de Istro de Cirene, dois estudiosos de antiguidades gregas dos quais

²⁰ Fr. 3 Bergk = 1/4 Diehl = 307 Lobel-Page.

²¹ Fr. 102 Bergk = 5 Page.

²² Fr. 29 Bergk = 15 Page. Corina de Tanagra, na Beócia, poeta lírica, provavelmente foi contemporânea de Píndaro. Cf. *Suda*, s.v.

²³ Cf. Tucídides, VIII, 41, 2.

²⁴ Cf. também Macróbio, *Saturnalia*, I, 17, 13; Escólio a Píndaro, *Olimpicas*, XIV, 16; Filon de Alexandria, *De leg. Ad Caium*, p. 559.

possuímos apenas fragmentos. De qualquer maneira, o aulo certamente tinha um papel importante no culto a Apolo, já que ele estava presente nos rituais da ‘Festa das Coroas’ (*Stepterion*), das quais Sotérico possivelmente está falando no capítulo 14, onde Apolo era representado por um rapaz que ia, acompanhado de um auleta, de Tempe para Delfos levando um ramo de louro que significava a purificação necessária depois que ele matou a serpente Píton.²⁵ Sotérico fala ainda de certas oferendas sagradas que eram enviadas a Delos pelos Hiperbóreos²⁶ ao som de aulos, síringes e uma cítara. Ele então conclui sua argumentação dizendo que a música é algo venerável em todos os aspectos, porque foi inventada pelos deuses e usada no culto a eles.

Essa versão, além de conceder uma origem divina à arte musical, desloca do Oriente, mais especificamente da Frígia e adjacências, para a Grécia o local de nascimento da música. Nela também parece perder importância a disputa entre a lira e o aulo e a desvalorização deste instrumento que aparecem no mito de Mársias e Apolo e no mito de Mársias e Atena.

A invenção dos nomos e seu desenvolvimento

Como já vimos na Introdução, o livro *Sobre a Música*, de Plutarco, é uma espécie de tratado onde três personagens, após um banquete, falam sobre a história, sobre a teoria e sobre o papel da música na educação. Após um breve prólogo, Onesícrates, o anfitrião, incita seus convidados, Lísias e Sotérico, a discursarem sobre a arte musical. Sotérico de Alexandria, especialista em teoria musical com vasta formação cultural, trata da origem

²⁵ Cf. Plutarco, *Quaestiones Graecae*, 293C e *De defectu oraculorum*, 421C. Ver também Eliano, *Varia historia*, III, 1.

²⁶ Cf. Heródoto, IV, 33ss.

divina da música, da sua importância na educação e da teoria harmônica, entre outros temas. Lísias, guitarrista profissional, também fala das origens míticas da arte musical e traça um esboço de uma história da música grega no período arcaico. Ele fala dos poetas e compositores que ficaram famosos por terem introduzido inovações determinantes para a tradição musical helênica, destacando sempre suas invenções. Dentre essas primeiras invenções, uma das mais importantes é a forma poético-musical chamada de *nomos*.

O *nomos*, pelo menos no período arcaico, era um tipo de peça poético-musical muito simples e que obedecia a regras estritas. Segundo Plutarco (c. 6, 1133B), cada *nomos* tinha uma tonalidade (*tasis*) adequada a ele e essa característica era observada pelos músicos que o executavam. Era proibido, inclusive, mudar de harmonia ou de ritmo ao tocar e/ou cantar um *nomos*.

Encontramos essa maneira de conceber o *nomos* musical como algo comparável a uma lei em outros autores, anteriores e posteriores à época de Plutarco, que provavelmente, escreveu seu tratado na segunda metade do século II d.C. Isso acontecia porque a palavra *nomos*, além de designar uma forma-poético-musical específica, também significava ‘lei’, ‘costume’ ou ‘convenção’. Ela designava a originalidade de cada canção, de cada melodia, na qual as notas tinham uma ordem, um lugar e uma sucessão. A ordem das notas era a essência da canção. Por isso, podemos dizer que o *nomos* era o arranjo característico de cada tema musical e a palavra *nomos*, nesse sentido, deriva do verbo *nemō*, que significa ‘dispor’, ‘distribuir’, ‘ordenar’.²⁷

Platão trata do *nomos* em três passagens das *Leis* e faz analogias entre música e política nesses trechos. Na página 799e, ele diz que “nossas leis são nossas canções”, possivelmente aludindo ao fato de que alguns povos antigos que não conheciam a escrita

²⁷ Laroche, 1949: 170.

tinham o costume de cantar suas leis para memorizá-las, como diz o Pseudo-Aristóteles, nos *Problemas*, XIX, 28. Em outro paralelo entre o nomo musical e o nomo como lei, Platão (*Leis*, 722d-e) diz que a forma poético-musical convencional era precedida de um prelúdio e isso não acontecia com as leis que regiam a cidade.²⁸

Aristides Quintiliano, autor que viveu na virada do século III para o IV d.C., no seu *De Musica*, II, 6, apresenta uma concepção de nomo, bastante próxima da definição de Plutarco, segundo a qual ele seria um tipo de melodia estabelecida pela lei para que fosse usada em festividades particulares e em festas públicas sagradas. Desse modo, a melodia não deveria sofrer nenhuma transformação permanecendo inviolável.

Proclo (*Khrestomatia*, 40-47 Severyns), por outro lado, diz que o termo *nomos* teria origem no epíteto *Nomimos* (legislador), aplicado ao deus Apolo.²⁹ Além disso, ele afirma que os primeiros nomos citaródicos eram compostos em hexâmetros dactílicos, mas outros ritmos também eram utilizados.³⁰ Mais adiante (320b16-30), Proclo diz também que os nomos, em oposição aos ditirambos eram calmos, grandiosos e imponentes (lembramos que eles estavam associados a Apolo). Cada um usava harmonias adequadas e a usada pelos citaredos era a Lídia. Essa maneira de ver o nomo aparece também na *Suda* (s.v. *nomos*) onde é dito que ele tem “uma harmonia determinada e um ritmo definido”.

Assim, o nomo se apresenta, inicialmente, como um tipo de canto que tinha uniformidade de harmonia, de ritmo e de tonalidade. E a constância e a imutabilidade de suas características básicas certamente eram marcantes em cada nomo e facilitavam a sua identificação, pelo menos nas primeiras décadas do período arcaico (VII-VI a.C.). Posteriormente, a partir da segunda metade do século V a.C., depois das inovações de

²⁸ Cf. também 700b.

²⁹ Cf. também Heródoto, I, 65 e *Etymologicon magnum*, s. v. *nomoi kitharōidikoi*.

³⁰ De maneira análoga à exposição de Plutarco, no c. 4, 1132D-F.

Frinis e Timóteo, os nomos não mais obedecerão à regra da constância métrica e harmônica e passarão a admitir modulações nas suas escalas e nos seus ritmos.

Plutarco fala de três tipos de nomos segundo o instrumento que acompanha o canto ou o executa sozinho. O nomo citaródico era cantado ao som da cítara. O nomo aulódico era cantado com o acompanhamento do aulo. E o nomo aulético era executado por um aulo solo. Havia ainda o nomo citarístico, tocado numa cítara solo, do qual o nosso autor não trata.

Dentre esses tipos de nomo, o mais antigo era o citaródico. E o poeta mais famoso de do período arcaico, cujo nome está intimamente ligado à história dos nomos citaródicos, é Terpandro de Antissa, cidade da ilha de Lesbos. Ele foi o primeiro a dar nomes aos nomos citaródicos (c.3, 1132C), mas não teria sido o primeiro a compor alguns deles, pois, segundo fontes não identificadas por Plutarco, Filámon de Delfos seria o autor de alguns dos nomos citaródicos atribuídos a Terpandro (c. 5, 1133A).

O que Terpandro fazia, em cada nomo, era adaptar melodias compostas por ele a versos dele próprio e de Homero (c. 3, 1132C). E o fato de que os antigos nomos citaródicos eram elaborados em versos épicos é confirmado pelo testemunho do poeta Timóteo de Mileto, do século V. a.C., que mesclava o estilo ditirâmico aos versos épicos quando cantava seus primeiros nomos (c. 4, 1132D-E). Num outro importante passo (c. 3, 1132B-C), nosso autor diz ainda que as composições em geral do período arcaico não tinham uma dicção livre e sem metro. De maneira indireta ele estava falando dos nomos, nos quais os poetas adaptavam melodias a versos da poesia épica.

Segundo Plutarco (c. 4, 1132D), os nomos citaródicos eram um pouco mais antigos do que os nomos aulódicos e tinham sido estabelecidos na época de Terpandro, na primeira metade do século VI a.C. E foi Terpandro o primeiro a dar nomes aos nomos, como foi dito

acima. Um *nomos* podia ser nomeado de acordo com sua destinação, se fosse dedicado a uma divindade, por exemplo. Seu nome podia derivar também do nome do seu autor ou do nome do povo que o usava tradicionalmente, como veremos adiante. O nome de um *nomos* podia, além disso, ter origem na sua natureza melódica, na sua estrutura ou no seu caráter expressivo, como explica Laroche (1949: 166-167).

Os *nomos* da época de Terpandro eram o Beócio, o Eólio, o Troqueu, o Oxis, o Cepión, o Terpandreu e o Tetraédio. É mais ou menos fácil determinar os significados de alguns desses nomes. Mas outros despertaram grandes divergências entre os intérpretes dessa passagem (c. 4, 1132D).

Beócio e Eólio certamente eram denominações étnicas de melodias tradicionais que eram comuns entre os povos da Beócia e da Eólia, de acordo com Del Grande (1923: 5). Alguns, como Laroche (1949: 168), dizem que esses nomes de origem étnica indicavam também a tonalidade (isto é, o registro ou altura) em que estava a melodia. Outra interpretação nos leva a crer que a biografia e a genealogia de Terpandro estavam ligadas a esses dois povos já que a *Suda* diz que, junto com Antissa de Lesbos, as cidades de Arne, na Beócia, ou Cumas, na Eólia poderiam ser o local de origem do poeta. Pólux (IV, 65), por outro lado, afirma que os nomes ‘Beócio’ e ‘Eólio’ derivavam da região onde Terpandro teria nascido. Mas, segundo Gostoli (1990: 88), tendo em vista que Antissa era considerada a cidade natal do poeta na maior parte das fontes antigas, o mais provável é tenha acontecido o processo contrário daquele descrito por Pólux. Ou seja: as tradições que indicam Arne ou Cumas como local de origem de Terpandro surgiram para justificar os nomes ‘Beócio’ e ‘Eólio’ dados aos *nomos*.³¹ Uma melodia Beócia é citada num Escólio ao

³¹ Cf. também Barker, 1984: 251.

verso 13 dos *Acarnenses*, de Aristófanes, onde é dito que ela tinha um início tranquilo e depois passava para um tom mais tenso.

Quanto ao Troqueu, à primeira vista seu nome estaria indicando uma derivação do metro trocaico, mais especificamente o troqueu semanto, que seria empregado nesse nomo e cujo inventor seria o próprio Terpandro, como diz Plutarco (c. 28, 1140F).³² Porém, segundo Del Grande (1923: 4), isso não é possível porque o verso usado por Terpandro era o épico, como é reportado no nosso tratado no c. 3, 1132C. Ainda de acordo com Del Grande (1923: 5), somente nos proêmios o poeta de Antissa usava outros metros além do épico e, por isso, o mais provável é que o termo ‘Troqueu’ significasse ‘adaptado à dança’ ou, nas palavras do filólogo italiano, ele indicava o “nomo cuja música era composta no tom usado principalmente para os ritmos de dança”. Ora, para solucionar essa questão, é necessário entender com segurança o que significa o termo *epos* nas suas aparições principalmente no c. 3, 1132C.³³

O nomo Oxis, como o próprio nome diz, certamente era assim chamado porque era executado num tom bastante agudo. Croiset (1914: 79), inclusive, apresentou a hipótese de que ele empregaria a harmonia lídia que era freqüentemente chamada de *oxys*, ‘aguda’. A referência a esse nomo nos leva a uma outra lista muito similar àquela que encontramos no *Sobre a Música*. Pólux (IV, 65) apresenta não sete nomes, como seria de esperar numa lista de nomos ligados a Terpandro,³⁴ mas oito. Além dos nomos mencionados por Plutarco, o lexicógrafo acrescenta o nomo Órtio, fazendo par com o Troqueu. É possível que ele tenha aumentado de sete para oito o número de nomos justamente para formar dois grupos de

³² Essa é a posição de Gostoli, 1990: XX.

³³ Essa questão exige uma discussão em separado que realizo abaixo, entre as páginas 162 e 165.

³⁴ O número sete era um símbolo de grande valor na Antigüidade, principalmente no que diz respeito à biografia de Terpandro, já que foi ele o inventor da lira de sete cordas, dos sete nomos apresentados no *Sobre a Música* e na *Suda* e que os nomos foram divididos por ele em sete partes (Pólux, IV, 66).

quatro nomos ou quatro pares, o que pareceria mais equilibrado, aos olhos dele, do que o conjunto de sete nomos. O fato de o nomo Órtio estar em par com o Troqueu faz sentido já que ‘Órtio’ e ‘Troqueu’ eram também nomes de metros conhecidos e isso explicaria a associação entre os dois nomos. Porém, no campo musical, o termo Órtio quase sempre dizia respeito a uma melodia de tonalidade bastante aguda e por isso ele é considerado por muitos um sinônimo de Oxis.³⁵

Embora essa hipótese seja bastante verossímil, é preciso lembrar que algumas fontes tratam o Oxis e o Órtio como nomos diferentes.³⁶ Por isso, Gostoli (1990: XIX) retoma a proposta de Wilamowitz (1903: 90, n. 1), segundo a qual o Órtio e o Terpandreu seriam o mesmo nomo. Gostoli afirma que o Órtio teria sido considerado o nomo de Terpandro por excelência e, por isso, ele teria sido chamado também de Terpandreu.

Desse modo, o Terpandreu, mais do que um nomo que havia simplesmente recebido uma denominação que derivava do nome do seu autor, seria um nomo que apresentava características peculiares de Terpandro. Se ele e o Órtio eram o mesmo nomo, então ele era tocado numa harmonia aguda e estava baseado no ritmo órtio, também conhecido como jambo órtio. A invenção desse metro e do troqueu semanto são atribuídas no *Sobre a Música* justamente a Terpandro (c. 28, 1140F), o que, sem dúvida, é muito significativo.³⁷

O Cépion, à primeira vista, também seria um nomo cuja denominação derivaria do nome do aluno e amante de Terpandro, cujo nome era Cépion.³⁸ Mas, de acordo com Lasserre (1954: 24), na verdade, ele seria um nomo do Jardim, já que o termo *kēpion* é o

³⁵ Cf., por exemplo, Homero, *Iliada*, XI, 11; *Hino a Deméter*, 20; Ésquilo, *Agamémnon*, 1153 e Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 37. Entre os autores modernos, cf. Del Grande, 1924: 4; Lasserre, 1954: 23-25 e Barker, 1984: 251.

³⁶ Entre essas fontes estão os já citados Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 37; Pólux, IV, 65 e Plutarco, *Sobre a Música*, c. 7, 1133F e c. 8, 1134C. Cf. também c. 28, 1140F.

³⁷ Cf. Gostoli, 1990: XX-XXI.

³⁸ Cf. Pólux, IV, 65 e Plutarco, *Sobre a Música*, c. 6, 1133C.

diminutivo de *kēpos*.³⁹ Wilamowitz (1903: 90, n.1), por outro lado, afirma que esse nomo teria tomado seu nome de um penteado chamado *kēpion*, porque, assim como o arranjo dos cabelos, ele tinha uma estrutura especialmente elaborada. Como se vê, as explicações são variadas, mas nenhuma totalmente convincente, pelo menos no que diz respeito a esse nomo.

Quanto ao Tetraédio, alguns,⁴⁰ baseados no testemunho de Pólux (IV, 65), acreditam que ele recebeu esse nome porque era constituído de quatro partes, cada uma cantada numa harmonia diferente. West (1971: 307) propõe outra hipótese segundo a qual ele teria recebido esse nome porque usava apenas quatro notas, ao invés das tradicionais sete, principalmente nos proêmios. Barker (1984: 251), entretanto, afirma que é pouco provável que o Tetraédio fosse um nomo que se dividia em quatro harmonias diferentes. Isto porque, como o próprio Plutarco diz (c. 6, 1133B), na época de Terpandro não era permitido passar de uma harmonia para outra ao executar uma peça. O mais provável é que o nomo Tetraédio fosse chamado assim porque era dividido em quatro seções. É possível que o Tetraédio tenha sido a forma mais antiga de nomo, como explica Gostoli (1990: XXI, n. 80), já que apresentava essa forma dividida em quatro partes (*arkha*, *katatropa*, *omphalos* e *sfragis*) que seria uma precursora da estrutura em sete partes atribuída a Terpandro por Pólux (IV, 66).

Desse ponto de vista, o nomo da época de Terpandro devia ser um tipo de forma poético-musical extensa e composta de várias partes, o que entra em contradição com a afirmação de que os nomos estabelecidos por Terpandro eram simples e não admitiam modulações de uma harmonia para outra (c. 6, 1133B). Como disse acima, Pólux apresenta

³⁹ Lasserre baseia sua hipótese no Escólio a Clemente de Alexandria, *Protrepticus*, 1, 2, 4.

⁴⁰ Lasserre, 1954: 24 e n.1 e Gostoli, 1990: XXI.

os sete nomes das partes que compunham o nomo citaródico estabelecido por Terpandro: *arkha* e *metarkha* (o ‘princípio’ e o ‘depois do princípio’, que eram as partes onde provavelmente se definiam a harmonia e o ritmo a ser usados na execução); *katatropa* e *metakatatropa* (que parecem ter sido o ‘desenvolvimento’ e o ‘pós-desenvolvimento’ do tema que começou nas primeiras partes); *omphalos* (o ‘centro’ ou parte central e mais importante da peça); *sphragis* (o ‘selo’ com o qual o poeta começava a concluir a composição e onde ele falava de si mesmo imprimindo sua assinatura); e o *epilogos* (parte final do nomo). Esses termos têm origem no vocabulário comum e são usados em diferentes contextos.⁴¹

Como demonstra Gostoli (1990: XXIII, n. 85), esse testemunho de Pólux foi tratado com muito ceticismo por boa parte da crítica moderna, tanto no que diz respeito à seqüência das várias partes do nomo, quanto em relação à época histórica na qual essa divisão teria sido introduzida. Alguns julgaram mais apropriado colocar o *omphalos* no centro da composição, antes da *metakatatropa*. Outros quiseram adicionar uma parte que não é citada na lista, o *prooimion*, e excluir outra, listada por Pólux, a *metarkha*. Quanto à época, muitos dos estudiosos afirmam que o nomo de Terpandro teria menos do que as sete partes apresentadas, contendo apenas três seções, com o *omphalos* sempre no centro. Van Groningen (1955: 177-181), inclusive, tentou demonstrar que somente os termos *prooimion* (ou *arkha*), *omphalos* e *sphragis* poderiam ter sido usados no período arcaico para designar as partes do nomo citaródico, enquanto os outros pertenceriam a um tipo de nomo mais desenvolvido, posterior a Terpandro. Gostoli, porém, observa que nenhuma das argumentações apresentadas tem força bastante para solapar o testemunho objetivo de Pólux, que continua sendo nossa principal fonte sobre esse tema.

⁴¹ Cf. Mathiesen, 1999: 63 e Gostoli, 1999: XXIV.

Encontramos uma possibilidade de comparação na descrição das partes do nomo Pítico apresentada também por Pólux (IV, 84), por Estrabão (IX, 3, 10) e por um escólio a Píndaro (*Píticas, Hypotheseis*, II, p. 2, 9ss. Drachmann). Além desses testemunhos, possuímos também um longo fragmento do nomo citaródico de Timóteo intitulado *Os Persas*, que parece apresentar uma divisão que corresponde à estrutura exposta por Pólux.

A divisão em sete partes do nomo citaródico, provavelmente, tinha alguma relação com o conteúdo de cada parte. Mas isso não exclui a possibilidade de ter existido também um critério métrico regendo a estrutura do nomo. Alguns dos nomes das partes do nomo Pítico parecem confirmar essa hipótese. Os nomes das partes variam de acordo com a fonte. Pólux diz que os nomes eram *peira* ('ensaio'), *katakeleusmos* ('exortação'), *iambikon* (pode referir-se tanto ao metro jâmbico quanto aos insultos de Apolo a Píton), *spondeion* (pode dizer respeito tanto ao metro espondeu quanto às libações [*spondai*] que eram feitas nos rituais a Apolo) e *katakhorousis* ('dança alegre' para comemorar a morte da serpente Píton e a vitória de Apolo). Segundo Estrabão, eram *ankrousis* ('prelúdio'), *ampeira* ('ensaio'), *katakeleusmos*, *iamboi kai daktiloi* (os dois nomes dos metros aqui aparecem juntos e talvez formassem uma única seção), *syringes* ('sibilos' da serpente à morte). E o escoliasta de Píndaro não se limita a listar os nomes, mas dá também explicações: *peiron* (era o começo da batalha de Apolo contra a fera), *iambon* (por causa das injúrias que a serpente sofreu na batalha), *daktilon* (por causa de Dioniso, que parece ter sido o primeiro a proferir oráculos sentado na cadeira de três pés que havia no templo da pitonisa), *kretikon* (por causa de Zeus e do templo de sua mãe) e *syrigma* (por causa dos sibilos de Píton).

Desses nomes, *iambikon/spondeion*, *iamboi kai daktiloi* e *iambon/daktilon/kretikon* podem ter alguma relação com estruturas rítmicas que possivelmente eram usadas nessas seções. No caso das partes do nomo citaródico listadas por Pólux, os pares *arkha/metarkha*

e *katatropa/metakatatropa* poderiam ter funcionado como um tipo de mote e resposta métrica, ou seja, estrofe e antístrofe. Mas o *nomos*, no seu conjunto, provavelmente tinha uma estrutura astrófica, tendo em vista que o *omphalos*, a *sphragis* e o *epilogos* são seqüências únicas, desacompanhadas de estruturas especulares ou ‘respostas’ métricas como as antístrofes. Testemunho disso nos dá o Pseudo-Aristóteles, nos *Problemas*, XIX, 15, o qual diz que “os *nomos* não eram compostos em antístrofes”. Como argumenta o autor, diferente dos cantos corais, os *nomos* eram cantados por solistas virtuosos, profissionais que competiam nos concursos. Os músicos profissionais podiam realizar com a voz e com seus instrumentos as mais variadas modulações e executar peças eminentemente miméticas como os *nomos* porque eram muito mais experimentados do que os coros de cidadãos não profissionais. É muito mais fácil, por exemplo, cantar uma canção que tem um refrão do que cantar uma que não o tem.⁴²

Além dos *nomos* citaródicos, havia também os *nomos* aulódicos, que foram inventados pouco depois por Clonas, de Tegea ou de Tebas, segundo Heráclides do Ponto certamente. Mas outras fontes de Plutarco diziam que Árdalo de Trezena tinha estabelecido a música aulódica antes de Clonas (c. 3, 1132C e c. 5, 1133A). Temos pouquíssimas informações sobre esse músico-poeta. Além do *Sobre a Música*, somente Pólux menciona esse compositor, o que nos faz pensar que Plutarco e o autor do *Onomastikon* utilizaram a mesma fonte.

Os *nomos* aulódicos do período arcaico eram o Apóteto, os Élegos, o Comárquio, o Esquênio, o Cepión, o Déio e o Trimerés.⁴³ Logo em seguida foram inventados também os

⁴² Proclo (*Khrestomatia*, 44-47 Severyns) confirma as palavras do Pseudo-Aristóteles sobre o caráter monódico, solístico e não coral do *nomos*. Cf. Gentili, 1995: 34ss. e Gostoli, 1990: XXIV-XXVI.

⁴³ Encontramos esse termo na forma *trimerēs* nos manuscritos. Mas Xylander, no século XVI, emendou o texto para *trimelēs* e alguns editores posteriores adotaram essa lição. Ziegler, porém, voltou ao texto dos

nomos Polimnéstios (c. 4, 1132D e c. 5, 1133A). Não dispomos de muitas informações sobre esses nomos, por isso não podemos ir muito além dos significados dos seus nomes. Apóteto significa ‘precioso’, ‘secreto’, ‘escondido’. Lasserre (1954: 23) liga esse nome às cerimônias espartanas, citadas por Plutarco (*Licurgo*, 16), de exposição dos recém-nascidos mal formados e ao local onde elas ocorriam, chamado *Apothetai*. Mas Barker (1984: 252) diz que essa hipótese é completamente especulativa. Os nomos Élegos teriam recebido esse nome por causa do ritmo elegíaco que, possivelmente, era empregado neles ou porque eles eram nomos lamentosos, tendo em vista que *elegos* pode significar ‘lamento’. Comárquio é um adjetivo que qualificava o ‘chefe das orgias’ e é possível que o nomo que tinha esse nome estivesse associado ao culto de Dioniso, já que a palavra *kōmos* muitas vezes aparece ligada a essa divindade. O Esquênio (*Skhoiniōn*) estaria ligado aos rituais da colheita dos juncos⁴⁴ do rio Eurotas que serviriam para guarnecer as liteiras das crianças de sete anos. Ou poderia ter alguma relação com as flagelações anuais do culto da deusa Órtia.⁴⁵ Como acontecia, de modo análogo, com o nomo jônico chamado Cradias ou ‘do ramo da Figueira’, executado no momento em que vítimas expiatórias eram golpeadas com ramos e galhos de figueira.⁴⁶ Barker (1984: 252), por outro lado, afirma que *Skhoiniōn* poderia estar relacionado a algo ‘que tem a forma de uma corda’⁴⁷ ou poderia ter alguma relação com o termo *skhoinoteneion*, usado por Píndaro no fragmento 61.1 Bowra. Outra alternativa é

manuscritos e sigo aqui sua edição. Na verdade, não há muita diferença entre os dois termos, já que o significado é basicamente o mesmo seja como nomo de ‘três partes’ ou ‘três melodias’.

⁴⁴ *Skhoiniōn* deriva de *skhoinos*, que significa ‘junco’.

⁴⁵ Cf. Lasserre, 1954: 23 e Plutarco, *Vida de Licurgo*, 18.

⁴⁶ Cf. Lasserre, 1954: 23, que cita uma glosa de Hesíquio (s. v. *Kradiēs nomos*) sobre esse nomo ‘da Figueira’ ou *Kradias*. No *Sobre a Música*, c. 8, 1133F-1134A, encontramos uma referência a esse nomo, mas não fica claro se se trata de um nomo aulódico ou aulético. Antes da menção a esse nomo, Plutarco fala dos nomos auléticos relacionados aos dois Olimpos. Mas, na seqüência à referência, o autor fala de auledos que cantavam elegias musicadas, o que nos faz pensar que o nomo Cradias era cantado e, portanto, aulódico.

⁴⁷ Já que *skhoinos* significa junco, mas podia designar também algo feito de junco, como uma corda.

pensar que o termo seja sinônimo de *skhoínilos*, nome de um pássaro citado por Aristóteles (*Historia Animalium*, 610a8).

Os nomos Cépion e Déio exigem um comentário conjunto. O trecho onde eles são citados foi considerado corrupto por um grande número de editores e comentadores. E é possível que essa parte do texto esteja realmente corrompida nos manuscritos. O nome Cépion é citado na seqüência do texto e classificado como um nomo citaródico. Parece estranho que um mesmo nome seja dado a um nomo aulódico e a um nomo citaródico ao mesmo tempo, mais ainda quando lembramos que Cépion era o nome do aluno e amante de Terpandro, personagem intimamente ligada à história dos instrumentos da família da lira. Porém, é necessário notar também que o nomo Órtio, citado por Pólux (IV, 65) como citaródico, é mencionado no *Sobre a Música*⁴⁸ ora como aulódico, ora como aulético, ora como citaródico. Portanto, não seria tão estranha a possibilidade de um mesmo nome ser atribuído a um nomo citaródico e a um nomo aulódico. Talvez uma mesma melodia pudesse ser executada por uma cítara e por um aulo. Não há nada de esdrúxulo nessa hipótese.

Diferentes soluções foram propostas por diversos editores ao longo dos séculos desde Amyot até Ziegler (1966²). Na minha tradução sigo a edição desse último, que é bastante fiel aos manuscritos. Lasserre (seguido por Barker), por exemplo, substitui *Kēpiōn te kai Deios* por *Kēdeios*, o que dá outro significado ao texto, já que esse último termo designa um canto lamentoso ‘de funerais’, o que o aproximaria dos Élegos. O problema é que, fazendo essa correção, foge-se à tradição do número sete diminuindo o número de nomos aulódicos para seis. Porém, penso que deveria haver sete nomos aulódicos assim

⁴⁸ Cf. c. 7, 1133F; c. 9, 1134C; c. 10, 1134D; e c. 28, 1140F, onde diz-se que Terpandro inventou a ‘melodia’ do órtio e não o ‘nomo’ Órtio. *Algumas vezes as palavras melōdia e nomos* podem ser consideradas sinônimas.

como havia sete nomos citaródicos, pelo menos do ponto de vista dos estudiosos gregos que começaram a escrever sobre a história da música a partir da segunda metade do século VI a.C.

Desse modo, mantenho na minha tradução a lição *Kēpiōn te kai Deios* lembrando que se deve respeitar o texto dos manuscritos tanto quanto possível. Como nenhuma proposta de correção me pareceu satisfatória, penso que se deve considerar a possibilidade da existência de um nomo aulódico chamado Cépion, tendo em vista que esse nome poderia ter outros significados além da referência ao aluno de Terpandro. O nome Déio, por outro lado, poderia ser uma referência a um canto que inspirasse medo na platéia, já que o termo *Deios* é uma forma épica de *to deos* (gen. *deous*) que significa ‘medo justificado’ (diferente de *phobos* que era o medo repentino e irracional).

No capítulo 8, 1134A, Plutarco apresenta uma explicação para a origem do nome Trimerés. Contudo, ali seu autor não é mais Clonas, mas Sácadas de Argos, poeta lírico e auleta que participou da segunda escola espartana de música (c. 9, 1134B) e venceu três vezes os jogos Píticos.⁴⁹ Na época desse poeta só havia três tons ou harmonias: dória, frígia e lídia. Sácadas, então, teria ensinado um coro a cantar uma estrofe em cada um dos três tons. Daí viria o nome *trimerēs*, ou seja, ‘de três partes’, que foi dado a esse nomo, no qual já havia *metabolē*, isto é, modulação. Essa explicação parece pouco provável porque entra em contradição com a caracterização dos nomos do período arcaico apresentada antes (c. 6, 1133B-C). Naquela época não era permitido modular as harmonias e cada nomo era caracterizado por uma tonalidade. Corrêa (2003: 86), entretanto, propõe que essa regra seria aplicável somente aos nomos citaródicos, enquanto que na aulodia seria permitido mudar a

⁴⁹ De qualquer modo, o próprio Plutarco, logo em seguida, lembra que a Inscrição de Sición sobre os poetas diz que Clonas era o inventor desse nomo. Isso demonstra que o autor do *Sobre a Música* usou diferentes fontes e que ele tinha senso crítico e sabia organizar, mesmo que minimamente, suas informações.

harmonia e o ritmo. Essa hipótese parece plausível se pensarmos apenas no contexto em que a definição de *nomos* aparece. Contudo, ela não é aceitável tendo em vista as próprias limitações técnicas dos instrumentos musicais no século sétimo, quando as liras e cítaras ainda tinham poucas cordas, sete segundo a maioria das fontes, e cada aulo produzia apenas uma harmonia, o que dificultava a modulação, pois a cada parte o auleta deveria trocar de instrumento para tocar outra harmonia. Além disso, a regra da não modulação parece se aplicar aos *nomos* em geral e não só a uma categoria. Lasserre (19454: 23) diz que a explicação de Plutarco para o *nomos* Trimerés não merece crédito e Barker (1984: 251 e 252) diz que ela provavelmente não está correta. Mas talvez possamos aceitar a idéia de que, da época de Terpandro para a de Sácadas, houve inovações na estrutura do *nomos* e, dentre essas inovações, talvez a passagem de uma harmonia para outra tenha começado a ser aceita. Isso é possível, tendo em vista que Sácadas foi um poeta que encontrou grande aceitação em sua época. Uma prova disso é o fato de ele ter vencido os jogos Píticos três vezes.

Plutarco cita ainda, depois de enumerar os *nomos* aulódicos, os *nomos* Polimnéstios que foram inventados logo depois dos *nomos* aulódicos. Esses *nomos* certamente têm alguma relação com o poeta e auleta Polimnesto de Cólofon, que viveu depois de Terpandro e Clonas e fez parte da segunda escola espartana de música.⁵⁰ Em alguns momentos o nome de Polimnesto aparece associado ao *nomos* Órtio⁵¹ e a ele é atribuída também a invenção dos *nomos* chamados Polimnesto e Polimnesta,⁵² num trecho em que o

⁵⁰ Cf. c. 3, 1132C; c. 5, 1133A-B e c. 9, 1134B.

⁵¹ C. 9, 1134C e c. 10, 1134D.

⁵² C. 5, 1133A. Nessa passagem temos um problema textual para o qual foram propostas diferentes soluções. Weil e Reinach (1900: 22, n. 54) mantiveram a lição dos manuscritos e se justificaram dizendo que os dois nomes, *Polymnēstos* e *Polymnēstē*, derivam do nome do próprio poeta e do nome da sua irmã. Lasserre (1954: 156) aceita essa lição, mas afirma que os nomes *Polimnestos* e *Polimnēstē* resultam de uma interpretação de *Polymnēsteia*. Barker, por outro lado, aceita a correção de Einerson-DeLacy (1967), descartando *Polymnēston*

texto parece corrompido. Os comediógrafos Aristófanes (*Cavaleiros*, 1287) e Cratino (fr. 305 Kock) citam certas ‘canções Polimnéstias’ e dizem que elas eram indecentes e lascivas, mas não fica claro se essas canções estão ligadas ao Polimnesto citado por Plutarco ou a um outro poeta posterior de mesmo nome.⁵³ O certo é que Polimnesto foi compositor de nomos aulódicos e suas composições foram muito apreciadas em sua época.

Além dos nomos citaródicos e aulódicos, havia também os nomos auléticos, cujas melodias eram tocadas somente no aulo, sem canto. Uma linhagem de poetas originários da Frígia estava ligada à arte da aulética e à história dos primeiros tempos da música na Grécia Antiga. Segundo Alexandre Polihistor (citado por Plutarco no c. 5, 1132E-F), Olimpo, poeta e auleta frígio lendário, foi o introdutor da música instrumental na Hélade. Ele foi discípulo de Mársias, que, por sua vez, recebeu aulas de seu pai, Hiágnis, que foi o primeiro a tocar o aulo. No capítulo 29, 1141B, Plutarco diz que ele foi o iniciador da música helênica e nômica⁵⁴ e que inventou o gênero enarmônico e o ritmo prosodíaco usado no nomo de Ares, do qual ele também pode ter sido o compositor. O nome de Olimpo aparece no capítulo 33, 1143B-C, associado também ao nomo de Atena, que era tocado no tom frígio com tetracordes enarmônicos e cujos ritmos sofriam modulações que alteravam seu caráter.⁵⁵ Olimpo também era o nome de um discípulo de Mársias que compôs um nomo para Apolo, chamado Policéfalo. Mas, segundo outras fontes não nomeadas pelo nosso autor, esse nomo teria sido composto por Crates, discípulo do segundo Olimpo. O primeiro Olimpo também compôs nomos para os deuses e introduziu na Grécia os nomos enarmônicos que eram tocados nas festas religiosas até uma época bastante posterior,

te kai Polymnēstēn em favor de *Polymnēstious*, solução próxima daquela já proposta por Pohlenz. Ziegler (1966²) propõe simplesmente apagar *Polymnēston*, mas não o retira de seu texto, e faz referência à reconstrução de Pohlenz. Na minha tradução preferi manter a lição dos manuscritos.

⁵³ Barker, 1984: 208-209, nn. 20-21.

⁵⁴ Talvez no sentido de ‘fixada pela tradição ou pelo costume’.

⁵⁵ No c. 17, 1137A encontramos uma outra possível referência a esses nomos.

possivelmente até o século I a.C., período em que viveu Alexandre Polihistor. Esse Olimpo compôs também o nomo Harmateu ou ‘nomo do Carro’. Segundo o nosso autor, Estesícoro imitou Olimpo e utilizou o nomo Harmateu e o ritmo dactílico, que, segundo alguns, teria origem no nomo Órtio. Outras fontes de Plutarco diziam que o nomo Órtio fora inventado por poetas mísiolos porque havia alguns auletas famosos originários da Mísia (na Ásia Menor).⁵⁶

O nomo Policéfalo ou ‘de muitas cabeças’ foi inventado pelo segundo Olimpo para homenagear Apolo. É provável que esse nomo seja o mesmo descrito por Píndaro, na 12^a *Pítica*, se dermos crédito aos escoliastas, embora a divindade protagonista da ode seja Atena e não Apolo. Ele teria recebido o nome de Policéfalo, de acordo com os escólios, porque as ‘cabeças’ seriam as seções nas quais o nomo se dividiria ou em referência às cabeças das Górgonas ou ainda por causa das muitas cabeças que compunham o coro que cantavam ao som do aulo. Essa última explicação é inaceitável, já que o Policéfalo era um nomo aulético, composto para ser executado por um auleta solo.⁵⁷ Além disso, os nomos em geral eram, provavelmente, peças monódicas, não composições corais, como pretende Lasserre (1954: 22-29). Quanto à informação segundo a qual o Policéfalo teria recebido esse nome por causa da referência nele contida às seções nas quais ele se dividiria, o escólio a Eurípides, *Orestes*, 1369, reforçar essa hipótese, já que ele identifica o nomo ‘de muitas cabeças’ com o nomo citaródico chamado Tetraédio. Essa identificação faz sentido se considerarmos que o Tetraédio era um nomo que se dividia em várias partes, assim como o Policéfalo pode ter sido. Mas não podemos afirmar com segurança que eles eram o mesmo nomo. O Policéfalo encontra um paralelo também no nomo Pítico, inventado por

⁵⁶ Cf. c. 7, 1133D. Dentre esses auletas mísiolos se coloca o segundo Olimpo. Ver *Suda*, s.v. *Olympos*.

⁵⁷ Cf. Barker, 1984: 253.

Sácdas de Argos, que também era aulético e dedicado a Apolo (Pólux, IV, 84). Os dois nomos eram eminentemente miméticos e favoreciam a exploração das possibilidades técnicas do aulo, já que o instrumento era usado para reproduzir, da maneira mais fiel possível, todos os sons e ruídos produzidos seja pelas Górgonas seja pela serpente Píton.

Outro nomo inventado pelo primeiro Olimpo citado pelo nosso autor é o Harmateu ou ‘do Carro’. Há muitas explicações para essa denominação e nenhuma é completamente satisfatória. Lasserre (1954: 25) afirma que ele era usado no culto a Cibele, nas canções chamadas de *Mētrōia* e nas melodias frígias em geral. No verso 1384, do *Orestes*, de Eurípides, encontramos a expressão *harmateion melos* que remete a um lamento apaixonado.⁵⁸ Plutarco diz também que Estesícoro imitou Olimpo e usou o nomo Harmateu, o que significa que esse nomo tinha um conjunto de características que poderiam ser aplicadas a outros tipos de formas musicais, pois, até onde sabemos, Estesícoro não era um compositor de peças para aulo solo.

No mesmo trecho em que fala de Estesícoro, Plutarco cita o nomo Órtio e o liga ao ritmo dactílico, o que nos leva a pensar que esse nomo não estava necessariamente associado ao metro órtio. Pelo contexto, depreende-se que ele era um nomo aulético e Pólux (IV, 71) e o escólio ao verso 16 dos *Acarnenses*, de Aristófanes, confirmam isso.⁵⁹ Quanto aos nomos de Ares e de Atena, os nomes são auto-explicativos e nos fazem lembrar da proximidade que certamente havia entre os nomos e os hinos aos deuses. Contudo não temos muitas outras informações sobre eles, além daquelas dadas pelo próprio Plutarco. Sobre o nomo de Atena, especialmente, sabemos que ele era construído no tom frígio com tetracordes no gênero enarmônico. Na sua primeira parte sua melodia se desenvolvia sobre

⁵⁸ Para mais informações sobre o nomo Harmateu, ver *Etimologicon Magnum*, s. v. e Escólio a Eurípides, *Orestes*, 1384.

⁵⁹ Cf. Barker, 1984: 253.

o ritmo do peon epíbatō. Mas, na parte central, chamada curiosamente de ‘harmonia’, acontecia uma modulação no ritmo e, no lugar do peon, surgia um troqueu e isso gerava uma alteração marcante no caráter da peça. Isso é interessante porque, mais uma vez, contraria a regra segundo a qual o nomos tinha uma harmonia e um ritmo predeterminados que deveriam ser respeitados e inalterados ao longo da execução.

No *Sobre a Música*, nada é dito sobre nomos citarísticos e não há muitas informações em outros autores sobre essa modalidade de nomos. Estrabão (IX, 3, 10) faz uma rápida menção ao nomo Pítico citarístico e Pólux dá poucas informações sobre esse tipo de nomos e cita os dedicados a Zeus, a Atena e a Apolo. Interessante também é a descrição do modo de se tocar a cítara dada por Ateneu (637F-638A), embora a palavra ‘nomos’ não apareça ali.

Que conclusões podemos tirar desse breve quadro acerca dos nomos mencionados por Plutarco? Em primeiro lugar, a confusão, em alguns momentos, é flagrante. O texto chega mesmo a se tornar contraditório, por exemplo, quando o nomos Trimerés é atribuído ora a Clonas ora a Sácadas. Mas talvez o problema mais sério seja o fato de o nosso autor, primeiro, afirmar que os nomos deveriam ser executados com uma única harmonia e com um único ritmo e, depois, apresentar nomos nos quais era admitida a modulação de uma harmonia para outra, como era o caso do Trimerés, ou a passagem de um ritmo para outro, como acontecia no nomo aulético a Atena.

Além disso, o texto de Plutarco é confuso quando, primeiro, afirma que os nomos eram cantados usando o metro épico, isto é, *cola kat’ enoplion*, e, depois, apresenta alguns nomos nos quais outras formas métricas poderiam ser usadas, como no Troqueu, no Órtio e no de Atena.

Problemas desse tipo certamente surgiram por causa do mau uso das fontes por parte do autor do tratado. Desejando fornecer o maior número de informações possível, ele não conseguiu comparar os testemunhos das autoridades que utiliza e não soube hierarquizar as informações de maneira a construir um texto completamente coerente. De fato, o discurso de Lísias é a parte do *Sobre a Música* mais difícil de interpretar e compreender. Pelo que tudo indica, o autor ou suas fontes introduziram alguns anacronismos ao contar a história dos nomos do período arcaico. Fenômenos de épocas diferentes são apresentados de maneira confusa e a coerência da cronologia está claramente comprometida.

Pode-se notar isso na relação temporal entre os dois Olimpos e Terpandro. Plutarco diz que a citarodia era um pouco mais antiga do que a aulodia. Porém, atribui ao primeiro Olimpo a invenção de alguns nomos auléticos, que, portanto, deveriam ser mais antigos do que os de Terpandro, já que Olimpo era um poeta músico semilendário que pertenceria a um período pré-homérico. Terpandro, por outro lado, teria vivido na primeira metade do século VII a.C. e é uma personagem cuja historicidade é amplamente aceita. Essa confusão cronológica é gerada pela dificuldade de se distinguir com clareza o primeiro e o segundo Olimpo.

Quanto à regra da não modulação, que teria sido a origem do termo *nomos*, penso que ela era realmente respeitada no princípio, por causa da simplicidade das melodias e das limitações técnicas da época. Mas, com o passar do tempo e com a evolução das técnicas de execução instrumental ocasionada pela instituição dos concursos e pela própria experimentação dos músicos, as modulações passaram a ser aceitas e até mesmo esperadas, porque alguns nomos se tornaram peças altamente miméticas que exigiam todo tipo de recurso instrumental que os músicos poderiam conseguir. O problema é que Plutarco não

consegue descrever essa evolução com clareza e mistura fatos de épocas diferentes. Por isso, é tão difícil entender completamente o que ele está dizendo.

Com relação aos *nomos*, especificamente, ele pretende demonstrar que Terpandro foi a personagem mais importante para a história dessa forma poética, tendo sido o organizador do cânone e responsável pelos nomes das primeiras peças, o que não significa que ele tenha sido o inventor de todas elas. No entanto, adotando o ceticismo de Barker (1984: 250ss.), penso que é preciso suspeitar da existência de um cânone que agrupava os sete *nomos* citaródicos já no século VII a.C. As nossas fontes principais são de períodos tardios: Plutarco e Pólux produziram suas obras na segunda metade do século II d.C. Por isso, as listas de nomes que eles nos dão não são dignas de completa confiança. Podemos perceber essa precariedade das informações pela imprecisão do significado musical dos nomes dos *nomos*, que muitas vezes são obscuros para nós. Nossas fontes, contudo, basearam-se em fontes mais antigas, que remontam ao século V a.C. Glauco de Régio, citado por Plutarco, é dessa época e Heráclides do Ponto e Aristóxeno de Tarento são do século IV a.C.

Segundo Barker, o tipo de classificação mais ou menos sistemática empregado pelo nosso autor é característico da revolução intelectual que aconteceu no século V e não é encontrado em autores de épocas anteriores. Inclusive, é interessante notar que a palavra *nomos* só começa a ser usada com sentido musical a partir do século V. Ela é encontrada em Píndaro, Ésquilo, Sófocles e outros autores desse período.⁶⁰ Mas esses poetas não a usavam num sentido técnico. Para eles, o termo *nomos* designava qualquer melodia com uma identidade definida, que recebia um nome específico, era convencional e apropriada a

⁶⁰ Píndaro, *Neméias*, 5, 35 e fr. 35c; Ésquilo, *Suplicantes*, 69, *Agamémnon*, 1142, 1153, *Coéforas*, 424, 822, *Sete contra Tebas*, 954; Sófocles, fr. 245, 463, 861; Eurípides, *Hécuba*, 685, *Helena*, 188; Telestes, 810.3 Page.

uma determinada ocasião.⁶¹ Antes disso, o termo aparece somente no fragmento 40 Page, de Álcman (séc. VI a.C.), no qual o poeta diz conhecer “os nomos dos pássaros”. Contudo, esse é um exemplo isolado onde ‘nomos’ pode significar ‘hábitos’ ou ‘costumes’ ao invés de ‘canções’ ou ‘melodias’.

Por isso, Barker defende a idéia de que os historiadores e classificadores do século V, ao formular suas listas de nomos e ao explicar o sentido do termo, não estavam reconstruindo o uso dos seus predecessores, mas usando uma peça de terminologia moderna como uma etiqueta capaz de se adequar convenientemente a composições antigas. Então, segundo ele (1984: 255), não devemos buscar o sentido da palavra *nomos* nas práticas classificatórias do século VII a.C., mas nas investigações históricas que começam a se desenvolver a partir do século V. Ela era uma categoria do pensamento estético da época e designava um tipo de composição solo regida por regras estritas. Mas, ainda segundo Barker, os historiadores daquela época não sabiam bem que regras eram essas e que formas poéticas eram geradas por elas. Nem nós podemos saber.

Proêmio

Além de falar dos nomos, Plutarco cita outra forma poético-musical intimamente ligada a Terpandro: o proêmio. Segundo nosso autor (c. 4, 1132 D-E), que provavelmente está citando ou parafrazeando Heráclides do Ponto, Terpandro compôs proêmios citaródicos usando metros épicos. Os proêmios, portanto, eram obras diferentes dos nomos, com suas características próprias.

⁶¹ Cf. West, 1992: 215-217.

Em outra passagem (c. 6, 1133C), nosso autor trata ainda dos proêmios de Terpandro dizendo que eles funcionavam como uma introdução à apresentação da poesia de Homero ou de outros autores. Por causa dessa afirmação, muitos comentaristas modernos chegaram à conclusão de que os proêmios eram um tipo de composição análogo aos *Hinos Homéricos*, os quais, como sabemos através de Tucídides (III, 104), também eram chamados de *Prooimia*. E hoje, depois dos estudos de Cassola (1975: XII-XXI), sabemos que tanto os *Hinos Homéricos* quanto os proêmios tinham a mesma natureza e a mesma função: eles eram composições independentes de tamanho variável, formadas por uma invocação e uma oração à divindade à qual o rapsodo pedia ajuda para realizar a sua recitação épica, que era um verdadeiro desafio muitas vezes envolvido de um caráter agonístico, já que o público era muito exigente.

Weil e Reinach (1900: 19, n. 45) chegaram a propor que os próprios *Hinos Homéricos* poderiam ser de autoria de Terpandro (ou, no mínimo, seriam um produto da sua escola) e que, portanto, eles deveriam ser identificados com os seus proêmios. Essa atribuição, contudo, não é plausível, por causa da ausência de testemunhos que apontem isso e porque a expressão *prooimia kitharōidika en epesin*, segundo o que podemos depreender da teoria métrica de Heráclides do Ponto, estava relacionada a peças compostas em metros destinados ao canto (*kat'enoplion*) e não a poemas compostos em hexâmetros (*kata stikhon*), como são os *Hinos Homéricos*.⁶²

É possível que as apresentações épicas, na modalidade citaródica, fossem precedidas de hinos ou proêmios à maneira lírica, assim como as recitações rapsódicas dos poemas homéricos ou de outros tipos de poesia eram precedidas de hinos e proêmios compostos em hexâmetros *kata stikhon*, que também eram destinados à recitação dos

⁶² Cf. Gostoli, 1990: XXX, XXXIV e 91-92.

rapsodos, como explica Gostoli (1990: XXX). Cabe frisar que o termo *prooimiōn* assume, desde o período arcaico, dois significados bem distintos, ora com o sentido de ‘parte preliminar’, ‘início’, ‘primeiras palavras’ ou ‘abertura’ de um poema; ora com o valor de composição autônoma, que serve para introduzir uma outra composição que seria a peça principal da apresentação. Essas duas possibilidades aparecem em muitos autores. Em Píndaro, especialmente, nas *Píticas*, 7, 2, encontramos o primeiro significado; e nas *Neméias*, 2, 3, *prooimiōn* aparece como peça independente.⁶³

Aloni (1990: 106), por outro lado, pensa que o proêmio não era exatamente uma forma poético-musical definida e prefere falar em função proemial. Nesse sentido, a principal função do proêmio era contextualizar a peça principal que seria cantada em seguida, tornando-a assim adequada à ocasião na qual ela era executada. Segundo Aloni (1990: 107), na cultura grega, a reutilização de materiais poéticos era uma necessidade e, por isso, o proêmio era necessário à eficácia e à realização da comunicação e funcionava como uma espécie de ponte entre os diferentes gêneros e ocasiões. Desse modo, o proêmio era o principal instrumento da adaptação do canto ao momento específico da apresentação. Nele a performance se adequava à situação contingente (Aloni, 1990: 108). Por isso, Aloni (1990: 119) considera que o proêmio não pode ter sido um gênero poético com características formais e de conteúdo predeterminadas que se repetem de modo regular. Mais do que isso, o proêmio era uma função ou necessidade da performance cujos elementos característicos estavam no nível pragmático. Em geral, os proêmios identificáveis em fontes como os *Hinos Homéricos* e Píndaro trazem uma invocação à divindade ou a elementos ligados à divindade; apresentam referências claras à performance, ou seja, ao instrumento musical, ao canto ou à dança realizada por um coro; usam variados

⁶³ Para outros testemunhos, ver Cassola, 1975: XII-XIII.

metros; podiam ser monódicos ou corais; e eram executados em festas públicas de caráter religioso. Aloni (1990: 129) diz ainda que na lírica hierático-cerimonial o proêmio se diferenciava do canto principal sobretudo na métrica. Na lírica coral do tipo epinício (Píndaro, em especial), entretanto, o proêmio aparentemente não se distinguia na métrica do resto da composição.

Embora o termo pareça bem definido e sua existência em separado seja confirmada pelas fontes, alguns autores, como Lasserre (1954: 27, n. 2), chegaram a defender que os proêmios eram composições poéticas idênticas aos nomos. Essa confusão é gerada pela ligação sintaticamente ambígua entre a proposição sobre os nomos e a afirmação acerca dos proêmios que aparece no c. 6, 1133B-C. Outros comentadores modernos julgaram que o proêmio seria uma das três partes que constituíam o nomo terpandreu, sendo o *omphalos* a parte principal e a *sphragis*, segundo uns, ou o *epilogos*, segundo outros, seria a parte conclusiva.⁶⁴

Essa última hipótese, porém, é improvável. Ela toma a idéia da divisão e os nomes de algumas partes do nomo do testemunho de Pólux (IV, 66), limitando a divisão a apenas três seções, o que diverge da estrutura de sete partes apresentada pelo lexicógrafo. Isso faz com que o nomo se torne algo completamente diverso daquilo que conhecemos através da tradição, ou seja, um tipo de canto no qual o poeta intercalaria passagens famosas de Homero e de outros autores a pouquíssimos versos compostos por ele próprio. Por outro lado, sabemos que um episódio homérico recitado por um rapsodo teria uma extensão média de algumas centenas de versos. Nos *Persas*, de Timóteo de Mileto, o único nomo que chegou até nós, o *omphalos*, a *sphragis* e o *epilogos* possuem duzentos e cinquenta versos.

⁶⁴ Cf. pp. 103-105 acima, em que trato da divisão do nomo.

Contudo, não é completamente improvável a idéia de que os nomos e os proêmios fossem a mesma forma poético-musical. É possível que os proêmios fossem cantados com as melodias dos nomos e que, por isso, também fossem considerados, de certo modo, nomos ou um subgênero de nomo, diferentes pela função e pela estrutura, já que os proêmios continham uma breve oração à divindade e um pedido de auxílio para o sucesso da apresentação.⁶⁵

Outros gêneros poético-musicais

Ao longo de seu tratado, Plutarco menciona outros gêneros poético-musicais, além do nomo e do proêmio. Sobre eles, o queronense nos dá informações importantes para o estudo da sua história e para a sua compreensão e definição.

O primeiro gênero poético-musical citado é o treno,⁶⁶ no capítulo 3, 1132A.⁶⁷ Ele aparece associado ao nome de Lino da Eubéia, compositor cujo nome pertence mais ao domínio da lenda do que ao da história. Esse primeiro testemunho é um indício de que o treno tem uma origem muito remota no tempo, difícil inclusive de ser determinada. Mais adiante, no capítulo 15, 1136B-C, Plutarco nos dá mais algumas informações sobre o treno, dessa vez sobre o seu caráter e sobre a harmonia que era usada na sua execução. Tratando do motivo porque Platão rejeitou a harmonia lídia,⁶⁸ nosso autor indiretamente nos informa

⁶⁵ Em Quintiliano, *Instituta oratoria*, IV, 1, 2, encontramos uma definição de proêmio citaródico muito parecida com a formulação do *Sobre a Música*.

⁶⁶ Sobre o treno, recomendo a leitura do trecho do artigo de Harvey (1955: 168-172) que trata desse gênero. Cf. também Mathiesen, 1999: 131-135. Sobre os metros usados no treno e seu andamento lento, cf. Webster, 1970: 90 e 138.

⁶⁷ É interessante ressaltar que Plutarco, no capítulo 3, está citando ou parafraseando Heráclides do Ponto, autor ativo na segunda metade do século IV a.C. Primeiro fez parte da escola platônica e, depois, da peripatética.

⁶⁸ *República*, 398d-e.

que os trenos eram cantados num registro muito agudo usando a harmonia citada. Numa citação do primeiro livro *Sobre a Música*, de Aristóxeno, indiretamente também, aparece associado a Olimpo, que teria sido o primeiro a tocar uma canção fúnebre (*epikēdeios*) para a serpente Píton na harmonia lídia. O interessante é que as palavras *thrēnos* e *epikēdeios* são mais ou menos intercambiáveis e têm basicamente o mesmo significado, ou seja, ‘lamento’ ou ‘canto lamentoso’.⁶⁹ Era possível ainda associar, segundo Plutarco, a invenção ou, pelo menos, a execução de melodias trenódicas a outras personagens ou momentos lendários, como um certo Melanípides,⁷⁰ Torebo e as bodas de Níobe.

O próximo gênero citado por Plutarco é o hino (c. 3, 1132A). Ele também é associado a uma personagem lendária, Antes de Antedón, o que nos leva a concluir que, assim como o treno, o hino tem uma origem muito remota, anterior, no mínimo, à época de Homero. No capítulo 14, 1135F, nos conta ainda que Álcman, em um de seus hinos, dizia que Apolo seria o verdadeiro inventor tanto da citarística quanto da aulética. Essa informação é importante, porque remete ao fato de os hinos terem sido, até o início do século V, peças poético-musicais executadas em homenagem a um deus, diferentemente do treno, que era cantado em honra de um homem.⁷¹ Porém, a partir da primeira metade do século V a.C., o termo *hymnos* assume um valor mais amplo, como testemunham algumas passagens de Sófocles e Eurípides e o uso que Píndaro faz da palavra para designar seus

⁶⁹ Proclo (citado por Fócio, na sua *Biblioteca*, 321a30-33) explica que as *epikēdeia melē* eram um tipo específico de treno que era cantado num funeral, estando presente o corpo do defunto. Desse modo, o treno seria um termo que designaria o lamento de modo geral, sem estar ligado a uma ocasião determinada. Nas *Quaestiones Conviviales*, 657A, de Plutarco, os termos *thrēnōidia* e *epikēdeios aulos* aparecem associados. Cf. também García López, 2000: 296.

⁷⁰ Que certamente não é o ditirambógrafo do século V a.C.

⁷¹ Cf. Harvey, 1955: 165-168. O hino, na antiga tradição literária que inclui os *Hinos Homéricos*, Safo, Alceu e Píndaro, era um cântico em honra de um deus. Porém, provavelmente a partir do século V a.C., passaram a ser entoados também em homenagem a homens ilustres. Cf. Platão, *Leis*, 700a-b; Proclo (citado por Fócio, na sua *Biblioteca*, 320a9-20). Cf. também Mathiesen, 1999: 29-36 e García López, 2000: 290.

epinícios.⁷² Desse modo, comparando as fontes antigas, podemos perceber uma evolução do significado do nome do gênero de um valor específico para outro mais abrangente. E o testemunho de Plutarco ajuda a identificar o sentido que o termo *hymnos* tinha nos períodos pré-homérico e arcaico.⁷³

Outro gênero citado pelo nosso autor é o *prosodion* ou ‘canto processional’.⁷⁴ No capítulo 3, 1132C, a Clonas é atribuída primeira sistematização do gênero. Polimnesto de Cólofon continuou a tradição inaugurada por Clonas e executou esse tipo de composição. Esse testemunho nos permite estabelecer uma possível data para a origem do *prosodion*, já que Clonas viveu ‘um pouco depois de Terpandro’⁷⁵ e esse último teria vivido na primeira metade do século VII a.C.⁷⁶ Mas o fato de Clonas ter sistematizado esse gênero não exclui a possibilidade da existência anterior de um *prosodion* diferente, mais antigo. Os gregos tinham o hábito de identificar o *prōtos heuretēs*, o primeiro inventor de uma determinada forma poética, métrica ou musical, com o autor mais antigo sobre o qual havia alguma notícia de que houvesse usado aquela forma.⁷⁷ Desse modo, o que Plutarco está descrevendo, no mínimo, é um reordenamento ou restabelecimento de um gênero que possivelmente já existia, já que o *prosodion* deveria ter, antes da época de Clonas, um papel importante nas procissões que aconteciam no momento das festas religiosas. Portanto, o

⁷² Cf. Sófocles, *Antígona*, 815 e *Ájax*, 292; Eurípides, *Medéia*, 192-194 e 427; *Traquíneas*, 512-513; *Ifigênia em Tauris*, 366-367 e *Íon*, 500, 884 e 1091. Em Ésquilo, por outro lado o termo *hymnos* conserva ainda seu significado arcaizante de ‘canto para uma divindade’. Cf. Pérez Cartagena, 2003: 93-94. Platão (*República*, 607a e *Banquete*, 177a) também usava o termo com um sentido restrito: ‘canção religiosa’.

⁷³ É importante lembrar que Plutarco, no capítulo 3, 1132A, menciona uns ‘poemas sobre as Musas’, compostos por um Piero da Piéria não menos lendário, que talvez fossem algo similar aos hinos que se cantavam para outras divindades. É possível também que esses poemas fossem um tipo de canção dedicada especificamente às Musas. Existe uma referência a certas *mousōn melōidias*, ‘melodias das musas’(?), nas *Leis*, 935e, de Platão. Mas sobre isso não podemos tecer mais conjecturas devido à escassez das informações.

⁷⁴ Cf. Mathiesen, 1999: 81-83.

⁷⁵ Cf. c. 5, 1133A, do nosso tratado.

⁷⁶ Cf. Gostoli, 1990: IX-XI.

⁷⁷ Cf. Gostoli, 1990: XXXVIII e Kleingünther, 1933: 135ss.

que Clonas teria feito foi transformar uma canção de cunho popular em um gênero poético-musical específico.

Sobre o *prosodion*, Plutarco (c. 17, 1136F) nos conta ainda que Alcman, Píndaro, Simônides e Baquilides deram continuidade à tradição iniciada por Clonas e compuseram cantos processionais no modo dórico. O queronense diz isso num contexto em que está tratando da preferência de Platão por esse tipo de melodia. É importante destacar que, para Platão,⁷⁸ a harmonia dórica era a única considerada adequada para os cidadãos da sua cidade ideal, guerreiros viris e temperantes. A gravidade e a nobreza eram características marcantes da harmonia dórica e podemos supor que os cantos processionais tinham esse caráter também, já que eram tocados naquela harmonia. Essa impressão de sobriedade e equilíbrio, certamente, também se devia ao caráter religioso desse tipo de composição.

Plutarco nos fornece informações interessantes também sobre a elegia. Essa palavra é muitas vezes encontrada com o sentido de ‘lamento’ ou mesmo ‘lamento fúnebre’, pertencendo assim ao mesmo campo semântico de *thrēnos* e *epikēdeios*. Porém, a maior parte da poesia elegíaca que chegou até nós não trata de temas tristes, o que desautoriza o uso do critério de conteúdo como característica definidora do gênero. Talvez o traço que melhor serve para distinguir esse tipo de criação poética seja o metro, ou melhor, o grupo de versos chamado de dístico elegíaco. Poder-se-ia negar a validade desse critério lembrando que o epigrama também era composto de dísticos. Aí, porém, devemos lembrar que o epigrama era um tipo de poesia composta para ser *escrita* sobre superfícies de diferentes espécies,⁷⁹ enquanto que a elegia era *apresentada* em diferentes ocasiões.⁸⁰

⁷⁸ *República*, 399a.

⁷⁹ Paredes, vasos, lápides sepulcrais, etc.

⁸⁰ A elegia, cf. West, 1974, 1-21 e Gerber, 1997: 89-98.

No seu primeiro testemunho, no capítulo 3, 1132C, nosso autor nos diz que Clonas e Polimnesto compuseram esse tipo de poesia. Tal informação nos leva necessariamente a pensar sobre a performance dos poemas elegíacos. Na Antigüidade, era comum a idéia segundo a qual a elegia era um tipo de poesia não mélica, ou seja, não cantada, diferentemente de outros gêneros de poesia. Por isso, inclusive a elegia não era considerada poesia lírica, isto é, poesia composta para ser cantada com acompanhamento de instrumentos musicais.⁸¹ Entretanto, se considerarmos verdadeira a asserção reportada por Plutarco, devemos levar em conta que tanto Clonas quanto Polimnesto eram auletas. Portanto, suas composições deveriam ser executadas com ou ao som deste instrumento. As suas elegias, então, eram cantadas.

Cabe lembrar que estamos tratando de um período recuado da história da música e da poesia gregas, já que Clonas era mais jovem do que Terpandro e Polimnesto viveu depois de Clonas. Devemos considerá-los, então, mais ou menos como contemporâneos de Arquíloco, vivendo entre meados e segunda metade do século VII a.C. É possível que as palavras de Plutarco no princípio do capítulo 8, 1134A, digam respeito a esse período quando os auledos cantavam elegias musicadas no concurso das Panatenéias.

No mesmo capítulo 8, ficamos sabendo que um pouco depois dessa época, um músico-poeta chamado Sácadas de Argos floresceu como compositor de elegias ‘musicadas’. No capítulo 9, 1134C, encontramos outra referência ao fato de Sácadas ter composto elegias. Agora, porém, não ficamos sabendo explicitamente se essas elegias eram cantadas ou não, porque o substantivo *elegeiōn* não vem acompanhado do participio perfeito *memelopoiēmenōn*. À primeira vista, a presença do qualificativo ‘musicadas’

⁸¹ Sobre essa diferenciação entre elegia e poesia lírica, cf. Bartol, 1992: 269.

parece indicar que o que Sácadas fez foi algo diferente do normal, que seriam as elegias não ser acompanhadas por música, mas simplesmente recitadas.

Essa impressão parece ser confirmada pelas informações que encontramos no capítulo 28, 1141A, sobre algumas invenções métricas e musicais de Arquíloco. Ali Plutarco diz que o poeta de Paros foi o inventor do recitativo (*parakatalogē*) e do acompanhamento musical (*krousis*) para ele. Ainda no capítulo 28, ficamos sabendo também que Arquíloco, segundo autores não nomeados, teria inventado o elegíaco, isto é, o dístico elegíaco, formado de dois versos, o primeiro, um hexâmetro, e o segundo, um pentâmetro. Além disso, Plutarco reporta também que ele teria sido o primeiro tanto a recitar com acompanhamento musical quanto a cantar versos jâmbicos.

Ora, todo esse conjunto de informações parece indicar que, originariamente, a elegia não era cantada, mas que, com o passar do tempo, ela passou a ser executada de maneiras diferentes.⁸² A elegia, e junto com ela a poesia jâmbica, em certas ocasiões era recitada e um exemplo disso, provavelmente, são os fragmentos 1-3 de Sólon. Mas ela podia também ser apresentada em forma de recitativo com acompanhamento musical ou cantada, como certamente acontecia em contextos simposiais ou belicosos. Quase toda elegia produzida da época de Arquíloco em diante foi composta para ser apresentada num banquete. As exceções são as elegias marciais, como as de Tirteu, que visavam despertar a coragem e avivar os valores guerreiros necessários para se vencer uma batalha.⁸³

Outro gênero mencionado por Plutarco é o peã. Esse é um tipo de composição poético-musical difícil de definir. Em linhas gerais, sabemos que ele era uma espécie de

⁸² Sobre a questão da performance da elegia cf. Bartol, 1989 e o já citado artigo de 1992.

⁸³ Cf. Gerber, 1997: 92-93.

cântico propiciatório ou de salvação entoado em momentos solenes.⁸⁴ A princípio, não estava associado a uma divindade específica, porém, a partir de um determinado momento, ele passou a ser usado como uma espécie de hino dedicado especificamente a Apolo. A palavra *paian*, inclusive, era uma invocação ao deus patrono da cidade de Delfos. Entre os próprios autores da Antigüidade havia muita discordância sobre esse gênero. E ainda hoje não se chegou a um acordo.⁸⁵

As poucas informações que Plutarco nos dá não ajudam muito a sanar as dúvidas. No capítulo 9, 1134C-D, ficamos sabendo que Taletas, Xenódamo e Xenócrito compuseram peãs. Logo em seguida, entretanto, o desacordo já se manifesta, quando nosso autor diz que outras pessoas, dentre as quais o poeta lírico Prátinas de Fliunte, afirmavam que Xenódamo, na verdade, não compusera peãs, mas sim hiporquemas. E Plutarco, ou melhor, a sua fonte, que provavelmente era Heráclides do Ponto ou Glauco de Régio,⁸⁶ parece ter conhecido um hiporquema de Xenódamo. Ele sabia diferenciar um gênero do outro e sabia também que Píndaro havia composto esse tipo de peça.⁸⁷ E a prova de que os hiporquemas eram diferentes dos peãs é o fato de Píndaro ter composto tanto peãs quanto hiporquemas.⁸⁸

Mas o desacordo só aumenta na seqüência, no capítulo 10, 1134D-E, quando Plutarco diz, aparentemente citando uma fonte diferente daquela do capítulo 9, 1134C-D,

⁸⁴ Um exemplo desse tipo de ocasião está no final do *Sobre a Música* (c. 44, 1147A), quando Onesícrates encerra o banquete cantando um peã.

⁸⁵ Cf., por exemplo, Harvey, 1955: 172-173; Webster: 1970: *passim*; Mathiesen, 1999: 36-58; García López, 2000: 291-292 e Pérez Cartagena, 2003: 95-97.

⁸⁶ É possível que Plutarco não tenha tido acesso direto às obras de Glauco de Régio, mas através de uma compilação. É possível também que ele esteja citando Glauco através de Heráclides.

⁸⁷ No c. 17, 1136F, voltará a afirmar que Píndaro, além de Alcman, Simônides e Baquilides, compôs peãs.

⁸⁸ A diferença básica do hiporquema em relação ao peã era que o primeiro era acompanhado de dança e o segundo, não. Sobre o caráter orquístico do hiporquema, cf. Proclo, *Khrestomathia*, 17; Luciano, *De saltationibus*, 16, 1-7 e Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, 711F e 748A. Cf. também Koller, 1954: 166-173; Webster, 1970: 51, 63, 95-96, 99 e 133; Nagy, 1990: 351; Ieranò, 1997: 321-328; Mathiesen, 1999: 88-94 e García López, 2000: 294.

que não havia certeza de que Taletas realmente havia composto peãs. O mesmo desacordo havia acerca da natureza das composições de Xenócrito, pois não se sabia ao certo se eram peãs ou ditirambos. Isso porque os poemas de Xenócrito continham ‘temas heróicos’. Ou seja, o fato de haver uma narrativa dentro da composição a aproximava do ditirambo. Contudo, é mais provável que os poemas de Xenócrito fossem realmente peãs que tratavam de passagens míticas e não ditirambos. Essa confusão, na verdade, surgiu por causa de um anacronismo. Plutarco está citando fontes (Glauco e Heráclides) que remontam aos séculos V e IV a.C. Nessa época, o ditirambo era entendido dessa maneira, já que, desde a reforma atribuída a Árion, ele passara a ser um veículo de narrativas não necessariamente de cunho dionisíaco. Portanto, o que encontramos no texto de Plutarco é uma aplicação de um conceito do período clássico a práticas poéticas do período arcaico.⁸⁹

Como uma primeira conclusão para essa discussão, podemos dizer que havia, pelo menos no século VII a.C., traços em comum que aproximavam peã, hiporquema e ditirambo. Esses três gêneros tinham uma forte ligação com a religião, que era o arcabouço de onde os poetas tiravam os seus temas. Outro traço em comum era o fato de serem peças executadas por um coro. Então, em termos de conteúdo e de performance, os três tipos de composição poético-musical eram muito parecidos, naquela época.

Assim como peãs e cantos processionais, de acordo com o que Plutarco nos conta no capítulo 17, 1136F, Alcman, Píndaro, Simônides e Baquílides compuseram também partênios dóricos. Esse tipo de poesia era cantado por um coro de donzelas em homenagem a diferentes divindades, mas especialmente em cerimônias dedicadas a Apolo ou Ártemis. Muitas vezes elas eram acompanhadas por uma coreografia e, por isso, a palavra

⁸⁹ Sobre toda essa questão, cf. Fileni, 1987: 21-32. Cf. também Webster, 1970: *passim*; García Romero, 1993: 188 e Mathiesen, 1999: 71-81.

partheneia designava também a dança.⁹⁰ Quanto ao fato de Plutarco referir-se a um tipo específico de partênios, no caso, os dóricos, isso indica que havia outras variedades desse gênero. Mas também parece significar que os partênios dóricos eram os mais belos e nobres, pelo menos aos olhos de Platão, cujas preferências são o tema do capítulo 17.

Plutarco nos dá também um testemunho importante sobre os escólios, no capítulo 28, 1140F. Citando Píndaro,⁹¹ o queronense nos conta que Terpandro foi o inventor das melodias escólias. Essa associação é compreensível, sabendo-se que Terpandro era um músico profissional que atuava freqüentemente em banquetes e que os escólios eram cânticos executados nesses ambientes conviviais.⁹² A palavra *skolia*, na época de Aristóxeno,⁹³ designava as breves intervenções poéticas dos convivas num momento determinado do simpósio. Porém, antes do século IV a.C., o termo podia referir-se a qualquer canção executada durante o banquete.⁹⁴

Encontramos em Plutarco também um conjunto de referências exíguas a outras possíveis modalidades poético-musicais menos conhecidas. Em primeiro lugar, é importante examinar rapidamente a menção ao fato de Clonas e Polimnesto terem composto versos épicos que deviam ser acompanhados por música aulética, já que os dois poetas eram auletas. Essa informação, aparentemente, nos faz lembrar que a poesia épica não era cantada, em sentido estrito, mas entoada de um modo que estava entre o canto e a recitação, sempre ao som de um instrumento de corda, como a fórminge ou a cítara.⁹⁵ Além disso, essa referência aos poemas épicos musicados de Clonas e Polimnesto, remete-nos à notícia reportada por Plutarco no capítulo 3, 1132C, sobre a prática adotada por Terpandro

⁹⁰ Cf. Webster, 1970: 56-57 e 96-98; Michaelides, 1978: 243 e Mathiesen, 1999: 83-88.

⁹¹ Fr. 129 Turyn = 125-126 Snell-Mähler.

⁹² Cf. Gostoli, 1990: XIII e XXXVIII-XXXIX.

⁹³ Cf. Fr. 125 Wehrli.= *Suda s.v. Skolion*.

⁹⁴ Cf. Harvey, 1955: 162-163.

⁹⁵ Sobre essa questão cf. West, 1981 e 1986 e Bartol, 1989.

de adaptar melodias a versos de Homero. Pelo que nossa fonte indica, esse procedimento parece ter se tornado comum no século VII a.C.

Por fim, no capítulo 17, 1137A, Plutarco menciona as canções de amor, chamadas em grego *erotika*, das quais algumas eram cantadas na harmonia dórica. Sabemos que Anacreonte se notabilizou como compositor desse gênero de poesia cantada que tratava, como o próprio nome diz, de temas amorosos.⁹⁶ Nosso autor faz referência ainda, logo em seguida, aos espondeus, que eram cânticos que acompanhavam as libações feitas em rituais sagrados. A palavra *spondeion*, originalmente, designava o vaso com o qual se faziam as libações. Mais tarde, tornou-se o nome do canto ou composição instrumental tocada em ritmo espondeico.⁹⁷

Todo esse conjunto de testemunhos transmitido a nós por Plutarco demonstra que a variedade de modalidades poético-musicais era grande no período arcaico da história grega. Alguns gêneros, como o peã, o hiporquema, o ditirambo e o *prosodion*, em termos de conteúdo, podiam ser muito semelhantes, mas recebiam nomes diferentes porque eram percebidos como formas diferentes apresentadas em contextos diversificados e com objetivos específicos. Com o tempo, alguns gêneros se transformaram e passaram a ser usados em novos contextos e com objetivos renovados. O que é interessante destacar aqui é que os testemunhos de Plutarco podem funcionar como um ponto de partida para o estudo da história das formas poético-musicais na Grécia Antiga. Esse é um bom motivo para sempre retornar a esse texto.

⁹⁶ Sobre a poesia amorosa, cf. Mathiesen, 1999: 151-153.

⁹⁷ Cf. p. 90, n. 98, *supra*, e p. 174, *infra*.

Os significados dos termos *lelymenē* e *epē*

No capítulo 3 do nosso tratado, Lísias, para contar a história da citarodia, cita Heráclides do Ponto. Segundo este, a origem dessa arte remontava a Anfion e chegava a Estesícoro de modo contínuo. A poesia citaródica feita pelos autores de todo aquele período, que começa em tempos míticos e alcança o século VI a.C., tinha uma característica em comum: o fato de não terem um estilo ou uma dicção (*lexis*) livre (*lelymenē*) e sem metro. Aqueles poemas eram como os de Estesícoro e dos poetas líricos arcaicos que compunham versos épicos (*epē*) e os envolviam ou revestiam (*perietithesan*) com melodias.

Em primeiro lugar, é necessário notar que o termo *lelymenē* aqui não quer dizer ‘prosaica’, o que seria absurdo em se tratando de poesia acompanhada de música. Na verdade, ela designava um tipo de poesia ‘astrófica’, como podemos constatar comparando esse trecho com certas expressões bastante semelhantes que aparecem em textos do metricólogo Heféstion (64, 24ss. Consbruch), nos quais ele diz que os nomos citaródicos de Timóteo eram ‘soltos’ (*apolelymena*) e sem metro definido (*aneu metrou ōrhismenou*). Aristides Quintiliano (*De Musica*, I, 29), ecoando Heféstion, também fala de composições *apolelymena* em oposição a poemas *kata skhesin* (isto é, estruturados em estrofes). Aristóteles (*Retórica*, III, 9, 1409a-b) faz uma comparação semelhante ao contrapor a *lexis eiromenē* (seqüência de frases ligadas somente por partículas e desprovidas de uma complexa relação interna) dos prelúdios do novo ditirambo à *lexis katestrammenē* (estilo em que as frases se conectam bem e se sucedem com uniformidade e harmonia conferindo uma boa construção lógica ao discurso) das antístrofes dos poetas arcaicos. Demétrio de Falera, usando uma terminologia um pouco diferente, retomou a teoria aristotélica, opondo

uma *diērḥēmenē hermēneia* a uma *hermēneia katestrammenē* (lembrando que *hermēneia* em Demétrio significa ‘estilo’, enquanto *lexis* tem o valor de ‘dicção’).⁹⁸

Assim, o que Heráclides está dizendo é que as composições poético-musicais de Anfion, Filámon, Tâmiris, Demódoco e Fêmio não eram feitas com versos líricos livres, mas era estrófica, exatamente como os poemas de Estesícoro.⁹⁹ Essa afirmação se torna verossímil se lembrarmos que na *Odisséia*, VIII, 261ss., Demódoco é apresentado cantando acompanhado de um coro mudo que dança, o que era comum em se tratando de composições estróficas.¹⁰⁰ É importante lembrar também que o próprio Heráclides, mais adiante no texto, dirá que Filámon foi o primeiro a organizar coros no santuário de Delfos, o que liga o seu nome e a tradição da qual fazia parte à poesia coral estrófica e à dança. Desse modo, Estesícoro e os antigos poetas citaródicos faziam parte de uma tradição com profundas raízes, anterior mesmo aos poemas homéricos, e que mesclava características das poesias épica e mélica. Como diz Barker (2001: 9), ele usou células rítmicas regulares que estavam baseadas nos modelos da poesia épica, principalmente seqüências dactílicas.

Nesse contexto, faz-se necessário compreender corretamente o significado do termo *epē*, pois, se traduzimos *epos* simplesmente por ‘hexâmetro’, a referência a Estesícoro passa a não ter sentido, já que ele, ao menos pelo que conhecemos da sua produção poética, não era compositor de poemas que usavam aquele tipo de verso. Alguns estudiosos, contudo, como García López (2001: 523-524), pensam que se deve traduzir *epos* como ‘hexâmetro’ *kata stikhon* como os que encontramos nos poemas homéricos. D’Alfonso (1989: 143-147), por outro lado, pensa que a atribuição de *epē* a Estesícoro não deve causar

⁹⁸ Cf. D’Alfonso, 1989: 138-140 e n. 10. Para uma discussão sobre o significado de *lexis* na *Poética* de Aristóteles, cf. Else, 1957: 179-180 e 274-277.

⁹⁹ Cf. West, 1971: 307 e Gostoli, 1990: XXXIV.

¹⁰⁰ Em outra passagem da *Odisséia* (IV, 15ss.) encontramos outra cena em que um aedo canta acompanhado de dançarinos.

surpresa, já que seqüências dactílicas, muito comuns na obra do poeta de Himera, eram assimilados a hexâmetros, como é atestado por outras fontes antigas.¹⁰¹ A citarodia antiga tinha uma ‘vestimenta hexamétrica’, para usar a expressão de D’Alfonso, e isso poderia ser explicado com essa assimilação de seqüências dactílicas a hexâmetros *kata stikhon* de tipo homérico. Alguns fragmentos atribuídos a Terpandro, por exemplo, têm um andamento marcadamente dactílico, mas não são verdadeiros hexâmetros.¹⁰² Prova de que se trata de uma assimilação ao verso heróico mais do que de um uso genérico (como defende Gentili), seria o fato de que o termo *epē* é usado em outros passos do tratado com o significado de ‘hexâmetro homérico’. Um exemplo disso encontramos logo adiante no mesmo capítulo 3, 1132C, onde Plutarco, citando Heráclides do Ponto, diz que Terpandro revestia com melodias *epē* dele próprio e de Homero. O termo *epē* aparece associado ao nome de Homero também em outros dois passos (no c. 5, 1132F e c. 43, 1146F), e aí, mais uma vez, seríamos levados a traduzi-lo por ‘hexâmetros’ ao invés de versos épicos em geral. Porém, encontramos *epē* ligado também a nomes de poetas claramente líricos como Clonas (c. 3, 1132C) e Timóteo (c. 4, 1132D-E), além dos já citados Estesícoro e Terpandro. Desse modo, discordo de D’Alfonso e penso que o nomo antigo não era composto somente em hexâmetros. O fato de Timóteo ter usado versos épicos nos seus nomos e a citação de Proclo (*Chrestomatia*, 46-47 Severyns), na qual ele diz que Terpandro aperfeiçoou o nomo usando o metro heróico, não servem como prova de que havia uma assimilação ao verso épico. É verdade que entre os fragmentos de Terpandro há também hexâmetros dactílicos (*PMG* p. 363 adn.; fr. 4 e 5 Gostoli), mas essa não é uma prova conclusiva.

¹⁰¹ Cf. Fr. 696 *PMG*, de Eumelo e Pausânias, IX, 11, 2.

¹⁰² Os fragmentos de Terpandro citados são 697-698 *PMG*; 2-3 Gostoli.

Mais do que isso, no passo em exame, o termo *epē* não tem somente o valor de ‘hexâmetros dactílicos’, mas deve ser interpretado de modo mais abrangente, abarcando qualquer forma métrica *kat’enoplion* ou *kat’enoplion-epitrítica*, como aquelas encontradas justamente nos poemas de Estesícoro, nos quais são narradas as aventuras de deuses e heróis. As referências aos ‘versos épicos’ e a Homero sugerem, portanto, que os cantos de Estesícoro contavam histórias com caráter épico e não que eram compostos somente em hexâmetros.¹⁰³

Os ritmos e seus inventores

“Há algo a ser dito também sobre os ritmos”. Assim, Plutarco abre o capítulo 12, no qual, na verdade, ele não tratará dos ritmos e da composição rítmica, mas fará mais uma comparação entre a nobreza do estilo antigo de autores como Terpandro, Polimnesto, Taletas, Álcman e Estesícoro, que inovaram sem distanciar-se do belo modelo, com o novo estilo de Crexo, Timóteo e Filóxeno, autores amantes de novidades grosseiras que visavam simplesmente a agradar o público sem aproximá-lo do belo modelo.

Contudo, num livro que trata da história e da teoria da música, era necessário abordar também a questão dos ritmos, indicando seus inventores e explicando como eles eram usados no passado. Aristóximo escreveu um tratado sobre a ciência rítmica, do qual nos restou apenas um trecho.¹⁰⁴ No seu livro *Sobre a Música*, Aristides Quintiliano também

¹⁰³ Cf. Gentili-Giannini, 1977: 34-36; Gostoli, 1986: 103-104; Aloni, 1990: 118, n. 47 e Barker, 2001: 9.

¹⁰⁴ Cf. Pearson, 1990.

dedica uma parte importante da obra ao estudo dos ritmos e dos metros, já que na sua época essas duas disciplinas já estavam completamente dissociadas.¹⁰⁵

O primeiro momento em que Plutarco trata de uma questão rítmico-métrica é na passagem examinada acima, quando ele diz que a dicção das composições da citarodia do período mítico-lendário não era livre e sem metro, mas era como a de Estesícoro e dos antigos poetas líricos. Como veremos mais adiante, na verdade, nosso autor está se referindo, de modo indireto, à dicção das composições dos poetas da Música Nova, que misturavam metros variados nos seus poemas e não obedeciam a um único modelo rítmico.

Mas a primeira menção explícita a um ritmo específico aparece no capítulo 7, 1133F, onde, tendo Glauco de Régio como fonte, Plutarco diz que Estesícoro não imitou nem Orfeu, nem Terpandro, nem Arquíloco, nem Taletas, mas utilizou como modelo o nomo Harmateu, invenção de Olimpo, e empregou o ritmo dactílico. Essa afirmação, do ponto de vista da métrica, está coerente com o que foi dito no capítulo 3. Mas é interessante notar que Estesícoro fazia parte da tradição citaródica e Olimpo era o auleta por excelência. Isso parece um pouco estranho num primeiro momento, mas sabemos que a música aulética influenciou a música citarística em diferentes momentos da história da arte musical grega. Outro aspecto que chama a atenção é o fato de o ritmo *kata daktylon* estar associado a Olimpo e também a citação sem indicação de fonte, que vem em seguida, segundo a qual os versos dactílicos se originaram a partir do nomo Órtio. Talvez essa citação esteja ligada a uma tradição orientalizante que tendia a ligar invenções importantes da história da poesia grega a autores de origem Frígia, Lídia ou Mísia. Mas a idéia mais comum entre os

¹⁰⁵ Cf. Aristides Quintiliano, *De Musica*, 31, 5 até 43, 16 (sobre a rítmica) e 43, 17 até 58, 16 (sobre a métrica).

estudiosos é a de que o dáctilo seja um metro que chegou ao período histórico da Grécia Antiga a partir do substrato indo-europeu.¹⁰⁶

O dáctilo é um dos ritmos mais básicos da poesia grega. Ele é composto por uma sílaba longa e duas breves ($\text{—} \text{~} \text{~}$). Dentro de um verso dactílico, como um hexâmetro homérico, por exemplo, era admissível também a existência de um pé com duas sílabas longas, chamado espondeu ($\text{—} \text{—}$). Talvez o nome ‘dáctilo’, que significa ‘dedo’ em grego, tenha sido dado a esse metro por analogia à forma tripartida do dedo humano, como explica Aristides Quintiliano (*De Musica*, 35, 18-19). Contudo essa hipótese não parece muito verossímil.¹⁰⁷ Dámon de Atenas, sofista do século V a.C. citado por Platão, na *República*, 400a-c e 424c, foi o primeiro a propor uma classificação dos gêneros métrico-rítmicos fundamentais da poesia grega,¹⁰⁸ os quais eram os pares, com relação 2:2 entre o tempo forte e o tempo fraco (como no dáctilo $\text{—} \text{~} \text{~}$ e no anapesto $\text{~} \text{~} \text{—}$; os duplos, com 1:2 ou 2:1 entre tempo forte e tempo fraco, como no jambo $\text{~} \text{—}$ e no troqueu $\text{—} \text{~}$); e os compostos (*xyntethoi*), assim chamados porque combinavam pés pares e duplos, como nos versos *kat’ enoplion* com estrutura similar a esta: $\text{—} \text{—} \text{~} \text{~} \text{—} \text{~} \text{~}$.¹⁰⁹

No capítulo 10, encontramos uma referência a Taletas de Gortina, músico cretense que, assim como Estesícoro, teria sido influenciado pela aulética de Olimpo e daí teria partido para criar os metros peônico e crético. Esses dois metros tinham cinco tempos e pertenciam ao gênero rítmico hemiólio, com relação 3:2 ou 2:3 entre tempo forte e tempo fraco. O crético ($\text{—} \text{~} \text{~} \text{—}$) e o peon ($\text{—} \text{~} \text{~} \text{—}$ ou $\text{~} \text{~} \text{—} \text{—}$) eram característicos de danças de origem cretense como o hiporquema e o peã. Fazia sentido, então, atribuir a invenção desses ritmos

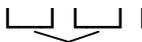
¹⁰⁶ Sobre essa questão, cf. Gentili-Lomiento, 2003: 279-283, com extensa bibliografia.

¹⁰⁷ Cf. Gentili-Lomiento, 2003: 95.

¹⁰⁸ Cf. Gentili, 1988: 6ss. e Gentili-Lomiento: 2003: 4.

¹⁰⁹ Cf. Gentili-Lomiento, 2003: 197.

a um músico da ilha de Creta, como Plutarco faz, citando Glauco de Régio, no capítulo referido.¹¹⁰ Contudo, é provável que Taletas tenha tomado esses ritmos da tradição popular cretense, tendo em vista que no *Hino Homérico a Apolo*, 514-519, já aparece a menção a ‘peãs cretenses’¹¹¹ e isso nos leva a pensar que o costume de compor hinos ao deus em ritmos crético-peônicos estava bastante radicado entre os antigos gregos. Vale lembrar que, justamente de Delfos, principal sede do culto a Apolo, provêm os testemunhos mais importantes do uso ritual desses metros. É interessante destacar também que, junto com Xenódamo de Citera e Xenócrito de Locres, Taletas foi líder da chamada ‘segunda escola musical’ de Esparta, em cujo âmbito se produziram principalmente peãs, hinos em honra a Apolo e hiporquemas, formas poético-musicais nas quais a dança tinha papel destacado. Álcman, inclusive, teria se inspirado nas canções de Taletas para compor os ritmos créticos e peônicos dos seus peãs e hiporquemas.¹¹²

Mas o capítulo que traz mais informações sobre a invenção de ritmos é o 28. Ali nos é dito que Terpandro, entre outras coisas, inventou o estilo da melodia órtia, que segue os pés órtios, e o troqueu semanto. Esses dois pés têm uma duração rítmica fora do comum. O ‘órtio’ era um tipo de jambo formado por uma arse, isto é ‘alçar’ ou ‘levantar’, de quatro tempos e por uma tese, ou seja ‘abaixar’ ou ‘batida’, de oito tempos, como no esquema a seguir:  (onde cada  corresponde a quatro tempos breves); O troqueu semanto ou ‘marcado’ era o contrário do órtio, sendo formado por oito tempos na tese e quatro na arse: .¹¹³ É provável que esses ritmos tivessem um caráter sagrado e fossem usados em liturgias. Além disso, cabe recordar que havia dois nomos atribuídos a

¹¹⁰ Ver também Éforo (*FGrH* 70 F 149 *apud* Estrabão, 10, 4, 16).

¹¹¹ O poeta cômico Cratino (*PCG* fr. 237) também atesta que os créticos eram originários de Creta.

¹¹² Cf. Gentili-Lomiento, 2003: 220.

¹¹³ Sobre esses ritmos, cf. Aristides Quintiliano, 37, 10-13; *Excerpta Neapolitana*, 15, p. 415 Jan e Marciano Capela, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 985.

nome do terceiro grupo de versos que compunham a estrutura triádica dos cantos corais junto com a estrofe e a antístrofe. Plutarco, desse modo, parece usar o termo *epōida* para indicar qualquer estrutura métrica onde havia a associação de dois versos, sendo que o segundo era mais curto do que o primeiro, não importando se havia homogeneidade ou heterogeneidade rítmica nos dois elementos. Estruturas desse tipo são extensamente encontradas no conjunto dos fragmentos da poesia arquiloquéia em diferentes combinações.¹¹⁵

Em seguida, deparamos com um problema inicialmente de caráter textual. Os manuscritos trazem a lição *prokritikon* para indicar uma das invenções métricas de Arquíloco. Essa forma é errônea e o correto deve ser *prokrētikon*. O erro certamente ocorreu por causa do iotacismo comum no período bizantino. Contudo, o termo *prokrētikon* não é encontrado em nenhum outro texto da literatura grega antiga. Por isso, a solução mais comum entre os editores é simplesmente eliminar o *pro-* do início da palavra e ler apenas *to krētikon*.

Mas, resolvido o problema textual, chegamos ao problema da correta interpretação do termo, sabendo que com *krētikon* Plutarco não poderia querer indicar os créticos como eram mais conhecidos, com uma sílaba breve entre duas longas ($\bar{\quad} \sim \bar{\quad}$), já que, como vimos, ele disse antes, no capítulo 10, 1134e, que Arquíloco desconhecia esse ritmo e os peônicos. E, de fato, o crético e o peônico não são encontrados nos fragmentos que chegaram até nós. Assim, fica a impressão de que o texto está contraditório, porque antes ele dissera que Taletas tinha sido o inventor do ritmo crético e não Arquíloco.

Porém, o termo crético tinha um outro significado possível que aparece na tradição metricológica antiga e que se adapta bem ao contexto em exame: o de ritmo trocaico, ou

¹¹⁵ Frr. 166-204 Tarditi = West. Cf. Gostoli, 1982/83: 28-29.

melhor, de ditroqueu (¯ ˘ ˘ ˘), aceito pela maior parte dos estudiosos do *Sobre a Música*.¹¹⁶ Mas, como lembra, Comotti (1983: 96), o ditroqueu, como *colon* isolado, não aparece nos fragmentos de Arquíloco. Ele é encontrado, contudo, em *cola* que compoem versos asinártetos como o lecítio (¯ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘) e o itifálico (¯ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘),¹¹⁷ que não são citados por Plutarco entre os ritmos arquiloqueus. Dentre as seqüências trocaicas, nosso autor cita apenas os tetrâmetros trocaicos cataléticos. Desse modo, o termo ‘crético’, no capítulo 28, designa o ritmo trocaico que aparece nos *cola* citados que eram mais breves do que o tetrâmetro.

Quanto ao prosodíaco, outra invenção de Arquíloco, segundo Plutarco, ele era um tipo de ritmo *kat’enoþlion* como o enóþlio arquiloqueu e o prosodíaco, também chamado enóþlio catalético ou mesmo como um verso composto por um jônico *a maiore* e por um coriambo (¯ ¯ ¯ ¯ ¯ ¯ ¯ ¯), sendo que a primeira longa podia ser substituída por uma breve).¹¹⁸ A designação ‘prosodíaco’, na verdade, pode ser atribuída a *cola* de estruturas diferentes, cujos exemplos são encontrados em Aristíðides Quintiliano, nos Escólios a Píndaro e na tradição meticológica em geral.¹¹⁹ O mais importante é que esse tipo de construção rítmica é amplamente atestada em Arquíloco, em diversas variações.

Plutarco reporta também como invenção de Arquíloco o elegíaco. Tinha a forma ¯ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ¯ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ou ¯ ¯ ¯ ¯ ¯ ¯ | ¯ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ e era o metro característico da elegia e do epigrama, onde aparecia associado, em sistema epódico, ao hexâmetro para formar o dístico elegíaco. Era um asinárteto constituído por dois hemíepes masculinos separados pela diérese

¹¹⁶ Cf. Weil-Reinach, 1900: 108 e n. 278; Lasserre, 1954: 171; Einerson-De Lacy, *loc. cit.*; Gentili, 1995: 260 e Comotti, 1983: 96.

¹¹⁷ Para o lecítio, fr. 205 Tarditi = West e, para o itifálico, fr. 162-165, 197-199 e 208-211 Tarditi = West.

¹¹⁸ Cf. Gentili, 1995: 260-261 e Gostoli, 1982/83: 30.

¹¹⁹ Cf. Comotti, 1983: 96-98; Gostoli, 1982/83: 31-32 e Gentili-Lomiento, 2003: 197-198.

no qual não era aceito o pé espondeu no segundo hemistíquio.¹²⁰ Esse tipo de construção métrica também é encontrada em fragmentos de Arquíloco.

As outras invenções métricas arquiloquéias mencionadas por Plutarco são um pouco mais difíceis de interpretar. Refiro-me especificamente à ampliação (*entasis*) de certos versos não homogêneos e ao alongamento (*auxēsis*) do verso heróico. Em primeiro lugar, sobre a *entasis*, é necessário dizer que esse termo foi traduzido de maneiras diferentes pelos vários intérpretes. Weil- Reinach e Einerson-De Lacy traduziram-no por ‘combinação’ e Lasserre por ‘contração’. Comotti (1983: 93-95), por outro lado, interpreta-o de maneira etimológica, fazendo lembrar sua derivação do verbo *enteinō* (‘estender’, ‘tensionar’), e menciona também o uso do termo em outras áreas do conhecimento, como a medicina e a arquitetura, para concluir que devemos definir *entasis* como uma ‘tensão que comporta uma ampliação’.

Desse modo, a ‘ampliação para ritmos não homogêneos’ indicavam uma versificação em ritmos asinártetos cuja principal característica era a de conjugar num único verso membros ou *cola* de gêneros rítmicos diferentes. Isso acontecia quando se juntava um *colon* de gênero par, de base dactílica (2:2), por exemplo, com um do gênero duplo, como o troqueu (2:1). Outro fenômeno que podia acontecer nos versos asinártetos era a combinação de versos do mesmo gênero rítmico, porém com uma organização diferente de tempos fortes e fracos, como poderia acontecer com o jambo (1:2) e o troqueu (2:1).¹²¹

O termo *entasis* aparece ainda em mais dois momentos. Primeiro, quando Plutarco menciona a invenção da ‘ampliação do jâmbico para o peon epíbato’. A princípio, poderíamos entender que a expressão quer dizer que Arquíloco teria inventado estruturas

¹²⁰ Cf. Gentili-Lomiento, 2003: 283-285.

¹²¹ Cf. Gostoli, 1982/83: 26.

métricas nas quais o primeiro membro ou *colon* era jâmbico e o segundo um peon epíbato. Contudo, essa hipótese entraria em contradição com outro passo do nosso tratado (10, 1134E) onde Plutarco, citando Glauco de Régio, diz que Arquíloco não empregou o ritmo peônico.

Por isso, Weil-Reinach (1900: 109-110, n. 281) propuseram que, no contexto em exame, o termo ‘peon epíbato’ indica um tipo diferente de *colon*, isto é, o hemíepes (˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ou ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘), que tem o mesmo número de tempos do peon epíbato, embora não seja de ritmo peônico. Entre os fragmentos de Arquíloco são encontradas seqüências epódicas formadas por trímetros jâmbicos mais hemíepes¹²² e asinartéticas formadas por hemíepes mais dímetros jâmbicos.¹²³ Nos epodos de Horácio, grande imitador de Arquíloco, também encontramos a combinação de hemíepes com dímetro jâmbico.¹²⁴

Outro momento em que aparece o termo *entasis* é aquele em que Plutarco menciona a invenção da ‘ampliação do heróico aumentado para o prosodíaco e o crético’. Para entender essa ampliação em específico, cabe examinar antes outra invenção arquiloquéia: o ‘alongamento do verso heróico’ (*hē tou hērōiou auxēsis*). Os gramáticos antigos julgavam que esse alongamento resultava da introdução de uma sílaba longa entre as duas breves do penúltimo pé do verso heróico (hexâmetro), o que produzia o seguinte verso asinárteto: ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘. Desse modo, *auxesis* teria um significado muito próximo ao de *entasis*. A diferença estaria no fato de que a *auxesis* privilegia a idéia de crescimento ou somatória de uma sílaba.¹²⁵ Gostoli (1982/83: 32-33) lembra ainda que esse verso pode ser

¹²² Fr. 185-193 Tarditi = West.

¹²³ Fr. 212 Tarditi e o *Papiro de Colônia*, 7511 (Suplemento ao fr. 478a Page).

¹²⁴ Cf. *Epodos*, 13.

¹²⁵ Cf. Comotti, 1983: 95-96 e Gentili, 1995: 260-261.

interpretado também como uma junção de um alcâmio com um itifálico ou mesmo como a soma de quatro dáctilos mais meio pé mais dijambo.

Assim, como podemos interpretar a expressão ‘ampliamiento do verso heróico alongado para o prosodíaco e o crético’? Adotando a orientação de Gentili (1995: 261), entendo que esse ampliamiento referia-se a vários tipos de combinação em ritmos *kat’enoþlion*-epítritos (ou dáctilo-epítritos), como o prosodíaco, o enóplio e o reiziano, comuns na lírica citaródica e coral.¹²⁶

Mais adiante, no capítulo 29, nosso autor nos dá outras informações sobre as invenções rítmicas do compositor e auleta Olimpo. A ele é atribuída também a invenção do ritmo prosodíaco, o que entra em contradição com o que é dito no capítulo 28, onde Arquíloco é indicado como *prōtos heuretēs* desse ritmo. Essa contradição pode ter sido causada pelo uso acrítico de diferentes fontes. Isso é bastante provável, já que, em outros momentos em que fala de Olimpo e de temas ligados à Frígia, Plutarco parece estar sempre citando Alexandre Polihistor, enquanto no capítulo 28 a fonte certamente não é o erudito do século I a.C. Mas a presença dessa contradição pode ser explicada também pela polisemia do termo ‘prosodíaco’. Esse nome designava ritmos adequados às procissões tais como o prosodíaco, o enóplio e o reiziano.¹²⁷ Desse modo, podemos dizer que, mais do que uma contradição, trata-se de uma imprecisão cometida pelo autor do nosso tratado, o que nos leva a fazer a seguinte pergunta: que prosodíaco em especial Olimpo teria inventado? Weil e Reinach (1900: 114, n. 289) diziam tratar-se de uma dipodia anapéstica. Contudo, o que podemos dizer com certeza é que ‘prosodíaco’ era uma denominação geral de ritmos que pertenciam ao grupo dos *kat’enoþlion*-epitríticos, como já foi dito antes.

¹²⁶ Cf. também Gostoli, 1982/83: 34-36.

¹²⁷ Cf. Comotti, 1983: 96-97.

Além do prosodíaco, Olimpo teria inventado também o coreu e o baqueu. O coreu, que significa ‘dançante’, podia ser tanto um sinônimo tanto de troqueu (- ~) quanto de tríbraco (~ ~ ~). O baqueu (~ - ~ ou ~ - -) era assim chamado porque era usado no culto báquico a Dioniso.¹²⁸ No contexto em exame, ele poderia corresponder ao pé chamado coriambo (- ~ ~ ~).¹²⁹ Tanto o coreu quanto o baqueu eram ritmos essencialmente adequados à dança.

Além disso, Olimpo talvez tenha sido o primeiro a pôr em prática a modulação de um ritmo para outro dentro de uma mesma composição. Essa informação é reportada no capítulo 33, onde Plutarco trata da questão do caráter de uma peça musical e de como ele é gerado pela mescla dos vários elementos que a compõem. Olimpo, então, no nome de Atena, teria modulado o ritmo passando do peon (~ ~ ~ ~ ou ~ ~ ~ ~) para o troqueu (- ~). E essa alteração na estrutura rítmica causava uma grande mudança no caráter da obra. É interessante notar que nesse passo talvez haja uma contradição com o que foi dito no capítulo 6, quando Plutarco, possivelmente citando Heráclides ou Aristóxeno, afirma que a citarodia da época de Terpanthro era simples (*haplê*) e não admitia que os músicos modulassem (*metapherein*) nem as harmonias nem os ritmos. Mais uma vez temos a impressão de estar diante de um testemunho de que a regra da não modulação das harmonias e dos ritmos seria aplicável somente à citarodia. Mas, mais do que isso, penso que nesse passo temos outro anacronismo¹³⁰ característico da erudição do séculos V-IV a.C. que atribuía a um inventor lendário uma invenção muito empregada em períodos posteriores, como seria o caso da modulação de um ritmo para outro. Não que isso fosse

¹²⁸ Exemplos desse ritmo são encontrados nas *Rãs*, de Aristófanes, vv. 316-317 e 325. Cf. Gentili-Lomiento, 2003: 229-233.

¹²⁹ Cf. Weil-Reinach, 1900: 114, n. 239.

¹³⁰ Ver o problema do nome Trimerés (nas pp. 107-108 *supra*) que teria sido inventado por Sácadas de Argos ou por Clonas e que poderia ser dividido em três partes, cada uma em uma harmonia diferente.

impossível nos séculos VIII ou VII a.C., período em que um Olimpo pode ter vivido. Penso, contudo, que seja mais plausível a hipótese de que a música dos primeiros séculos do período arcaico fosse realmente simples e não aceitasse alterações dentro de uma mesma composição.

Depois de toda essa discussão sobre as invenções rítmicas, vemos que os poetas arcaicos como Terpandro, Arquíloco e Olimpo, já conheciam e empregavam uma grande quantidade de ritmos. E isso condiz com o que diz Plutarco, no capítulo 21, sobre o fato de os poetas anteriores ao século V terem utilizado composições rítmicas mais complexas do que aquelas dos poetas da Música Nova. Os compositores dessa tendência valorizavam a melodia, enquanto que os poetas arcaicos davam mais importância ao ritmo. É importante comparar esse testemunho com as teorias de Pavese (1972: 249-250) acerca da relação entre variedade rítmica e maior musicalidade na poesia lírica coral. Segundo esse autor, na rapsodia, a métrica era homogênea e completamente dactílica e isso indicaria que ela era um tipo de recitação. Na citarodia, por outro lado, a métrica era menos homogênea, mas principalmente dactílica, o que indicaria que ela era mais canto do que recitação. Na poesia lírica, enfim, a métrica era uma mistura variada de ritmos dactílicos e trocaicos, característica de um verdadeiro canto. Desse modo, Pavese chega à regra segundo a qual o canto torna-se mais musical quando o metro é mais variado. Ora, essa regra está em clara contradição com o testemunho plutarqueano acerca da complexidade das composições rítmicas dos poetas arcaicos. Se os ritmos da poesia arcaica eram mais complexos (*poikilōteroi*) do que os ritmos da Música Nova, portanto, as melodias deveriam ser mais variadas também. Como resolver esse problema então?

O testemunho dado no passo em exame é interessante quando lembramos, mais uma vez, da simplicidade atribuída por Plutarco à música arcaica. A simplicidade, sem dúvida,

era marcada pela pequena quantidade de notas e pela constância rítmica mantida seja nos poemas recitados (épica) ou em recitativo (poesia jâmbica), seja nas peças cantadas da citarodia. O fato de ser mantida uma mesma estrutura rítmica ao longo de uma peça, provavelmente, dava a impressão de que havia uma maior dificuldade no momento da composição e no da execução e, desse modo, de uma maior complexidade dos ritmos, que não estaria presente nas composições dos poetas da Música Nova, marcadas por uma métrica solta (*lelymenē*)¹³¹ e inconstante. A sensação de simplicidade aparente das composições arcaicas seria, então, um dos efeitos produzidos pelas obras mais bem construídas e mais belas de poetas como Terpandro, Arquíloco e Olimpo.

A invenção do gênero enarmônico e o estilo espondiazante

Além das já descritas, há ainda outra invenção muito importante para a história da música grega, mencionada por Plutarco em alguns momentos do nosso tratado. Esse achado foi o gênero enarmônico, atribuído a Olimpo,¹³² personagem de caráter semilendário de origem frígia.¹³³ É interessante destacar, em primeiro lugar, o fato de Plutarco, tendo Aristóxeno como fonte, certamente,¹³⁴ atribuir a invenção do gênero enarmônico a um músico de origem oriental, principalmente levando-se em conta que esse gênero era usado pelos antigos gregos nos cultos e nas festas sagradas.¹³⁵ É significativa essa atribuição ao

¹³¹ Ver c. 3, 1132B.

¹³² Cf. cc. 7, 1134E; 29, 1141B; 33, 1143B.

¹³³ Cf. pp. 96-98, *supra*.

¹³⁴ Isso pode ser confirmado, por exemplo, pelo estudo do vocabulário usado nos momentos em que nosso autor fala de Olimpo como inventor do enarmônico, onde esse gênero é chamado de *harmonia*, termo usado por Aristóxeno e seus seguidores para designar esse tipo de estrutura melódica.

¹³⁵ Winnington-Ingram (1928: 84) já fazia menção à estranheza dessa avaliação. Ele lembra que o próprio Plutarco chama a música de Olimpo 'helênica e bela'. Segundo o estudioso, isso se devia à posterior popularidade do estilo do compositor frígio e também à predileção que Aristóxeno tinha por ele.

mesmo tempo que a Olimpo também é creditada a invenção da verdadeira música helênica tradicional.¹³⁶ O que vemos nesse primeiro conjunto de informações é que, mais uma vez, a importância da influência oriental é muito grande.

Mas o que era exatamente esse gênero enarmônico inventado por Olimpo? A resposta para essa pergunta, nós a encontramos no capítulo 11 do nosso tratado. Ali, citando Aristóxeno explicitamente, Plutarco nos conta que o enarmônico é mais recente do que os gêneros cromático e diatônico. No capítulo 20, o queronense diz algo parecido ao afirmar que o cromático é mais antigo que o enarmônico, porque foi descoberto e usado antes pelos homens.¹³⁷ Embora seja o gênero mais novo, isso não quer dizer que ele era o menos nobre. Muito pelo contrário. No capítulo 38, inclusive, Plutarco, partindo de um arcabouço aristoxeniano, nos diz que os antigos utilizavam o gênero enarmônico justamente por causa de sua nobreza e da beleza do seu caráter. Beleza essa que teria provocado forte impressão no seu inventor, como veremos a seguir.

A invenção, então, teria acontecido assim: Olimpo tocando no seu aulo uma melodia diatônica, partindo ora da parámese ora da mese, passava para a parípate diatônica, sem tocar a lícano. Em termos modernos, nós podemos representar essa operação da seguinte maneira: supondo que a parámese correspondesse a um si e a mese a um lá, a parípate diatônica, portanto, seria um fá e a hípate, um mi.¹³⁸ Assim, a nota omitida no exercício, a lícano, corresponderia a um sol. Essa estrutura escalar rudimentar agradou muito a Olimpo e a partir dela ele compôs melodias de caráter dórico. Essa última

¹³⁶ Cf. c. 29, 1141B.

¹³⁷ Essa idéia tem origem nas investigações de Aristóxeno e sua formulação pode ser encontrada na sua *Harmonica*, 19, 20-29.

¹³⁸ Essa correspondência entre os nomes gregos das notas e a nomenclatura moderna não visa indicar que houvesse, na Grécia Antiga, algo parecido com uma altura absoluta comumente aceita hoje em dia. O que se pretende aqui é somente tornar mais fácil a compreensão das relações que havia entre as diversas alturas das notas musicais na teoria grega.

informação é interessante e parece mesmo em contradição com o fato de o inventor ser de origem frígia. E isso deve ser levado em consideração já que Plutarco está, ao fim e ao cabo, tratando do nascimento da música grega, na qual elementos de diferentes origens confluíram para formar uma nova arte.

Esse novo gênero, então, era diferente do diatônico e do cromático e até mesmo do enarmônico, pelo menos da maneira como Aristóxeno o concebeu ou analisou posteriormente. Isso porque esse protoenarmônico inventado por Olimpo não era caracterizado pela presença dos intervalos de quarto de tom, habituais em melodias enarmônicas posteriores, mas pelo uso do ditom no meio do sistema, entre o lá e o fá. Ainda não havia um pícnos enarmônico na época de Olimpo, porque o semitom presente naquele protoenarmônico não tinha sido dividido em duas metades, cada uma com um quarto de tom.¹³⁹ Essa divisão só aconteceria posteriormente em melodias lídias e frígias, segundo Plutarco (c. 11, 1135B).

Desse modo eram construídas as primeiras melodias enarmônicas, muito simples, com poucas notas e sem o intervalo de quarto de tom na sua parte mais grave, mas contando com o ditom interno ao sistema como característica marcante. E um exemplo desse tipo de melodia era o Espondeu, ou ‘canção de libação’ composta em ritmo espondáico (- -) que acompanhava rituais que incluíam uma libação.¹⁴⁰ Nesse tipo de composição, não havia uma característica que diferenciasse a sua configuração melódica

¹³⁹ Alguns comentaristas já se debruçaram sobre essa passagem e sobre ela construíram interpretações bastante divergentes. Por um lado, autores como Winnington-Ingram (1928: 84ss.) e Barker (2002: 32), julgaram que o semitom estava presente nessa estrutura melódica. Mas, por outro, Baud-Bovy (1986: 15-17) entendeu que o semitom estava ausente. Se nos ativermos ao texto, essa segunda interpretação parece mais plausível. Contudo, tendo em vista que o tetracorde não se fechava com a paríate, mas com a hípate, então seria necessário supor a presença de um mi depois do fá. Além disso, quase no final no capítulo 11, 1135B, Plutarco faz menção à maneira antiga de tocar o aulo, onde o semitom tende a ser indiviso. Essa informação reforça a teoria de Winnington-Ingram, que é a mais aceita.

¹⁴⁰ Cf. Laloy, 1899: 136.

quanto ao gênero. Ou seja, não havia ainda as seqüências intervalares que identificavam os gêneros.

Porém havia a possibilidade de acrescentar na parte mais aguda da seqüência (si lá fá mi) um intervalo de $\frac{3}{4}$ de tom chamado ‘espondiasmo’,¹⁴¹ o que adicionaria um som muito próximo de um dó. Mas essa adição tornaria o Espondeu algo próximo de uma melodia diatônica, o que seria um erro, segundo Aristóxeno, justamente porque ele era menor em um quarto de tom em relação ao dó que estaria acima do si. Além disso, mesmo se o espondiasmo fosse alterado para o valor de um tom, ainda haveria aí um erro, porque isso criaria uma seqüência de dois ditons. E isso também ia contra as regras da música, pelo menos do ponto de vista aristoxeniano.

Mas, para entendermos melhor o que Aristóxeno está defendendo, é importante examinar também o que Plutarco nos diz, no capítulo 19,¹⁴² sobre o estilo espondiazante (*tropos spondeiazōn*). Pelo que tudo indica, esse estilo empregava melodias semelhantes às do Espondeu, que eram, como já vimos, estruturas melódicas do tipo enarmônico. O interessante é que no estilo espondiazante a nota omitida não era mais a lícano, mas a trite, que era a terceira nota do tetracorde mais agudo da escala octocorde.¹⁴³ Segundo Plutarco, os antigos evitavam tocar a trite, porque, com a sua ausência, produzia-se um efeito muito mais agradável aos ouvidos. Outra nota também evitada no estilo espondíaco era a nete,

¹⁴¹ Esse intervalo é mencionado também por Aristides Quintiliano, 28, 4-6. Ele explica que era possível também abaixar em $\frac{3}{4}$ de tom uma nota e isso era chamado de *eklysis*. Enquanto que a elevação de uma nota em cinco dieses, ou seja $\frac{5}{4}$ de tom, era chamada de *ekbolē*. Cf. também Báquio, pp. 300, 17-20 e 301, 20 – 302, 6 Jan.

¹⁴² No c. 19, ele trata do problema da *krousis* ou ‘acompanhamento instrumental’ executado junto com o canto. É interessante destacar que Plutarco faz menção à execução simultânea de duas notas diferentes, algumas vezes dissonantes. Essa é uma evidência de que havia um tipo de polifonia embrionária na Grécia Antiga, ao contrário do que a maioria pensa ao julgar que a música grega era monódica na sua totalidade. Além do uníssono e da oitava, eram executados outros intervalos, como a segunda maior e o trítono, mencionados por Plutarco no c. 19.

¹⁴³ Cf. p. 33, *supra*.

certamente por causa do seu registro muito agudo inadequado a um tipo de cântico executado em celebrações onde a serenidade e a nobreza deveriam estar presentes.

O que surge então desse parco conjunto de informações transmitidas por Plutarco é uma estrutura melódica que contava com algumas ‘lacunas’, isto é, se tomarmos a teoria aristoxênica como ponto de partida. Pois uma seqüência como ré si lá fá mi só poderá ser considerada lacunar se considerarmos uma escala diatônica como um conjunto de onde foram sendo tiradas notas para se criar outra escala. Mas certamente esta é uma visão anacrônica que não deve ser aplicada ao período do qual Aristóxeno/Plutarco está falando.¹⁴⁴

A crítica à Música Nova

Um dos temas mais importantes do *Sobre a Música* é a comparação entre a música dos poetas antigos, anteriores às revoluções do século V a.C, e arte dos poetas-compositores da chamada Música Nova. Esse paralelo entre duas maneiras diversas de se fazer música muitas vezes não aparece de modo explícito no texto. Mas sempre que Plutarco fala de uma delas, sem dúvida, ele tem em mente a outra, considerando assim que uma era o oposto da outra. O que eram, então, a Música Antiga e a Música Nova? Quais eram as características que as tornavam tão diferentes uma da outra? E porque Plutarco invariavelmente trata de modo pejorativo a nova tendência? Para responder a essas

¹⁴⁴ Laloy (1899^a: 242) já notara que Aristóxeno tinha simplificado a questão e errado na sua interpretação do enarmônico de Olimpo. Cf. também West, 1992: 163-164 e Barker, 2002: 37. Winnington-Ingram (1928: 85), por outro lado, negou a possibilidade de Aristóxeno ter cometido um erro ao interpretar o estilo melódico atribuído a Olimpo, já que o tarentino conhecia bem essas melodias que, inclusive, ainda eram executadas na sua época. Talvez a origem da dificuldade seja o estado precário do texto plutarquiano.

perguntas cabe, em primeiro lugar, fazer um exame do que o próprio autor do nosso tratado diz.

A primeira referência à Música Nova aparece logo no capítulo 3, no início do discurso de Lísius. Ali o citarista diz que a música sofreu uma decadência (*paraphthora*), fazendo, assim, uma alusão indireta à tendência inovadora que já anuncia o modo negativo como ela será tratada. No mesmo capítulo, encontramos a segunda referência indireta à Música Nova no passo, já examinado,¹⁴⁵ que trata da dicção das composições dos antigos citaredos. Plutarco, ao afirmar que as canções do passado não eram livres e sem metros, na verdade, está querendo dizer que essas eram características das composições dos poetas da segunda metade do século V. É importante lembrar que o fato de os poemas dos autores da Música Nova serem ‘livres e sem metro’ não quer dizer que eles fossem prosaicos. O que esses poetas faziam era compor suas obras sem adotar um único metro e sem utilizar o modelo estrófico, muito comum na poesia lírica do passado.

O principal representante da nova tendência, Timóteo de Mileto, é citado pela primeira vez logo em seguida, no capítulo 4. Podemos inferir dessa passagem que uma das marcas desse autor, certamente presente também nos outros poetas inovadores, era a tendência a mesclar numa única peça elementos característicos de gêneros poético-musicais diferentes. Pois, como está dito no texto, “ele cantava os seus primeiros nomos misturando dicção ditirâmbica com versos épicos”. É difícil saber ao certo o que era essa dicção ditirâmbica. Talvez seja uma menção ao uso do coro nesse tipo de composição, já que, segundo Clemente de Alexandria (*Stromata*, 1, 16, 78), Timóteo teria sido o primeiro a cantar um nomo em coro com o acompanhamento da cítara. Desse modo, o poeta milésio

¹⁴⁵ Ver pp. 171-174 *supra*.

teria unificado num único gênero o nomo e o ditirambo, ao misturar a estrutura astrófica característica do nomo com a execução coral ditirâmbica.¹⁴⁶

Adiante, no capítulo 6, Plutarco, através da personagem Lísias, faz algumas observações sobre o estilo musical que vigorou desde a época de Terpandro até o período de inovações marcado pela atividade de poetas como Frinis. Nesse arco de tempo, do século VII até a primeira metade do século V a.C., a citarodia e, podemos subentender, toda a música, era completamente simples ou despojada (*haplē*). E, diferente do que passou a ser prática comum a partir da segunda metade do século V,¹⁴⁷ era inaceitável a presença de modulações de uma harmonia para outra ou de um ritmo para outro. Isto porque para cada nomo havia uma entonação adequada que deveria ser respeitada pelos poetas. Nas entrelinhas, por outro lado, podemos perceber que Plutarco está dizendo que a Música Nova não tinha essas características, ou seja, que ela não era simples, mas complexa (*poikilē*), e que utilizava as modulações de harmonia e de ritmo.

No capítulo 12, contudo, Plutarco, seguramente citando Aristóxeno,¹⁴⁸ lembra que os autores do passado, como Alcman e Estesícoro, também realizaram inovações. A diferença é que eles puseram em prática suas invenções sem se afastar do ‘belo modelo’ (*kalos typos*). Autores como Crexo, Timóteo e Filóxeno, que faziam parte do grupo de poetas da Música Nova, desrespeitaram as regras da tradição e tornaram-se grosseiros (*phortikōteroi*) e amantes de novidades (*philokainoi*), porque começaram a seguir o estilo

¹⁴⁶ Cf. Gostoli, 1990: XXVI.

¹⁴⁷ É importante destacar que nesse passo aparece um ‘*hōs nyn*’ absolutamente anacrônico que se refere não a poetas contemporâneos de Plutarco, mas a autores da época do autor citado (Aristóxeno, julgo eu, por causa do tom de condenação à Música Nova comum nos seus textos). Encontraremos essa expressão mais algumas vezes no texto.

¹⁴⁸ Por causa, mais uma vez, do tom de condenação da Música Nova.

chamado ‘popular’ (*philanthrōpon*) e ‘mercenário’ (*thematikon*) da época¹⁴⁹ (*nyn*, novamente). Depois que esse estilo floresceu, a música deixou de ter um pequeno número de notas (*oligokhordia*) e os novos poetas abandonaram a simplicidade (*haplotēs*) e a gravidade (*semnotēs*). Segundo Plutarco, essas características passaram então a ser consideradas antiquadas.

Dois dos termos citados pedem um comentário mais detalhado, devido à relação que estabelecem entre o trecho em exame e outros textos do próprio Plutarco e de outros autores que tratam das mesmas questões tratadas no capítulo 12. Além disso, será importante examinar esses termos com mais atenção também em virtude de problemas textuais. Em primeiro lugar, tratemos da palavra *philanthrōpos*.¹⁵⁰ Esse adjetivo é atestado a partir do século V a.C. geralmente qualificando divindades consideradas ‘afáveis’ ou ‘bondosas em relação aos homens’.¹⁵¹ No século IV, ele começou a ser usado para qualificar homens, reis e personagens de destaque principalmente,¹⁵² mas também aparece junto a nomes de animais e de coisas.¹⁵³ O substantivo *philanthrōpia*, derivado de *philanthrōpos*, também começa a aparecer no século IV, com o valor de ‘benevolência’ ou ‘bondade’, em autores como Xenofonte (*Ciropédia*, 1, 4, 1; *Agesilau*, 1, 22), Isócrates (105d; 106a), Demóstenes (490, 7; 507, 26) e Platão (*Eutífron*, 3d). Como se pode ver pelos autores, o termo *philanthrōpia*, que a princípio foi entendido como ‘cordialidade’, ‘gentileza’ e ‘benevolência’ em relação aos outros *anthrōpoi*, foi muito usado nos campos do pensamento sobre a ética e da crítica política.

¹⁴⁹ No caso, a época deve ser a segunda metade do século IV a.C., período em que viveu Aristóxeno, a provável fonte do capítulo 12.

¹⁵⁰ Para o comentário que segue sobre os termos *philanthrōpon* e *thematikon*, baseei-me principalmente em Visconti, 1999: 130-139.

¹⁵¹ Cf. Ésquilo, *Prometeu*, 11 e 28.

¹⁵² Cf. Xenofonte, *Econômico*, 19, 17; *Memoráveis*, 1, 2, 60; *Ciropédia*, 1, 2, 1.

¹⁵³ Sobre o amor do cão pelo seu dono, cf., por exemplo, Xenofonte, *Ciropédia*, 6, 5.

Desse modo, o adjetivo *philanthrōpos* era usado para qualificar alguém ou alguma coisa que tinha consideração pelo gênero humano. Contudo, ainda no século IV, esse termo começa a ser usado para designar ‘aquilo que o homem ama’ e, por conseguinte, ‘aquilo ou aquele que agrada às pessoas’, que era o caso do demagogo, chamado de ‘adulador do povo’ por Aristóteles (*Política*, V, 1313b40-41). E é com esse último sentido, o de ‘alguém que agrada ao povo porque faz coisas adequadas ao seu gosto’, que *philanthrōpos* é usado no capítulo 12 do nosso tratado e em outros fragmentos de Aristóxeno que examinarei em seguida. *Philanthrōpos* é usado por Aristóxeno, mais especificamente, para indicar uma característica da Música Nova, isto é, o desejo dos compositores daquela tendência e da época de Aristóxeno de agradar ao público. Por isso, o substantivo *philanthrōpia*, que aparece em outro fragmento de Aristóxeno (citado na *Oratio* XXXIII, 1, 364B-C, de Temístio, autor do século IV d.C.), pode ser entendido como ‘a vontade de satisfazer o gosto do público’.

É interessante destacar que, no texto mencionado, Temístio diz que Aristóxeno combatia a música efeminada e defendia as melodias mais viris. Para isso, ele estimulava seus alunos a desprezar a música moderna e agradável ao grande público e a cultivar o estilo antigo que não era apreciado nos teatros, já que não seria possível, ao mesmo tempo, agradar ao povo e permanecer fiel à arte antiga. Aristóxeno, portanto, não se importava com o desprezo do público e preferia respeitar as leis da arte a praticar uma música que buscasse simplesmente satisfazer o gosto dos ouvintes (*philanthrōpia*). Aqui notamos duas coisas: em primeiro lugar, a oposição entre *tekhnē* e *philanthrōpia*; e, também, a

condenação da nova música, efeminada (*thēlynomenē*) e adocicada (*malthakos*, sinônimo de *malakos*), que era executada nos teatros para um grande número de pessoas.¹⁵⁴

Isso nos leva ao segundo termo usado no capítulo 12 do *Sobre a Música* para (des)qualificar a Música Nova, ou seja, *thematikon*. Weil e Reinach, na sua edição do tratado, corrigiram para *theatrikon* o termo *thematikon* que aparece em todos os manuscritos. Outros autores, como Gevaert e Wagner,¹⁵⁵ já tinham julgado estranho o termo *thematikon* no contexto em exame e propuzeram correções diversas como *thelktikon* (‘fascinante’, ‘sedutor’), e *thymelikon*, quase sinônimo de *theatrikon*. A emenda de Weil e Reinach se baseava na idéia, correta, de que o capítulo 12 é uma paráfrase de um texto de Aristóxeno. Como já vimos, em outros fragmentos de Aristóxeno, como na citação de Temístio mencionada acima, a Música Nova é taxada de música de teatro, que visa apenas a conquistar um grande público. Num outro fragmento de Aristóxeno (124 Wehrli), citado por Ateneu (XIV, 632a), a Música Nova é acusada de ter ‘barbarizado’ os teatros e de ter levado a música a uma grande corrupção (*megalēn diaphthoran*). Como nos textos citados por Temístio e Ateneu, Aristóxeno, no capítulo 12 do *Sobre a Música*, estaria condenando a Música Nova, porque ela cultivava um estilo agradável ao público (*philanthrōpon*) e adaptado aos teatros. Em outras passagens que examinarei mais à frente encontramos mais condenações da música feita para os teatros.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Esse tipo de avaliação aparece também no tratado plutarquiano *De liberis educandis*, 6A, onde se diz que “agradar à multidão é desagradar aos sábios”. Hoje em dia, esse livro é amplamente considerado espúrio. Contudo, mesmo que não seja realmente de Plutarco, ele traz muito das idéias do queronense e poderia ter sido escrito por um aluno ou alguém muito próximo ao polímata.

¹⁵⁵ Cf. Weil-Reinach, 1900: 52.

¹⁵⁶ Platão já condenava a *theatrikē mousa* nas *Leis*, 700a-d e no *Górgias*, 501d-502d. As outras passagens em que encontramos condenações da música feita para obter a aprovação do grande público nos teatros estão nos cc. 15, 1136B; 27, 1140D; 31, 1142B-C. Sobre a condenação aristoxênica desse tipo de música, ver também Meriani, 2003: 76-80.

Contudo, embora a interpretação de Weil-Reinach pareça convincente, penso que deve-se conservar a lição *thematikon* encontrada nos manuscritos. O adjetivo *thematikos*, que deriva de *thema*, aparece em fontes literárias e epigráficas primeiramente modificando o substantivo *agōn* (‘concurso’, ‘competição’) para identificar aquele tipo de disputa na qual o vencedor recebia dinheiro como prêmio, diferentemente do que acontecia nos *agōnes stephanitoi kai phyllinoi* nos quais o vencedor recebia uma coroa de folhas de louro como prêmio. Assim, como o dicionário Bailly sugere, *thematikos* seria tudo aquilo “feito, instituído ou organizado em vista de um prêmio proposto”. Entendido dessa maneira, *thematikos* se encaixa perfeitamente no passo de Aristóxeno parafraseado por Plutarco no capítulo 12 do nosso tratado. O texto não precisa ser modificado e fica claro que os compositores da Música Nova praticavam um estilo musical condenado por tradicionalistas como Aristóxeno e Plutarco, mas apreciado pelo grande público que freqüentava os teatros gregos na segunda metade do século V e durante todo o século IV a.C. Essa música era feita para agradar (daí *philanthrōpos*) e obter os prêmios oferecidos nos concursos e, por isso, ela tinha um estilo *thematikos*, ou seja, que visava somente a vitória e a recompensa que era o prêmio em dinheiro. Por essa razão o traduzi por ‘mercenário’.

Mais adiante, no início do capítulo 15, Plutarco, tendo, sem dúvida, Aristóxeno como fonte, volta a criticar os músicos do século IV a. C. (*hoi de nyn*), dizendo que eles desprezaram o que havia de nobre na arte, isto é, seu caráter viril e celestial, que seria apreciado pelos deuses. E era exatamente esse tipo de música amolecida e sedutora (*kateagyian kai kōtilēn*) que fazia sucesso nos teatros da época de Platão.

Segundo Plutarco (c. 15, 1136B), os músicos antigos usavam a sua arte de acordo com seu valor, ou seja, observando seu caráter educativo e moralizante. Por isso, eles não usavam todas as harmonias, mas somente aquelas que tinham um valor positivo para a

formação do homem.¹⁵⁷ Além disso, preferiam utilizar poucas notas (*oligokhordia*) ao invés de empregar melodias com grande número de notas (*polykhordia*) e repletas de passagens complexas (*poikilia*). Não foi por ignorância que Olimpo e Terpandro, por exemplo, rejeitaram as composições complexas e de muitas notas e usaram melodias tricordes¹⁵⁸ e simples. Esse tipo de obra era superior àquelas produzidas pelos músicos inovadores contemporâneos de Aristóximo que utilizavam muitas notas e muitos estilos musicais, porque nenhum daqueles músicos conseguiu imitar o estilo de Olimpo, um dos grandes mestres do passado.

Outra característica da Música Nova era o uso do gênero cromático.¹⁵⁹ Segundo outro testemunho de Plutarco (*Quaestiones Conviviales*, 645D-E), Agatão, tragediógrafo da segunda metade do século V a.C. contemporâneo de Eurípides e Sócrates, teria sido o primeiro a usar o gênero cromático nas suas melodias. Antes disso, os poetas e compositores do passado, como Ésquilo e Frínico, o conheciam, mas não o usavam. Mesmo músicos do século IV que provavelmente seguiam uma tendência arcaizante, cujos nomes são citados nos capítulos 20 e 21, teriam evitado inovações como a utilização do cromático, além da modulação, da multiplicidade de notas etc. Plutarco faz sempre questão de frisar que esses músicos fizeram isso não porque eram ignorantes e desconheciam essas inovações, mas porque tinham recebido uma formação sólida que lhes dera condições de fazer escolhas corretas, de acordo com o resultado moralmente positivo que eles desejavam atingir.

¹⁵⁷ Cf. c. 18, 1137A.

¹⁵⁸ *Trikhorda* nesse passo poderia significar ‘de três notas’, mas esse termo não deve ser entendido tão ao pé da letra. Certamente, ele não indica que as melodias de Olimpo e Terpandro tinham três notas somente. Mas ressalta o despojamento das composições desses mestres do passado que utilizavam poucas notas. Desse modo, *trikhorda* está no mesmo campo semântico de *oligokhordia*.

¹⁵⁹ Cf. cc. 20 e 21, 1137D-1138A.

No capítulo 26, encontramos outra interessante comparação entre a música arcaica e a música ‘moderna’ do século IV, provavelmente.¹⁶⁰ Ali Plutarco diz que ainda era costume realizar as provas do pentatlo ao som do aulo no século IV a.C. Porém, a música dessa época não era refinada nem seguia os padrões do passado, que eram respeitados pelos homens daquela época. Depois das inovações da Música Nova, o aulo continuava a ser tocado, mas a sua melodia tornou-se um pouco fraca (*asthenes ti*) e nada refinada (*ou kekrimenon*).

Para Plutarco (c. 27, 1140D-E), a música dos antigos helenos de um tempo ainda mais remoto era refinada, porque eles não conheciam o tipo de composição que se via e ouvia nos teatros do século IV. A arte musical naquela época era devotada ao culto dos deuses e à educação dos jovens. Não havia nenhum teatro naquela época. Por isso, a música era tocada nos templos nos rituais em honra aos deuses e em louvor dos homens nobres. Mas, segundo Plutarco, a Música Nova foi responsável pela corrupção (*diaphthora*) da arte e pelo esquecimento do estilo educativo que vigorava antes do advento dos inovadores.

Como já foi dito antes, os músicos do passado também produziram inovações. Contudo fizeram isso com dignidade e decoro (*meta semnou kai preontos*).¹⁶¹ Poetas como Olimpo, Terpandro, Polimnesto e Arquíloco também modificaram a arte musical e trouxeram novas contribuições. Entretanto não corromperam a música nem levaram-na à decadência. O primeiro responsável pelo rebaixamento do nível das composições musicais teria sido Laso de Hermíone, ainda no século VI a.C. Segundo Plutarco (c. 29, 1141C), ele modificou os ritmos do andamento ditirâmico e imitou, nos instrumentos de corda como a

¹⁶⁰ Nesse capítulo (c. 26, 1140C), encontramos a expressão *kath'hēmas* que pode ser a única referência à época de Plutarco e não ao tempo de uma de suas fontes. Porém, logo em seguida (1140D), aparece um *nyn* que parece ser anacrônico, mas também poderia referir-se à época de Plutarco. Contudo, pela natureza do julgamento negativo em relação à música ‘moderna’, é possível que o trecho que começa com a frase “Mesmo hoje em dia ...” (*ou mēn all'eti kai nyn...*) e vai até o final do parágrafo seja de extração aristoxênica.

¹⁶¹ Cf. c. 28, 1140E-F.

lira e a cítara, a multiplicidade de notas que os aulos de sua época já produziam. E a possibilidade de usar um grande número de notas permitia que os músicos introduzissem nas suas composições intervalos musicais maiores.¹⁶² Essas teriam sido as primeiras transformações.¹⁶³

O interessante é que o nome de Laso de Hermíone é associado aos compositores da Música Nova, como Melanípides, Filóxeno e Timóteo, citados no capítulo 30. Tanto Laso quanto os inovadores da segunda metade do século V não permaneceram fiéis à música antiga. Mas essa conexão entre Laso e os músicos inovadores parece artificial, já que outras fontes nos dizem que o hermioneu foi contemporâneo de Simônides, Píndaro e Baquilides, o primeiro tendo sido seu rival e os dois últimos, uma geração mais jovens. Desse modo, seria mais lógico ligar Laso à música antiga do que à moderna. Sabemos, porém, que ele foi o responsável pela introdução do polifonismo do aulo na música citarística e que interessou-se pelos valores semânticos e fônicos das palavras e pelas suas relações com o canto. Isso o levou a compor poemas assigmáticos nos quais tentava demonstrar as vantagens de uma melopéia que não usava o som desagradável da sibilante. Além disso, ele também aplicou o andamento ditirâmico a outros gêneros poético-musicais e essa prática teve grande fortuna, já que o léxico e a musicalidade típicas do ditirambo lasiano acabaram por influenciar o nomo e a tragédia.¹⁶⁴

Mas talvez o motivo mais forte para considerar Laso um inovador seja o fato de ele ter organizado o ágon ditirâmico como espetáculo. É possível que Aristóxeno, a fonte de Plutarco nessa parte do tratado, julgasse o hermioneu o primeiro responsável pela corrupção da música, porque, depois que o ditirambo começou a ser apresentado como

¹⁶² Por isso, Plutarco diz que Laso usou notas ‘fracionadas’ (*dierrimmenois*).

¹⁶³ Sobre as inovações de Laso de Hermíone, cf. Privitera, 1965: 73-85 e Brussich, 2000: 70-72.

¹⁶⁴ Cf. Privitera, 1979: 314-315.

espetáculo, os músicos passaram a buscar novas técnicas e novos elementos que enriquecessem suas melodias e as tornassem mais atraentes para os juízes e para o público. E, já que a música de Melanípides, Frinis, Timóteo e Filóxeno apresentavam mistura de estilos e uso de muitas notas, Aristóxeno pode ter julgado que essas características já estavam presentes nas composições de Laso.¹⁶⁵

Por outro lado, é interessante pensar sobre a adoção de inovações por poetas considerados representantes da música antiga, como Píndaro e Baquilides. É necessário notar, primeiramente, que a maior parte da obra pindárica que chegou até nós é composta de epínícios, que, pela sua própria natureza, são poemas que não admitem muitas novidades na sua composição. Entretanto, Píndaro compôs ditirambos também. Os gramáticos alexandrinos conheciam dois livros de ditirambos do poeta tebano. Mas apenas alguns fragmentos desses poemas chegaram até nós.¹⁶⁶ Não podemos afirmar que Píndaro usou novos metros e abandonou a estrutura estrófica, mas, de qualquer modo, ele afirma que o seu ditirambo é superior ao anterior e louva a nova maneira de pronunciar a sibilante, algo que já tinha sido objeto de preocupação para Laso.¹⁶⁷

Nesse sentido é importante citar uma passagem do opúsculo *De gloria Atheniensium* (347F-348A), de Plutarco, onde Píndaro é acusado por Corina de usar palavras inusitadas e obsoletas, paráfrases, melodias e ritmos que serviam apenas como ornamento (*hēdysmata*) ao tema tratado. Esse texto é importante porque demonstra que Píndaro pode ser visto também como um inovador e não somente como o continuador de uma tradição que não admitia grandes transformações. Outro elemento que reforça essa

¹⁶⁵ Cf. Privitera, 1965: 81-82.

¹⁶⁶ Cf. fr. 70a até 86a Snell-Maehler, dos quais os legíveis são apenas o 70 b, com cerca de 30 versos, e o 75, com 20 versos aproximadamente.

¹⁶⁷ Cf. Privitera, 1979: 315-316 e Ieranò, 1997: 214-218.

impressão é a necessidade de um forte mimetismo na cena orgiástica no monte Olimpo, no ditirambo intitulado *Cérbero* (fr. 70 b Snell-Maehler), onde ecoam os sons dos instrumentos característicos do culto dionisiaco e pululam imagens exóticas, como argumenta Privitera (1979: 316).¹⁶⁸

Em Baquilides também aparecem certos elementos que fazem pensar que esse poeta não era indiferente à adoção de novidades. No seu ditirambo chamado *Teseu* (fr. 18 Snell), o diálogo cantado entre o coro e Egeu lembra o diálogo da tragédia, mas lembra também o ditirambo de Melanípides por causa da presença de dois solos cantados por Egeu. Além disso, novos estudos têm destacado o uso de um vocabulário rebuscado e a invenção de novas palavras nos poemas de Baquilides.¹⁶⁹ Esses elementos foram muito empregados pelos autores da Música Nova e aparecem em tragédias de Eurípides¹⁷⁰ e em comédias de Aristófanes.¹⁷¹

Voltando ao capítulo 30, ali Plutarco fala, mais uma vez, das características da nova tendência. Até a época dos inovadores, a lira tinha sete cordas, número estabelecido por Terpandro, segundo uma tradição bastante conhecida. Mas Melanípides teria levado adiante as experiências de Laso e teria usado um grande número de notas. A música aulética, na época dos inovadores, deixou de ser simples e passou a apresentar melodias mais complexas. Tanto que, depois da época de Melanípides, o auleta passou a ter um papel mais importante do que aquele desempenhado pelo poeta, já que as melodias passaram a ser mais valorizadas do que as palavras que eram cantadas. Segundo o que era costumeiro, os auletas

¹⁶⁸ Nas *Bacantes*, de Eurípides, encontramos uma cena parecida entre os versos 64-169.

¹⁶⁹ Cf. García Romero, 1993: 193-199 e *idem*, 2000: 50-53. Kirkwood (1974: 4) também destaca o caráter inovador dos ditirambos de Baquilides.

¹⁷⁰ Cf. Pintacuda, 1978: 164-168.

¹⁷¹ Sobre o uso de procedimentos da Música Nova por Aristófanes, cf. Dobrov, 1998: 63-69.

deveriam se subordinar aos instrutores e a poesia (isto é, as palavras cantadas) deveria ser a protagonista. Mas, com a Música Nova, esse costume se perdeu.¹⁷²

Em seguida, ainda no capítulo 30, Plutarco cita um fragmento da comédia *Quíron*, de Ferécrates,¹⁷³ autor também da segunda metade do século V, que apresenta uma alegoria das ‘agressões’ que os inovadores teriam causado à música. No passado a autenticidade do fragmento foi questionada, mas, hoje em dia, ela é amplamente aceita.¹⁷⁴ A Música aparece ali personificada na forma de uma mulher ‘violentada’ que se queixa à Justiça, também apresentada como uma mulher. Os responsáveis pelos ultrajes foram os novos ditirambógrafos e citaredos nomeados em seqüência não cronológica, mas em pares de mestre e aluno:¹⁷⁵ Melanípides e Cinésias; Frínis e Timóteo; e, por último, Filóxeno. As agressões apresentadas pela Música, na verdade, são metáforas que referem-se às inovações introduzidas por esses autores no campo musical, tais como o abandono no novo ditirambo da estrutura estrófica do canto coral tradicional em favor do verso livre;¹⁷⁶ emprego de modulações de harmonia e de ritmo; e introdução do gênero cromático. Esse tipo de transgressão era veementemente condenado também pelos conservadores daquela época.

É importante notar, contudo, que as expressões usadas por Ferécrates no fragmento do *Quíron* pertenciam à terminologia musical, mas também fazem menção de modo inequívoco à violência sexual que a Música sofreu, enquanto mulher. A maneira como ela

¹⁷² No texto, Plutarco usa o verbo *diephtharē* para indicar que a tradição foi destruída ou corrompida.

¹⁷³ Fr. 155 Kassel-Austin.

¹⁷⁴ Sobre isso, ver Düring, 1945: 176-177; Borthwick, 1968: 62-63 e Conti Bizzarro, 1999: 133-134.

¹⁷⁵ Cf. Düring, 1945: 179-180.

¹⁷⁶ É importante lembrar a *lexis lelumenē* citada, de modo implícito, como característica da Música Nova no c. 3, 1132B e a maneira como Heféstion (64, 24ss. Consbruch) caracteriza os versos de Timóteo chamando-os ‘soltos’ (*apolelymena*), isto é, sem um metro definido.

surge em cena deixa isso claro, já que suas vestes estão em farrapos e seu corpo está coberto de marcas de maus tratos.¹⁷⁷

O fragmento começa com uma litote (vv. 1-2), isto é, uma figura de linguagem de origem retórica na qual o falante deixa a entender mais do que aquilo que está dizendo, e apresenta um estilo muito formalizado que lembra certos versos de Aristófanes.¹⁷⁸ E, logo em seguida (v. 3), surge o nome do primeiro agressor: Melanípides de Melos, ditirambógrafo ativo na segunda metade do século V a.C. que tinha sido citado algumas linhas acima, no mesmo capítulo 30 (1141C-D). A Música acusa-o, dizendo que ele, depois de segurá-la (*labōn*), relaxou-a (*anēke*) e tornou-a mais frouxa (*khalarōteran*) com suas doze cordas. Os termos usados nesses versos (4-5) são bastante ambíguos e destacam o caráter sexual da violência.

Em termos musicais, o verbo *aniēmi* refere-se ao ato de ‘soltar’, ‘distender’ as cordas da lira, por exemplo. Daí vem a idéia de ‘relaxar’ a melodia para torná-la ‘mais mole’, ‘mais frouxa’ (*khalarōteran*). Platão, na *República*, 398e, já condenava as harmonias *khalarai*, como a lídia e a iástia (ou jônica), inadequadas aos guerreiros porque tinham um caráter efeminado.¹⁷⁹ Mas o termo *khalaros* também podia referir-se às melodias que continham intervalos cromáticos e de quarto de tom.¹⁸⁰ Quanto ao número doze, ele parece ser usado aqui como um ‘número redondo’ com o sentido de ‘várias’ ou ‘uma grande quantidade de notas’.¹⁸¹

¹⁷⁷ Cf. Conti Bizzarro, 1999: 135 e Dobrov, 1998: 56-63 que defende a idéia de que a Música estaria sendo apresentada como uma hetaira. E, desse ponto de vista, seria verossível que a cena se desenrolasse num banquete, como sugere Pianko, 1963: 61.

¹⁷⁸ Cf. Düring, 1945: 180 e Restani, 1983: 143.

¹⁷⁹ Cf. também Platão, *República*, 442a e *Fédon*, 98d, para outros usos do verbo *aniesthai*.

¹⁸⁰ Restani, 1983: 143.

¹⁸¹ Düring, 1945: 181.

Entretanto, como já foi dito, a linguagem utilizada no fragmento não tem um sentido musical apenas. O termo *khalaros* tinha uma conotação erótica e o fato de aparecer ligado ao número doze (que indicaria as ‘muitas’, ‘várias vezes’ que o agressor violentou a moça) e à palavra *khordē* (que podia significar ‘lingüiça’, além de ‘corda’ ou ‘nota musical’) não é casual e, certamente, faz referência à violência sexual sofrida pela Música enquanto mulher.¹⁸²

Porém, os crimes de Melanípides ainda eram suportáveis comparados aos males sofridos pela Música em seguida. O próximo agressor nomeado é Cinésias, ditirambógrafo ateniense que viveu na segunda metade do século V a.C. Ele é acusado de ter introduzido nas suas estrofes ‘curvas exarmônicas’ (*exarmonious kampas*), o que pode ser uma metáfora para indicar as constantes passagens desarmônicas de uma harmonia para outra realizadas com as modulações. É possível que Ferécrates, ao aplicar essa expressão às composições de Cinésias, estivesse censurando a prática da modulação, seja de harmonias, seja do gênero diatônico para o gênero cromático, muito comum entre os autores do Novo Ditirambo. Por outro lado, essa expressão pode ser uma referência a certas transgressões introduzidas nas coreografias das danças que faziam parte das apresentações do poeta e eram consideradas escandalosas pelos conservadores.¹⁸³

Mas a hipótese mais provável é a defendida por Restani. Segundo ela (1983: 161), o uso original e virtuosístico dos instrumentos musicais era uma característica do Novo Ditirambo. Por isso, mecanismos inovadores, como o aumento do número de cordas, eram usados na construção dos instrumentos e os músicos exercitavam-se constantemente para atingir um maior domínio das técnicas de execução. Desse modo, a *kampē* deve ser

¹⁸² Cf. Dobrov, 1998: 56-57.

¹⁸³ Cf. Conti Bizzarro, 1999: 153.

entendida como um artifício da prática instrumental, apesar de ela poder se referir também a ‘torneios’ ou ‘inflexões’ que seriam realizados pelos cantores. Esse termo seria um sinônimo de *metabolē*, e indicaria a passagem ao gênero cromático ou a modulação de uma harmonia para outra.

Contudo, mais uma vez, além do valor musical presente no termo *kampē*, nele percebe-se também a referência à violência sexual. Segundo Henderson (1990: 175), *kampē* remete às curvas e entrelaçamentos característicos do ato amoroso ou, mais ainda, do intercursos forçado.¹⁸⁴

Cinésias, então, teria deturpado de tal maneira as regras do ditirambo e da música que, nas suas composições, tudo pareceria invertido, como acontece com as imagens refletidas nos escudos/espelhos, onde o lado direito parece ser o esquerdo. Consoante Borthwick (1968: 66), Ferécrates, nos versos 11-12, estaria fazendo uma alusão à tendência comum entre os inovadores de abandonar a estrutura estrófica triádica (isto é, composta de estrofe, antístrofe e epodo), em favor da *anabolē*, que era uma inovação introduzida por Melanípides na qual o ditirambo deixaria de ter a organização em estrofes e passaria a ser cantado com uma forma melódica mais livre, como acontecia com o nomo e o hiporquema.¹⁸⁵

Além disso, Ferécrates poderia estar se referindo aos movimentos característicos da dança pírrica, à qual o nome de Cinésias é associado por Aristófanes, nas *Rãs*, 152-153. É interessante lembrar que, em outra passagem aristofânica (*Aves*, 1403), o próprio Cinésias se proclama *kykliodidaskalos*, ou seja, ‘instrutor do ciclo’, referindo-se ao ‘coro cíclico’ característico do ditirambo.

¹⁸⁴ Um outro exemplo desse uso sexual do termo *kampē* aparece em Aristófanes, *Paz*, 903ss.

¹⁸⁵ Cf. também Düring, 1945: 183 e Conti Bizzarro, 1999: 157.

Outra possibilidade de interpretação, por outro lado, nos é sugerida pela presença do artigo *tais* que especifica o termo *aspisin*. Se o comediógrafo quisesse fazer referência a um fenômeno que acontece nos escudos de modo geral,¹⁸⁶ ele não teria empregado o artigo, cuja função é justamente marcar um objeto específico e diferenciá-lo de outros objetos semelhantes a ele.¹⁸⁷ Assim, é possível que com a expressão *en tais aspisin*, Ferécrates esteja fazendo uma alusão ao título de um ditirambo composto por Cinésias, que seria intitulado *Os Escudos*. O tema do ‘escudo’ foi usado por outros poetas, como Hesíodo, Eupolis e Menandro. Por isso, é possível que essa passagem contenha uma menção a essa obra.¹⁸⁸

O próximo agressor citado é Frinis de Mitilene, citado que também incorporou à sua técnica elementos da aulética que ele havia estudado quando jovem. Em 446 a.C., venceu na sua categoria nas Panatenéias e ficou famoso em Atenas como um dos representantes da Nova Música.¹⁸⁹ De acordo com Ferécrates (v. 14), ele teria sido responsável pela introdução de uma nova maneira de tocar a cítara, um estilo ‘particular’, ‘próprio’ (*idios*) dele e, por isso, ‘excêntrico’ e ‘excepcional’. Esse estilo estranho aos olhos dos conservadores é comparado a um *strobilos*, isto é, um ‘redemoinho’ ou ‘turbilhão’. Esse termo era comumente usado para designar um tipo de dança na qual os dançarinos giravam o corpo dando piruetas.¹⁹⁰

Borthwick (1968: 68), por outro lado, sugeriu que, ao empregar esse vocábulo, Ferécrates estava fazendo uma alusão a uma inovação no andamento (*agogē*) do ditirambo que dizia respeito tanto à melodia, quanto ao ritmo e à dança. Düring (1945: 186-187),

¹⁸⁶ Isto é, a reflexão invertida de uma imagem.

¹⁸⁷ Como já havia notado Borthwick, 1968: 63.

¹⁸⁸ Essa hipótese me foi sugerida pela professora Annie Bélis numa conversa em que ela antecipou algumas idéias que deverão ser apresentadas num artigo a ser publicado.

¹⁸⁹ Cf. Schönewolf, 1938: 27-28 e Pickard-Cambridge, 1962: 43.

¹⁹⁰ Cf. Conti Bizzarro, 1993: 98-99.

entretanto, propôs que o *strobilos* era um mecanismo usado pelo músico para mudar instantaneamente a afinação da cítara produzindo assim um efeito perturbador.¹⁹¹ West (1992^a: 28) julgou essa hipótese muito artificial e propôs outra mais plausível, isto é, interpretar *strobilos* como ‘redemoinho’ ou ‘uma forte rajada de notas’, baseado no fragmento 285 Kassel-Austin, de Platão, o comediógrafo. O interessante é que essa palavra aparece no fragmento associada aos participios *kamptōn* e *strephōn* (v. 15) que se referem às ‘curvas’ e ‘giros’ estranhos e revolucionários (isto é, as mudanças de ritmo e de harmonia) introduzidos pelos inovadores nas suas composições.¹⁹² Nesse contexto, pode-se dizer que Frinis e os novos ditirambógrafos em geral ‘entortaram’ e ‘contorceram’ a Música e, por isso, a destruíram.

O verso 16 do fragmento representa essa confusão criada pelos inovadores ao dizer que Frinis conseguia produzir doze harmonias em apenas cinco cordas. Isso não deve ser entendido ao pé da letra, já que, certamente, uma cítara de cinco cordas não estava mais em uso na segunda metade do século V a. C. O verso em questão remete sim ao crescente uso de novas técnicas instrumentais características da nova tendência musical. O número doze é uma alusão ao exagero do número de notas e à grande quantidade de modulações que os revolucionários conseguiam tirar das ‘poucas’ cordas (daí o número cinco) de que dispunham.¹⁹³

Mas, além disso, mais uma vez, o comediógrafo parece querer sugerir que aconteceu uma violência sexual ao usar *strobilos*, que é uma outra alusão ao membro

¹⁹¹ Zimmermann, 1993: 41 se alinha a essa interpretação. De qualquer modo, a idéia de confusão ou perturbação cabe bem, se considerarmos *strobilos* com o valor de ‘redemoinho’.

¹⁹² Cf. Conti Bizzarro, 1999: 159-160.

¹⁹³ West (1992a: 28-29) propõe uma leitura um pouco diferente ao ligar *pente* a *harmonias* e *khordais* a *dōdeka*. O problema é que, para que essa interpretação faça sentido, o *en* do início do verso teria que ser modificado para um *eis*, indicando ‘até cinco, não menos do que cinco’, mas essa correção não se apresenta como necessária.

masculino, e o verbo *emballō*, que diz respeito à agressão em si.¹⁹⁴ Essa ambigüidade também está presente nos verbos *kamptein* e *strephein*, que se referem ao ato de curvar a vítima para realizar o coito forçado imposto por Frinis à Música.¹⁹⁵ E ainda na forma *diephthoren* nota-se a presença da idéia da sedução destrutiva, já que o verbo *diaphthorein* significa ‘destruir’, mas pode também significar ‘corromper’ ou ‘estuprar’.

Contudo, das agressões sofridas dos autores citados até aqui, todas pareceram suportáveis para a Música.¹⁹⁶ Um agressor ainda mais violento estava por vir. Segundo a Música esse foi Timóteo de Mileto, famoso poeta revolucionário que viveu, mais ou menos, de 450 a 360 a. C.¹⁹⁷ Ela diz que ele ‘enterrou e arranhou do modo mais vergonhoso’. Podemos entender que Timóteo estraçalhou e foi o responsável pelo sepultamento final da mulher ultrajada. Porém, aqui também as palavras estão carregadas de ambigüidade. O verbo *katoryssō* pode significar ‘enterrar’ algo. Daí a idéia de ‘enterrar o membro’ para designar o ato sexual violento. E o verbo *diaknaiō*, que significa ‘dilacerar’, ‘fazer em pedaços’ ou ‘arranhar’, também tem um desdobramento semântico para o campo sexual e designava o *cunnilingus*, isto é, sexo oral.¹⁹⁸

E, já que Timóteo foi o responsável pelas mais vergonhosas agressões, por isso a Música o chama de ‘cabeça vermelha’ (*pyrrias*), que era a maneira como os atenienses de ‘boa estirpe’ chamavam os escravos provenientes do norte, especialmente da Trácia.¹⁹⁹ Seu primeiro crime foi “produzir monstruosos formigueiros” (*agōn ektrapelous myrmēkias*),

¹⁹⁴ Cf. Henderson, 1990: 170 e 120 e Dobrov, 1998: 57.

¹⁹⁵ Henderson, 1990: 180.

¹⁹⁶ Vide vv. 6, 13 e 17, nos quais aparecem os adjetivos *apokhrōn*, *anektos* e *apokhrōn* novamente. Sobre essa capacidade de suportar e perdoar que a Música demonstra, é interessante a comparação que Dobrov (1998: 58-59) faz entre a atitude dessa mulher violentada pelos inovadores e a da prostituta que também sofre todo tipo de ultraje e ainda assim perdoa seu cliente, por causa da sua ‘resignação profissional’.

¹⁹⁷ Cf. Schönewolf, 1938: 28-29; Pickard-Cambridge, 1962: 48-51 e Privitera, 1979: 318-321.

¹⁹⁸ Cf. Conti Bizzarro, 1999: 163-164.

¹⁹⁹ Cf. Conti Bizzarro, 1999: 165-166.

expressão que em termos musicais designaria melodias semelhantes a caminhos de formigas, algo comparável a peças cantadas em falsete ou num registro muito agudo.²⁰⁰ Düring (1945: 195-196), entretanto, propõe uma interpretação um pouco diferente. Ele lembra que no verso 100 das *Tesmofórias*, de Aristófanes, aparece a expressão *myrmēkos atrapous* ('caminhos de formiga', uma metáfora para as melodias de Agatão), muito semelhante àquela cunhada por Ferécates. Além disso, Düring nota que Filóxeno, sucessor de Timóteo, era chamado de *Myrmēx* ('formiga') e que a principal característica de sua música era a presença de freqüentes modulações e o uso constante de melodias cromáticas.²⁰¹ É importante destacar também que Plutarco, nas *Quaestiones Conviviales*, 645E, diz que Agatão foi o introdutor das melodias cromáticas na tragédia. Por isso, Düring defende que a expressão *ektrapelous myrmēkias* refere-se ao uso de intervalos cromáticos nas composições de Timóteo e de outros autores da escola inovadora.²⁰² As melodias produzidas por esses compositores certamente tinham um caráter sinuoso, tortuoso, enviesado, repleto de 'curvas' (pelo menos, aos ouvidos dos críticos conservadores), como são os caminhos ou as galerias que as formigas constroem. Daí teria vindo essa interessante analogia.

Em seguida (vv. 23-24), a Música continua sua denúncia contra Timóteo e diz que ele a atacou quando ela caminhava sozinha, despiu-a e quebrou as (suas?) doze cordas ou notas. Em primeiro lugar, cabe notar que o fato de a Música estar 'caminhando sozinha' talvez seja uma referência à música instrumental executada sem canto²⁰³ ou, de outro ponto

²⁰⁰ Cf. Conti Bizzarro, 1999: 166.

²⁰¹ Cf. *Suda*, s. v. *Filoxenos* e *Antifanes*, fr. 207 Kassel-Austin = Ateneu, 643d.

²⁰² Borthwick, 1968: 69-70, concorda com essa interpretação.

²⁰³ Cf. Conti Bizzarro, 1999: 168.

de vista, é possível que essa imagem da mulher que caminha só tenha a função de intensificar o caráter nefasto da violência cometida contra ela.

Quanto ao verso 24, no qual a Música explicita de que modo Timóteo a agrediu, ele suscitou diferentes correções. Nos manuscritos encontramos a lição *apelyse kanelyse khordais dōdeka*, que pode ser traduzida como “soltou e dissolveu com doze cordas” remetendo tanto ao ato de despir quanto à ação de destruir ou corromper a mulher. Mas Wytttenbach, em sua edição de 1800 das *Obras Morais*, de Plutarco, julgou que havia erros nesse verso e corrigiu a primeira metade para *apedyse kanedyse* (“despiu e surgiu”), e essa emenda foi adotada por Ziegler, editor do texto que usei como base para a minha tradução.²⁰⁴ Porém, percebe-se logo que corrigir *anelyse* para *aneduse* é desnecessário e até compromete o sentido do texto. Por isso, o texto estabelecido por Kassel-Austin (que apresenta a lição *apeduse kaneluse*) para a sua edição dos fragmentos dos comediógrafos gregos me parece mais adequado ao contexto no qual se manifesta a ambigüidade dos termos com sentido musical e sexual.

Na segunda parte do verso a expressão *khordais dōdeka* também suscitou desacordo entre os editores. Ziegler propôs corrigir o dativo instrumental *khordais* que aparece nos manuscritos para um acusativo *khordas*. Aqui, mais uma vez, preferi a lição dos manuscritos, também seguida por Kassel-Austin e todos os outros editores anteriores a Ziegler, porque ela coincide com o verso 5 do fragmento do *Quíron* e também se refere à grande quantidade de notas usadas por Timóteo e pelos outros inovadores. Nesse sentido, o número doze (*dōdeka*) também pode ser mantido, tornando-se desnecessário corrigi-lo para

²⁰⁴ Cf. Ziegler, 1960: 1126-1127.

o onze (*hendeka*) proposto por editores anteriores.²⁰⁵ Essa correção foi proposta, porque o nome de Timóteo está associado, na tradição, ao acréscimo da décima primeira corda na cítara.²⁰⁶ Mas essa modificação também não é necessária já que Ferécrates certamente está usando o número doze com o sentido de ‘grande quantidade’, da mesma maneira que a expressão ‘dúzias de algo’ não indica um número exato, mas uma hipérbole.

Na seqüência encontramos uma digressão em que Plutarco interrompe a citação do fragmento de Ferécrates para mencionar que Aristófanes também fala de Filóxeno, que até aqui não tinha aparecido nos versos do *Quíron*, mas cujo nome certamente era citado, já que ele foi um dos poetas inovadores que obteve grande fama na Antigüidade.²⁰⁷ A Filóxeno é atribuída a introdução de um certo tipo de melodia nos coros cíclicos, que é uma alusão à forma circular que o coro assumia para cantar e dançar os ditirambos.²⁰⁸ Nesse ponto parece haver uma lacuna no texto, que Westphal propôs preencher com a palavra *monōidika*, indicando que Filóxeno teria introduzido cantos monódicos executados por um dos componentes do coro. Weil-Reinach, por outro lado, tendo por base os versos 293-294, do *Pluto*, de Aristófanes, onde o comediógrafo faz uma paródia de um ditirambo de Filóxeno intitulado *Cíclope*, propuseram a expressão *probatīōn aigōn te* como enxerto para indicar que o ditirambógrafo introduziu cantos de “ovelhas e cabras”. Uma outra solução foi proposta também por Conti Bizzarro (1993: 104) mais recentemente: *kroumatika* ou

²⁰⁵ Os editores são Meziriac (século XVIII), em anotações que estão na Biblioteca Nacional da França e que foram usadas por Burette, e Meineke (século XIX), na sua edição dos fragmentos dos comediógrafos. Ver aparato da edição de Ziegler, *ad loc.*

²⁰⁶ Cf. o fragmento 791, 229-231 Page, de Timóteo e Nicômaco, *Harmonica*, 4 = 274, 5s. Jan. Existem também algumas histórias que narram a eliminação de quatro cordas da cítara de Timóteo que ultrapassavam o número sete, tradicionalmente estabelecido em Esparta. Cf. Pausânias, III, 12, 10; Cícero, *De Legibus*, II, 39; Plutarco, *Agis*, 10, 7; *Aphrothegmata Laconica*, 238C e Boécio, *Instituta Musica*, 1, 1.

²⁰⁷ Sobre a fama de Filóxeno, cf., por exemplo, o fr. 207 Kassel-Austin, de Antífanos; Aristóteles, *Política*, VIII, 7; Políbio, IV, 20, 9 e Plutarco, *Alexandre*, 8.

²⁰⁸ Sobre os coros cíclicos, cf. Pickard-Cambridge, 1962: 32ss.

kroumata te kai, indicando que a invenção de Filóxeno teria sido a introdução de partes instrumentais no ditirambo nas quais o aulo seria ouvido em solo.

Todas essas propostas são possíveis, mas nenhuma completamente aceitável. O *monōidika* de Westphal é refutável, porque cantos monódicos já tinham sido introduzidos antes de Filóxeno, por exemplo, com as *anabolai* de Melanípides.²⁰⁹ A expressão *probatīōn aigōn te* de Weil-Reinach também não se encaixa completamente, porque essa é uma expressão cômico-paródica que não parece ter um sentido musical, o que seria esperado numa citação como a que é feita por Plutarco na sua digressão. Talvez o *kroumatika* ou *kroumata te kai* de Conti Bizzarro seja a proposta que se adapte com mais verossimilhança ao contexto, já que a associação entre sons instrumentais (*kroumata*) e melodias cantadas aparece também num escólio ao verso 290, do *Pluto*, de Aristófanes (*to de threttanelo poion melos kai kroumation esti*); no *Minos*, 317d, de Platão (*kroumatōn epi ta melē*); no *Demóstenes*, 40, 7, de Dionísio de Halicarnaso (*kroumata kai melē*); e inclusive no nosso tratado, no capítulo 19, 1137d (*ou monon kata tēn krousin, alla kai kata to melos*).

Depois dessa digressão, Plutarco volta a citar o *Quíron*, de Ferécates, sem deixar claro se os versos se referem a Timóteo ou a Filóxeno. De qualquer modo, encontramos aí, novamente, uma indicação da crueldade do agressor, seja ele Timóteo ou Filóxeno.²¹⁰ O criminoso inovador introduziu sonoridades ímpias, sacrílegas, que fugiam das regras harmônicas tradicionais e que chegavam a registros altíssimos, hiperagudos. Usar melodias ‘exarmônicas’ significava desconsiderar as separações entre as diferentes harmonias e executá-las constantemente realizando modulações, passando de uma para outra sem pudor.

²⁰⁹ Cf. Pickard-Cambridge, 1962: 39ss.

²¹⁰ Esses dois poetas aparecem frequentemente associados. Cf., por exemplo, no nosso tratado, os cc. 12, 1135D; 30, 1141C e 31, 1142C. Ver também Aristóteles, *Poética*, 2, 1448a15 e Dionísio de Halicarnaso, *De compositione verborum*, XIX, 131.

E tocar sons superagudos também feria as regras costumeiras, porque dava destaque a um dos extremos do sistema escalar²¹¹ desprezando o ponto de equilíbrio representado pela harmonia dórica. Outro ultraje foi também a introdução de floreios (*niglarous*), ou seja, ornamentações muito agudas que algumas vezes eram comparadas com trilos ou gorjeios característicos de certos pássaros e que davam a impressão de uma construção desarticulada, desordenada.²¹²

Além disso, outra vez encontramos uma referência ao ato de entortar (*kampōn*, verso 28) com duplo sentido. Com valor musical, remetendo às modulações harmônicas e rítmicas. E, no campo sexual, referindo-se à ação de inclinar a mulher para realizar o intercuro violento. Nesse contexto, a comparação com os nabos torna-se muito interessante e produz um resultado cômico significativo. O resultado, mais do que uma melodia entortada ou um corpo inclinado, é a contorção que está ligada ao embrutecimento e à rudez e não ao refinamento.

Por fim, o verbo *katemestōse* (verso 28), um *hapax legomenos*, também é uma alusão à violência sofrida pela Música,²¹³ já que remete ao final do ato sexual quando a mulher fica ‘repleta’ do esperma do parceiro. E assim termina a citação do *Quíron*, de Ferécrates.

Uma outra referência à degeneração (*diastrophē*) causada pela má influência da Nova Música aparece no capítulo 31, onde Plutarco cita uma história contada por Aristóxeno. Ele relata que um certo Telésias de Tebas, na sua juventude, recebera uma educação de acordo com os modelos tradicionais aprendendo as melodias de Píndaro,

²¹¹ Por isso o *hyperbolaious*, adjetivo que aparece associado à nota nete nos tratados dos teóricos musicais como Aristóxeno, *Harmonica*, II, 40, 7 = p. 50, 6 Da Rios; Euclides, *Sectio Canonis*, 10; Nicômaco, *Harmonica*, 11, 2 = p. 256, 11 Jan; Cleônides, *Harmonica*, 4 = p. 182, 20 Jan.

²¹² Cf. Restani, 1983: 189; Conti Bizzarro, 1999: 120-121 e Rocconi, 2003: 34-35.

²¹³ Cf. Henderson, 1990: 161, n. 49.

Dionísio de Tebas, Lampro e Práquinas e de outros grandes compositores do passado. Mas, quando tornou-se adulto, Telésias foi seduzido pela música complexa comum nos teatros na sua época (supostamente, século IV a.C.) e desprezou as melodias que ele aprendera na infância. Ele, então, passou a tocar as composições de Filóxeno e de Timóteo, que eram as mais complexas e inovadoras. Contudo, quando Telésias tentou compor melodias e experimentou os dois estilos, o antigo, de Píndaro, e o inovador, de Filóxeno, não conseguiu compor no novo estilo. Plutarco (Aristóxeno) diz que isso aconteceu por causa da bela educação que Telésias recebeu desde criança. Porém, podemos pensar também que o insucesso dele deveu-se mais à dificuldade muito maior de se compor melodias à maneira de Filóxeno e de Timóteo, que eram, como foi dito antes, complexas e inovadoras. Essas melodias representavam um grande desafio em termos técnicos para não-especialistas como Telésias por causa das modulações, dos cromatismos e das melodias muito agudas. Para executar esse tipo de música, era necessário ter um treinamento específico e isso ia contra as concepções mais tradicionais de educação²¹⁴ defendidas por Aristóxeno.

Como Plutarco diz no capítulo 37, os antigos estavam mais preocupados com a formação dos caracteres. Por isso, eles preferiam melodias marcadas pela gravidade e pelo despojamento. Logo em seguida, no capítulo 38, nosso autor conta que esse tipo de musicalidade foi abandonada pelos músicos modernos (*hoi de nyn*), por exemplo, quando desprezaram o gênero enarmônico, considerado pelos antigos o mais nobre. A negligência dos músicos contemporâneos de Aristóxeno²¹⁵ para com o enarmônico chegou a tal ponto,

²¹⁴ De acordo com esse tipo de pensamento, o cidadão precisava ter uma formação básica em diferentes áreas do conhecimento, uma *enkyklios paideia* não especializada. Essa idéia aparece em vários momentos do nosso tratado.

²¹⁵ Nessa passagem, Plutarco não cita o nome de Aristóxeno, mas ele certamente é a sua fonte ali. A afinidade entre o c. 38 e o c. 11, onde Aristóxeno é mencionado explicitamente, é clara. Além disso, as questões discutidas no c. 38 também aparecem na *Harmonica*, de Aristóxeno (cf. 19, 15ss.; 32, 7ss. e 29, 4ss.). Cf. também Aristides Quintiliano, 16, 13-18.

que a maioria deles nem sequer conseguia perceber os intervalos característicos desse gênero.

Desse modo, para concluir esta parte, podemos traçar um quadro comparativo no qual se opõem as principais características da Música Antiga e da Música Nova que aparecem no *Sobre a Música*:

| Música Antiga | Música Nova |
|---|---|
| 1. “não era livres e sem metro”; | 1. Livres e sem um metro definido usado ao longo da composição; |
| 2. Em prego de um único gênero; | 2. Mescla de gêneros; |
| 3. Simples (<i>haplē</i>); | 3. Complexa e variada (<i>poikilia</i>); |
| 4. Não admitia modulações de harmonia ou de ritmo; | 4. Utilizava modulações; |
| 5. Respeito às leis da arte; | 5. <i>Philanthrōpos</i> , queria agradar ao público; |
| 6. Pequeno número de notas (<i>oligokhordia</i>); | 6. Multiplicidade de notas (<i>polykhordia</i>); |
| 7. Não uso do gênero cromático; | 7. Uso do gênero cromático; |
| 8. Valorização e emprego do gênero enarmônico. | 8. Desconhecimento e desprezo pelo gênero enarmônico. |

Platão, Aristóteles e a influência pitagórica

No tratado *Sobre a Música*, encontramos algumas citações e referências às teorias platônicas acerca da música e da relação dessa arte com o campo da ética e com a origem e a organização do universo. A primeira dessas menções aparece no capítulo 15, onde Plutarco começa criticando os músicos modernos que rejeitaram a música viril e introduziram nos teatros melodias frouxas e melosas. Nosso autor, então, cita Platão como

que para reforçar a validade do seu julgamento condenatório em relação à música moderna. Ele diz que, na *República* (398d-e), o filósofo ateniense já condenava esse tipo de música e excluiu a harmonia lídia da sua cidade ideal por causa do seu registro agudo e por causa do seu caráter lamentoso, inadequado para cidadãos bem-formados.

Um primeiro aspecto interessante a destacar aqui é o fato de Plutarco acrescentar o adjetivo ‘agudo’ (*oxeia*) para caracterizar a harmonia lídia que Platão não usa. É possível que essa predicação tenha origem num comentário da *República* que não chegou até nós ou mesmo num tratado de um musicólogo que tivesse estudado a questão do valor ético das harmonias.²¹⁶

Além disso, é importante notar também que Platão não diz que a harmonia lídia era lamentosa (*thrēnōdeis*). Na verdade, as harmonias que seriam apropriadas para os lamentos seriam a mixolídia e a lídia tensa (*syntonolydisti*). Desse modo, para Plutarco, a harmonia lídia, aparentemente, corresponde à lídia tensa de Platão. Para explicar essa diferença, Gevaert (1881: 154) diz que Plutarco teria cometido uma omissão no seu texto. Salazar (1954: 426), por outro lado, afirma que o termo *syntonolydisti*, usado por Platão, não era mais usado na época de Plutarco. Mas é possível também que a caracterização diversificada já estivesse presente numa fonte intermediária que o queronense pode ter usado para tratar das concepções musicais do discípulo de Sócrates.

Em seguida, no capítulo 16, Plutarco trata da harmonia mixolídia. Segundo nosso autor, essa harmonia era patética (*pathētikē*) e, por isso, apropriada para as tragédias. Ela seria o contrário da chamada lídia ‘relaxada’ ou ‘distendida’ (*epaneimenē*). Depois, no capítulo 17, Plutarco diz que a mixolídia era lamentosa e a outra relaxada. Quanto à primeira harmonia, as palavras de Plutarco estão de acordo com o que Platão diz. Porém, no

²¹⁶ Cf. Lasserre, 1954: 163 e Fernández García, 2000: 393.

que diz respeito à lídia distendida, cabe examinar o que significa exatamente o adjetivo *epaneimenē*. Aparentemente, essa harmonia corresponde à lídia platônica que é chamada de *khalara*. Gevaert (1881: 153) julga que *epaneimenē* e *khalara* são adjetivos equivalentes que têm o mesmo significado. Salazar (1954: 426), por sua vez, apresenta uma hipótese semelhante àquela apresentada antes, isto é, que o termo *khalara* caíra em desuso na época de Plutarco.

Ainda no capítulo 17, Plutarco diz que Platão rejeitou as harmonias lídia e mixolídia e preferiu a dória, porque ela era mais adequada aos homens temperantes que estão sempre preparados para a guerra e porque havia muita nobreza nela. A harmonia dória era importante para Platão, porque foi usada por grandes poetas do passado com Alcman, Píndaro, Simônides e Baquilides. Além disso, era usada também em cantos processionais (*prosodia*) e peãs, em lamentos trágicos e em cantos de amor, nos nomos de Ares e de Atena e nos espondeus. Esse tipo de música, com caráter eminentemente religioso, era o único necessário para fortalecer a alma do homem temperante. No que diz respeito à harmonia dória, as palavras de Plutarco concordam plenamente com o texto platônico da *República*.

Contudo, é importante notar que Plutarco não fala da harmonia frígia, que também é aceita por Platão. Essa omissão, segundo Lasserre (1954: 165), se deveria ao fato de o nosso autor ter resumido a fonte que serviu de base para essa parte do tratado. É possível também que a crítica de Aristóteles, na *Política*, VIII, 1342a-b, tenha influenciado a redação plutarquiana. Segundo Aristóteles, Sócrates, na *República*, estava errado ao aceitar a permanência das harmonias frígia e dória na cidade, porque a frígia, assim como o aulo, que tinha sido rechaçado por Sócrates antes, é orgiástica e passional, ou seja, causa excitação e forte comoção.

Por fim, Plutarco diz que Platão conhecia também a harmonia iástia (*Ias*, também chamada ‘jônica’), e que ele sabia que ela era usada na tragédia, assim como a lídia. Entretanto Platão não cita a harmonia iástia nas suas obras. Antes, no capítulo 16, Plutarco já havia dito que ela era semelhante à lídia distendida²¹⁷ e foi inventada por Dámon.

Nosso autor não fornece muitas outras informações sobre essa e outras harmonias. Sua intenção é simplesmente demonstrar que Platão conhecia teoria musical o bastante para fazer escolhas corretas, rejeitando aquilo que seria nocivo e aceitando aquilo que seria útil para a formação do homem. E para reforçar a tese de que Platão era um conhecedor da teoria harmônica, Plutarco cita um trecho do *Timeu* (36a) onde música e matemática aparecem intimamente associadas.

A intenção de Platão, no seu livro, era demonstrar que a alma deve ter harmonia, como acontece com a razão.²¹⁸ Por isso, o Demiurgo construiu a alma do mundo tomando por base o sistema musical.²¹⁹ Ele usou o Mesmo e o Outro como elementos primários e, da mistura, surgiu um terceiro elemento. E, mesclando esse último com as duas primeiras, obteve um outro produto que, em seguida, ele dividiu em várias partes segundo os números que fazem parte da seguinte progressão complexa: 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27. Depois, o Demiurgo preencheu os intervalos entre os números com o auxílio da ‘média’ (*mesotēs*). Utilizando noções que pertencem ao campo musical, e não à aritmética ou à geometria, Platão definiu o que era o intervalo existente entre os termos de uma média. Ao invés de determinar os intervalos através de diferenças entre números, ele os caracterizou usando sons,

²¹⁷ Segundo Fernández García, 2000: 395, a iástia e a lídia distendida tinham quase a mesma altura.

²¹⁸ Cf. *Timeu*, 36e e Cornford, 1937: 66.

²¹⁹ Cf. *Timeu*, 35b-36b.

considerando que a cada número correspondia um som e que os intervalos eram as distâncias entre os sons.²²⁰

A série de sete números citada acima contém uma progressão geométrica de números pares (1, 2, 4, 8) e uma progressão geométrica de números ímpares (1, 3, 9, 27). A união dessas séries é tradicionalmente representada com a forma da letra grega lambda:

$$\begin{array}{ccc} & & 1 \\ & & \\ & 2 & 3 \\ & & \\ 4 & & 9 \\ & & \\ 8 & & 27 \end{array}$$

Em seguida, Platão preencheu os intervalos entre os números que compõem essas progressões com uma média harmônica e uma média aritmética. A média harmônica se obtém utilizando a fórmula: $x = 2(a \times b) / a + b$. E a média aritmética é obtida com a seguinte operação: $x = a + b / 2$. Assim, as médias harmônica e aritmética entre 1 e 2, por exemplo, são $4/3$ e $3/2$, respectivamente. No que diz respeito à música, se atribuirmos o número 1 a uma nota e o número 2 à nota que corresponde ao seu dobro e está uma oitava acima (dó e dó', por exemplo), o intervalo de quarta ($4/3$ ou dó-fã)²²¹ será a média harmônica e o intervalo de quinta ($3/2$ ou dó-sol)²²² será a média aritmética. Através desse processo, Platão continuou preenchendo cada um dos intervalos da progressão e obteve duas séries:

A: 1, $4/3$, $3/2$, 2, $8/3$, 3, 4, $16/3$, 6, 8.

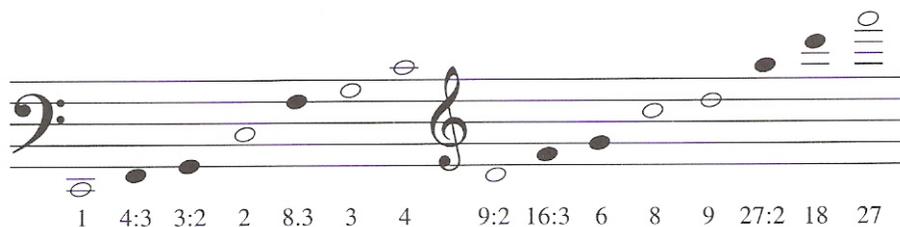
B: 1, $3/2$, 2, 3, $9/2$, 6, 9, $27/2$, 18, 27.

²²⁰ Cf. Fernández García, 2000: 396.

²²¹ Também chamado de *logos epitritos*, em grego, ou *ratio sesquitercia*, em latim.

²²² Conhecida também como *logos hēmiolios*, em grego, ou *ratio sesquialtera*, em latim.

Se juntarmos essas duas séries, podemos traduzi-la para a partitura da seguinte maneira, segundo Moutsopoulos (1959: 369):



É interessante notar, como lembra Chailley (1979: 45), que os teóricos da música grega antiga desconsideraram a progressão geométrica porque não conseguiam resolver operações com números irracionais. A média geométrica de 1 e 2, que representavam o intervalo de oitava (dó-dó'), por exemplo, estaria localizada na nota fá#.

Platão, depois, preencheu os intervalos de quarta (4/3) com intervalos de um tom (9/8). Segundo a tradição, Arquitas teria sido o primeiro dentre os pitagóricos a analisar matematicamente os tetracordes.²²³ Platão era seu amigo e certamente tinha algum conhecimento dos estudos que ele estava realizando. A influência das teorias de Arquitas no *Timeu* pode ser considerada necessária se reconhecermos que a operação de preencher os intervalos de quarta é um pouco delicada. Uma das maneiras de fazer isso é colocar dois intervalos de um tom, o que produz um resto chamado de *morion* por Platão.²²⁴

Desse modo, vemos que, nesse passo do *Timeu* (35b-36b), Platão constrói sua cosmologia a partir das teorias matemático-musicais de origem pitagórica. Nossa questão aqui é pensar como Plutarco usa essas idéias platônicas no nosso tratado. Já vimos que o queronense cita Platão para demonstrar que ele tinha sólidos conhecimentos de teoria

²²³ Cf. Barker, 1989a; Barker, 2005: 115-118 e Fernández García, 2000: 397.

²²⁴ Nos tratados musicais, esse resto é chamado de *leimma*. Esse nome era usado para indicar o semitom expresso em termos numéricos pela razão 256/243, resultado da diferença entre o intervalo de quarta (4/3) e o intervalo formado por pela soma de dois tons, ou seja: $4/3 / (9/8)^2 = 256/243$. Segundo os pitagóricos, era impossível dividir o tom (9/8) em duas partes iguais. De fato, a raiz quadrada de 9/8 é um número irracional e os matemáticos gregos não aceitavam a existência desse tipo de número.

harmônica. E, de acordo com o que lemos no começo do capítulo 22, esperava-se que Plutarco tecesse um comentário sobre as progressões que Platão apresenta no *Timeu*, depois da citação que ele faz do livro (36a). Contudo não é isso que encontramos.

O comentário de Plutarco vai em outra direção e trata das médias harmônicas que, segundo Platão, estruturam a alma do mundo, de acordo com a escala musical. Plutarco usa relações numéricas para falar dos intervalos de um acorde, compara essas relações para estabelecer proporções e, também, compara essas proporções e suas expressões numéricas com as relações apresentadas por Platão no *Timeu*.

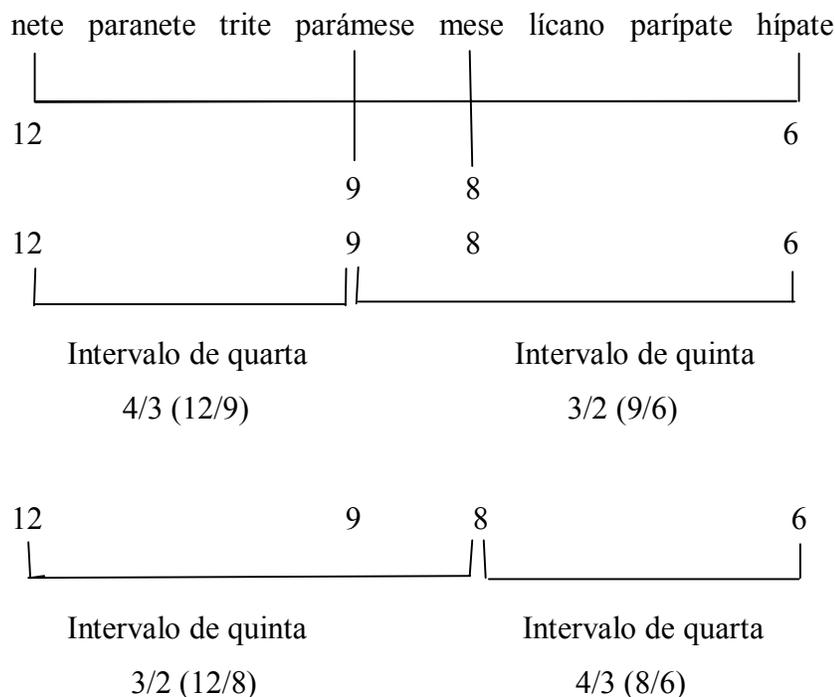
Primeiro Plutarco lembra que o intervalo de oitava é representado pela razão $2/1$ e estabelece, como um exemplo, que os dois extremos desse intervalo equivalerão aos números 6 e 12. O intervalo de oitava pode ser encontrado entre a hípate das médias (6) e a nete das disjuntas (12).²²⁵ No meio do intervalo de oitava havia também os intervalos de quarta ($4/3$, também chamado epítrito) e o de quinta ($3/2$ ou hemiólio), os quais equivalerão aos números 8 e 9, respectivamente.²²⁶ Plutarco demonstra, então, que as proporções realizadas com esses números se repetem e correspondem às relações matemáticas usadas para representar os intervalos mais importantes.²²⁷ Assim, a oitava torna-se o resultado da soma de um intervalo de quarta (da parámese até a nete ou da hípate até a mese) com um intervalo de quinta (da mese até a nete ou da hípate até a parámese). Seguindo essa linha de raciocínio, o número 8 corresponderá à mese e o 9 à parámese.²²⁸ Tudo isso fica mais fácil de entender quando visualizado num esquema:

²²⁵ Ver Introdução, pp. 52-55.

²²⁶ Cabe salientar que a escolha desses números (6, 12, 8 e 9) não é casual. Eles eram considerados o paradigma da harmonia musical desde o pitagorismo antigo e definiam os quatro sons fundamentais, o primeiro, o último, o médio e o supermédio. Com eles se formava o sistema perfeito segundo os pitagóricos, ou seja, a oitava. Cf. Fernández García, 2000: 398, n. 37.

²²⁷ Ou seja, $12/9 = 4/3$ e $12/8 = 3/2$. Do mesmo modo, $8/6 = 4/3$ e $9/6 = 3/2$.

²²⁸ É interessante notar que o número 8 é o resultado da média harmônica dos números 12 e 6:



Como Plutarco, no seu comentário, apresenta um raciocínio eminentemente musical, inclusive empregando os nomes das notas (hípate, nete, mese e parámesese), podemos supor que tivesse sob os olhos um outro livro, além do próprio *Timeu*, de Platão, que dava um relevo maior à presença da teoria harmônica de raiz pitagórica na obra do filósofo ateniense. Que obra era essa, nós não sabemos. Segundo Lasserre (1954: 168), essa fonte levaria a explicação mais além, já que os intervalos de terça e de sexta ou de sétima e de um tom também cumpririam as condições estabelecidas.

A partir do que discutimos até aqui, parece ficar a impressão de que Plutarco não consultou o próprio texto de Platão para redigir o nosso tratado. Aparentemente, ele estava usando uma fonte intermediária onde se dedicava uma atenção especial ao tema da música

$2 (12 \times 6) / 12 + 6 = 8$.
 Além disso, na seqüência $6 - 8 - 12$, 8 é uma média entre 12 e 6, assim como $12 - 8 = 4$ (um terço de 12) e $8 - 6 = 2$ (um terço de 6).
 Quanto ao 9, ele é o resultado da média aritmética dos 12 e 6:
 $12 + 6 / 2 = 9$.
 E na seqüência $6 - 9 - 12$, 9 também é uma média entre 12 e 6, assim como $12 - 9 = 3$ e $9 - 6 = 3$.

na obra do filósofo. Isso pode ser a explicação para a ausência da harmonia frígia no texto de Plutarco e também para a interpretação especial acerca do *Timeu*.

Em seguida ao comentário ao texto platônico, no capítulo 23, Plutarco cita um fragmento de Aristóteles, “o discípulo de Platão”. Esse trecho retoma elementos da discussão desenvolvida no capítulo anterior. Ao longo da citação e do comentário, fica evidente a influência da teoria musical pitagórica e o texto parece mesmo ser um prolongamento da demonstração apresentada antes. O nome do estagirita, aparentemente, é mencionado apenas como mais um elemento para reforçar a autoridade das idéias que estão sendo apresentadas.

Segundo o fragmento, a harmonia tem origem celeste e é divina, bela e digna de admiração. Ela é constituída de quatro partes, ou seja, de quatro intervalos ou consonâncias fundamentais: a da própria nota consigo mesma, a de quarta, a de quinta e a de oitava. Ela tem ainda duas médias, a aritmética e a harmônica, como já vimos antes. E, por fim, ficamos sabendo também que a harmonia é composta de partes, de dimensões e de diferenças que, por sua vez, são construídas de acordo com as proporções numéricas estabelecidas matematicamente. As partes da harmonia são os dois tetracordes. As dimensões ou grandezas são os intervalos entre as notas fixas fundamentais. E as diferenças são os números que resultam das operações $12 - 9 = 3$ ou $12 - 8 = 4$, por exemplo, que são entendidos como excessos, ou seja, algo a mais que a oitava tem em relação a outros intervalos. Esses excessos, na verdade, são apenas números que aparecem nas proporções fundamentais ($4/3$ ou $3/2$, por exemplo) e na seqüência que compõe a *tetraktys* (1, 2, 3, 4) e tinham valor simbólico na teoria pitagórica.

Plutarco diz ainda que, segundo Aristóteles, o corpo da harmonia é constituído de partes desiguais, mas consonantes umas com as outras. Essas partes eram os intervalos que

formavam a oitava, ou seja, dois tetracordes separados por um intervalo de um tom. Além disso, o estagirita teria dito também que as médias da harmonia, assim como os intervalos, são consonantes de acordo com a razão aritmética. Então Plutarco retoma a discussão sobre a formação da harmonia, isto é, de uma escala de oitava, e trata das proporções numéricas que podem ser encontradas dentro dessa escala. Em primeiro lugar, a razão dupla (2:1) que produz a oitava, onde a nete corresponde ao número 12 e a hípate ao número 6. A parátese, portanto, que corresponde ao número 9, está em consonância hemióllica (intervalo de quinta) com a hípate, já que esta é representada pelo 6 (ou seja, $9/6 = 3/2$, que é a proporção que corresponde ao intervalo de quinta). Plutarco lembra ainda que o 8 representa a mese na escala. Do cálculo dessas proporções resulta que os principais intervalos são os de quarta, em razão epitritica ($4/3$), o de quinta, em razão hemióllica ($3/2$) e o de oitava, em razão dupla ($1/2$).

Mas faltava tratar ainda do intervalo de um tom, chamado ‘epógdoon’ na tradição pitagórica. Ele é representado pela proporção $9/8$ que resulta da diferença ou excesso da quinta em relação à quarta. O tom ou epógdoon é o espaço localizado entre a parátese e a mese. Ele separa os dois tetracordes que formam a oitava e é numericamente encontrado através da operação seguinte: $3:2$ (quinta) : $4:3$ (quarta) = $3/2 \times 3/4 = 9/8$.

O capítulo 23 é importante, porque reforça a percepção de que Aristóteles estava interessado na música, não nos seus aspectos éticos e pedagógicos, mas também nas discussões acerca da teoria harmônica. Não chegou até nós nenhum tratado musical de sua autoria. Mas há muitas partes de suas obras em que trata de questões musicais, como no livro VIII da *Política*. Há ainda os livros XI e XIX dos *Problemas*, que parecem ter sido redigidos por algum aristotélico, que tratam de temas musicais. Além disso, sabemos que o pensamento de Aristóteles exerceu uma influência determinante sobre as concepções

teóricas de Aristóxeno de Tarento, o maior musicólogo da Antigüidade Clássica, que foi discípulo do estagirita e aproveitou algumas de suas idéias para construir sua teoria musical baseada na percepção e não no cálculo matemático.

Inclusive, a presença da influência pitagórica no fragmento e no comentário de Plutarco parece distoar do que seria o esperado em Aristóteles, já que o fundador do Liceu já preconizava a utilização dos sentidos como instrumentos de julgamento em detrimento do uso da matemática, comum entre os pitagóricos. Essa influência pitagórica pode dever-se ao fato de que Aristóteles, no trecho citado por Plutarco, estaria tratando especificamente da teoria harmônica pitagórica. Ou, por outro lado, a influência pode ter sido ressaltada por uma fonte intermediária, ou seja, um tratadista cuja visão seria marcada pelo pitagorismo e que teria sido utilizado por Plutarco no trecho em exame. É possível que fosse a mesma fonte usada no capítulo anterior e que ela seja a fonte dos capítulos 24 e 25 também, onde termos tomados da teoria pitagórica continuam a aparecer.

De qualquer modo, podemos supor que, para um homem como Aristóteles, estudioso dos mais variados temas nas mais diferentes áreas do conhecimento, a música tinha um grande valor, tendo em vista também o seu papel na formação do cidadão grego e a presença dessa arte na vida cotidiana dos antigos helenos.

No capítulo 24, Plutarco continua tratando da natureza da harmonia em termos pitagóricos. Ela e suas partes, segundo a teoria pitagórica, são constituídas do ilimitado, do limitado e do par-ímpar, isto é, de números pares (ilimitado, porque pode ser dividido em duas partes iguais também pares e ilimitadas, pelo menos até se chegar ao 1), como o 12, o

8, o 4 e o 2; de números ímpares (limitado), como o 9 e o 3; e de um número par cuja metade é um número ímpar, ou seja, o 6.²²⁹

No seu todo, a harmonia é toda par, porque é formada de quatro pontos que marcam os limites dos intervalos principais. Porém, os números que compõem suas partes e razões são pares, ímpares e pares-ímpares. Plutarco lembra, então, que a nete é par porque é representada pelo número 12; a parámese é ímpar porque corresponde ao número 9; a mese é par porque equivale ao número 8; e a hípate é par-ímpar porque é representada pelo número 6. Sendo constituída desse modo, a harmonia está em concordância com o seu todo e com as suas partes.²³⁰

Em seguida, no capítulo 25, Plutarco trata do tema do engendramento nos corpos dos sentidos da visão e da audição. De maneira similar à exposição de Platão no *Timeu*, 47a-e, nosso autor lembra que a visão e a audição são geradas através da harmonia. Elas são celestes e divinas e permitem que os homens percebam e manifestem em si próprios a harmonia com o auxílio da luz e do som. A palavra harmonia nesse capítulo, claramente, não tem mais o sentido musical de ‘escala’ ou ‘afinação’, mas apresenta o valor de ‘proporção’ ou ‘bom arranjo das partes’, já que a harmonia, aqui, organiza os sentidos e ordena a percepção dos fenômenos. Os outros sentidos também são constituídos de acordo com uma harmonia, proporção ou bom ordenamento. Embora sejam menos nobres do que a visão e a audição, o tato, o olfato e o paladar não estão separados delas e nada fazem sem

²²⁹ Plutarco trata dessas questões no *De E apud Delphos*, 388A-C. Ver também *Quaestiones Romanae*, 288C.

²³⁰ ‘Concordância’, aqui, tem valor musical, no sentido de que a oitava é consonante com ela mesma e com as suas partes, isto é, com as notas que estão nos intervalos de quarta e de quinta.

harmonia. Todos os sentidos, portanto, são engendrados nos corpos por um deus segundo a razão e, por isso, são belos e fortes por natureza.²³¹

Desse modo, vemos que a influência das teorias pitagóricas sobre a música e sobre o papel da harmonia como princípio ordenador é evidente nos capítulos 22, 23, 24 e 25. Mesmo nas partes em que cita Platão ou Aristóteles, essa influência se faz presente. Isso também indica que Plutarco ou não leu diretamente os textos desses autores no momento da redação do nosso tratado ou os leu, mas com o auxílio de um comentador que tinha uma forte ligação com a escola pitagórica. É possível que, pelo menos em parte, Aristóxeno seja a fonte ou uma das fontes nesse trecho, como a semelhança entre o capítulo 25 e o fragmento 73 Wehrli parece indicar.

Educação musical e utilidade da música

No capítulo 2 do nosso tratado, Onesícrates, o anfitrião do banquete, pede aos seus convidados, Lísias e Sotérico, que falem de quatro temas ligados à música: os primeiros inventores; o desenvolvimento da arte musical ao longo do tempo; os estudiosos da teoria musical que tornaram-se célebres; e, por fim, a questão da utilidade da música. Esse é um tema importante, porque perpassa todo o livro, algumas vezes de maneira implícita, principalmente quando Plutarco critica os autores da Música Nova. Isso porque existia, para ele, um ideal de educação designado pela expressão ‘estilo educativo’ (*tropos paideutikos*)

²³¹ É possível que a fonte desse capítulo seja Aristóxeno, já que o fragmento 73 Wehrli apresenta um texto muito semelhante ao que encontramos no nosso tratado.

da música que se contrapunha à nova tendência surgida na segunda metade século V a.C. e era identificado com a maneira antiga de encarar a arte musical, a *arkhaia mousikē*.²³²

Partimos então desta pergunta: para quem e para que a música é útil? Para essa questão, encontraremos respostas diferentes, mas complementares. Em primeiro lugar, a música desempenhava um papel importante na educação e os gregos estavam preocupados com o ato de ensiná-la, como diz Plutarco no capítulo 26. Os antigos helenos pensavam assim, porque acreditavam que a música tinha um poder psicagógico. Para eles, a arte musical era capaz de conduzir as almas dos jovens para os hábitos considerados convenientes. O tema da importância da educação musical foi explorado antes por Platão, na *República*, 401d-e; por Aristóteles, no livro VIII, 1339a-1340b, da *Política*, e também por Aristides Quintiliano,²³³ no seu livro *Sobre a Música*, 56, 6 - 57, 10, por exemplo.²³⁴

O que interessa a Plutarco é evidenciar o fato de que a música, no passado, isto é, antes das inovações do século V, era concebida para educar os jovens. Ela sempre tinha um valor pedagógico. Por isso, no capítulo 27, ele menciona o estilo educativo que caracterizava a música produzida pelos grandes mestres do passado como Terpandro e Olimpo. Como Plutarco explica no capítulo 41, esse estilo educativo, quando estudado adequadamente desde a infância, levaria as pessoas a admirar e aproximar-se do belo e a distanciar-se de tudo que fosse mal e feio, especialmente no que concerne à música. As pessoas formadas de acordo com o estilo educativo nunca praticariam nenhum crime e

²³² É interessante comparar esse ‘estilo educativo’ plutarquiano com a *arkhaia paideia* elogiada por Aristófanes, nas *Nuvens*, 961-986.

²³³ As últimas discussões acerca da datação da obra de Aristides Quintiliano (cf. a edição de Colomer e Gil, 1996: 11-18) a colocam no século II d. C., época de grande produção intelectual e de importantes estudos sobre a música. Mathiesen, 1999: 521-524, por outro lado acredita que ele teria vivido entre o final do século III e o começo do século IV d.C.

²³⁴ Muito se escreveu sobre esse tema em tempos modernos. Alguns livros importantes são os de Moutsopoulos (1954), Anderson (1966), Lord (1980) e Barker (2005).

seriam úteis para si mesmas e para suas cidades. Nunca agiriam de maneira irracional e sempre procederiam com decoro, moderação e ordem.

Nesse sentido, é significativa a citação de Aristóxeno, no capítulo 31, na qual é dito que a correção (*diorthōsis*) ou a degeneração (*diastrophē*) da alma depende do tipo de formação e da instrução que o indivíduo recebe. A história de Telésias de Tebas é um exemplo de como a boa educação sempre conduzirá as pessoas para as escolhas corretas. Quando jovem, ele se acostumou a ouvir as belas melodias de compositores célebres como Píndaro, Dionísio de Tebas, Lampro, Prátinas e outros grandes poetas líricos. Sua educação foi tão boa que, mais tarde, quando ficou adulto e deixou-se seduzir passageiramente pelas melodias de Filóxeno e Timóteo, acabou retornando para o estilo antigo que era a verdadeira fonte das belas e nobres melodias.

Por isso, se, como Telésias, alguém quisesse compor canções que inspirassem a virtude, deveria imitar o estilo antigo, como diz Plutarco no capítulo 32 (onde a fonte certamente ainda é Aristóxeno²³⁵). Mas, para ter uma boa formação musical, não bastava ter como base o belo modelo das melodias do passado. Era necessário também completar o estudo da música com outras disciplinas, tendo a filosofia como guia em todos os momentos, porque somente ela poderia fornecer os elementos necessários para julgar a adequabilidade e a utilidade da arte musical. Povos que colocaram em prática um tipo de educação semelhante a esse modelo defendido por Plutarco/Aristóxeno foram os Lacedemônios, Mantinéios e Pelênios,²³⁶ considerados ‘inteligentes’ porque recusaram-se a ser orientados pelo acaso e decidiram escolher apenas um estilo musical ou muito poucos para servir de paradigmas para a correção dos caracteres dos cidadãos.

²³⁵ Sobre essa questão, cf. Visconti, 1999: 78-82 e Meriani, 2003: 58-68.

²³⁶ Sobre a admiração que Aristóxeno nutria pela música desses povos, cf. Visconti, citado acima.

E, como podemos ler no capítulo 37, os gregos do período anterior às transformações produzidas pela Música Nova estavam mais preocupados com os efeitos que a música tinha sobre a formação dos caracteres e, por isso, preferiam a música antiga, que era mais simples, mais depojada, adequada para a educação dos jovens. Por essa razão, Plutarco cita, ainda no capítulo 37, uma história segundo a qual os cidadãos de Argos teriam punido e multado um músico que quis violar as leis da arte musical ao usar uma lira com mais de sete cordas e atreveu-se a tocar uma melodia na harmonia mixolídia. É interessante notar que esse passo do nosso tratado é o único texto em que encontramos esse tipo de referência ao conservadorismo musical dos argivos. Esse tipo de austeridade é mais comumente associado aos espartanos, que tinham a reputação de serem completamente contrários a inovações no que diz respeito à música.²³⁷

Plutarco passa, em seguida, a discorrer, de um ponto de vista mais específico da teoria musical, no capítulo 33, sobre os limites da ciência harmônica. Seu campo compreende o estudo dos sons, dos tons, dos intervalos, dos gêneros, dos sistemas e das modulações dos sistemas. Mas a ela não cabe o julgamento da adequação de uma melodia a um determinado contexto. Esse tipo de reflexão era tarefa de outras disciplinas complementares à ciência harmônica. Com o ajuda dessas disciplinas auxiliares é que poderá ser determinado o caráter moral de uma melodia. Na verdade, para se fazer o julgamento do valor ético de uma composição melódica é necessário ter em mente o fato de que uma canção é o resultado da soma de diferentes elementos: os sons, os ritmos, as palavras, o registro ou altura em que é cantada e o andamento ou velocidade da execução.

²³⁷ Cf., por exemplo, Plutarco, *Instituta Laconica*, 17 e *Vida de Agis*, 10; Pausânias, III, 12, 10 e Ateneu, 636e-f.

A conjunção de todas essas variáveis é que produzirá um determinado efeito totalizante que poderá ser julgado de acordo com certos valores.

Plutarco, então, dá como exemplo o nomo de Atena, composto por Olimpo usando o gênero enarmônico no tom frígio e o ritmo peon epíbatos. A somatória desses elementos concedeu um caráter específico à composição. Ao longo da execução da peça acontecia a modulação rítmica do peon para um troqueu e, somente essa mudança, provocava uma grande alteração do caráter da obra. Esse fenômeno acontecia também na passagem do prelúdio para o nomo em si, quando acontecia uma modulação harmônica. A ciência rítmica também não seria capaz, sozinha, de julgar a adequação de um ritmo específico, pois não bastava conhecer a constituição desse ritmo para poder avaliar o seu caráter.

Para tornar-se capaz de avaliar a adequação de uma composição, era necessário exercitar o juízo crítico (*to kritikon*). E, para saber distinguir o que é adequado e o que não é adequado, era necessário saber duas coisas. Primeiro: que caráter o executante pretende produzir com uma determinada composição (*synthesis*). E segundo: quais são os elementos que fazem parte da composição.

Desse modo, fica claro que nem a ciência harmônica nem a rítmica nem nenhuma ciência em particular eram consideradas suficientes por Plutarco/Aristóxeno para se julgar o caráter de uma obra. Para isso, a ciência harmônica necessitava do auxílio de outras disciplinas, com destaque para o papel de guia da filosofia. Quem estudava apenas a teoria harmônica tinha sua capacidade de julgamento limitada, como diz Plutarco no capítulo 34, onde a fonte, certamente, ainda é Aristóxeno.²³⁸

²³⁸ Isso pode ser demonstrado através do estudo do vocabulário eminentemente aristoxeniano (o uso do termo ‘nuances’, *khroas*, por exemplo. Sobre isso, cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 63-65 e Cleônides, 7). Outro elemento de origem aristoxeniana é a idéia de que a percepção (o sentido da audição, em especial) deve ser usada no estudo da música. Sobre essa teoria, cf. Aristóxeno, 41-42.

No capítulo 35, Plutarco/Aristóxeno salienta a idéia de que uma composição musical é percebida (ouvida) como um conjunto composto de melodia, ritmo e palavras emitidos simultaneamente. Mas, para julgar o que está correto e o que está errado em cada um desses elementos, é necessário analisar o todo para acompanhar cada uma das partes. Contudo, sempre é preciso também ter em mente o todo, a somatória dos elementos, pois só se pode julgar a composição como um conjunto, porque as suas qualidades ou defeitos não aparecem nas suas partes em separado. Somente quando as partes estão misturadas é possível perceber se a composição está adequada, qual o seu caráter e qual é a sua utilidade. Ou seja, somente na síntese de sons, ritmos e palavras pode-se conhecer o efeito moral de uma composição musical.

Seguindo essa linha de raciocínio, fica fácil entender por que Plutarco diz, no capítulo 36, que os estudiosos da música precisam ir buscar em outras disciplinas conhecimentos que os ajudem a realizar o seu julgamento de uma determinada obra poético-musical. Segundo nosso autor, ainda devedor de Aristóxeno nesse trecho, certamente, um músico não teria sua capacidade crítica plenamente desenvolvida apenas conhecendo a arte de tocar um instrumento e de cantar, nem sabendo analisar a escala e o ritmo de uma composição, nem conhecendo a teoria do acompanhamento musical e a dicção usadas numa canção. Não seria possível tornar-se um crítico completo apenas conhecendo as partes que compõem o conjunto da música, porque, dentre essas partes, algumas são um fim em si mesmas e outras não. Um fim em si mesma, por exemplo, é uma composição musical e sua execução, seja ela cantada ou tocada no aulo ou na cítara. Enquanto que, por outro lado, não são um fim em si mesmas “as práticas que levam àquelas execuções e as coisas que existem por causa delas” (c. 36, 1144D).

O interessante é que todas essas considerações sobre a formação ideal do músico/crítico são proferidas por Sotérico de Alexandria, personagem que foi apresentada, no capítulo 13, como um conhecedor não só da teoria musical, mas também de todas as disciplinas que compunham o ciclo educacional (*peri tēn allēn enkyklion paideian*). Nesse sentido, o discurso está completamente apropriado à personagem.

A música, portanto, tinha, segundo Plutarco, um papel relevante no processo de formação dos cidadãos. Mas, além disso, ela tinha também um poder terapêutico no campo da política e contra doenças que eram mandadas por um deus. Como é mencionado no capítulo 42, Terpandro, com sua música, dirimiu as discordâncias que surgiram entre os lacedemônios em sua época (século VII a.C.). Taletas de Gortina (Creta), por outro lado, usou a música, obedecendo a um oráculo da Pítia, para curar os espartanos e livrar a cidade de uma peste. Mesmo em Homero (*Iliada*, I, 472-474) podemos encontrar um exemplo do poder que a música tem de apaziguar a divindade e afastar o mal enviado por ela. Essas lendas acerca do poder curativo da música, que foram entendidas muitas vezes como metáforas que representariam a ação lenitiva da arte musical num contexto de discórdias políticas, na verdade, são indicadores da sobrevivência em termos literários e conceituais de uma tradição mágico-ritual muito antiga, segundo a qual era possível curar qualquer tipo de doença com a música.²³⁹

Nos banquetes também ela tinha um papel importante, porque, como diz Onesícrates no capítulo 43, citando Aristóxeno,²⁴⁰ ela “é capaz de repelir e acalmar o poder inflamatório do vinho”. Ou seja, como a música seria dotada de uma ordem e uma medida que estaria de acordo com a ordem maior que rege todo o universo, então ela seria capaz de

²³⁹ Cf. Rocconi, 2001: 286.

²⁴⁰ Fr. 122 Wehrli = Test. 27 Da Rios.

restaurar a sobriedade e a tranqüilidade naqueles que exageraram na quantidade de vinho e que estavam com seus corpos e mentes abatidos pela embriaguez.

Nesse sentido, os homens também poderiam utilizar a música para aplacar a raiva em momentos de descontrole emocional e para preparar a alma do guerreiro para a batalha. Plutarco pretende demonstrar isso citando alguns versos da *Iliada* (IX, 186-189), nos quais Aquiles aparece acalmado sua ira contra Agamémnon cantando ao som da fôrminge uma canção que aprendera com o sábio centauro Quíron. E, ao mesmo tempo que alegrava seu coração, o Pelida aguçava sua alma com belas melodias que louvavam os grandes feitos dos heróis do passado, para que estivesse pronto para voltar ao combate. Esse era o tipo de música conveniente, útil e prazerosa executada nos tempos antigos pelos poetas do passado que empregavam o chamado estilo educativo.

Essa concepção é interessante e está em acordo com as idéias pitagóricas acerca dos benefícios que o conhecimento da música poderia trazer para os homens. Pois, através do estudo da música, desvendar-se-ia “o sistema puro, melodioso e harmônico” presente nas almas humanas (cf. c. 42) e também no universo de modo geral. Segundo Plutarco (c. 44), o nascimento dos seres e o movimento dos astros eram determinados pela música, num sentido mais matemático e metafísico do que técnico, é claro. Essas teorias foram disseminadas por autores como Pitágoras, Arquitas, Platão e outros filósofos dessa cepa. De acordo com essa escola de pensamento, tudo foi construído segundo uma harmonia. A partir dela, estabeleceu-se o que há de mais puro e mais musical e determinou-se qual a medida apropriada para todas as coisas. A música, portanto, conduziria a uma tomada de consciência acerca das leis que regem o universo e, por analogia, a vida dos seres humanos.

Além de sua aplicação terapêutica, a música era usada ainda em outras ocasiões e atividades, como diz nosso autor no capítulo 26. Na guerra,²⁴¹ principalmente, os Lacedemônios ficaram famosos por tocar nos aulos a melodia de Castor para insuflar coragem nos guerreiros e ordenar os seus passos no campo de batalha.²⁴² A lira também foi usada pelos cretenses nos momentos de perigo para marcar o ritmo da marcha. Mesmo na época de Plutarco, os romanos²⁴³ continuavam usando a sálpinge, um tipo de trompa de grande potência sonora comum em contexto militar.

Outro contexto em que a música estava presente era o dos concursos atléticos. Como afirma Cerqueira (2006: 116), os gregos antigos tinham o hábito de praticar suas atividades atléticas com acompanhamento musical. Eles costumavam se exercitar ao som de canções, porque elas ajudavam a marcar o ritmo dos seus movimentos.²⁴⁴ No capítulo 26 do nosso tratado, Plutarco cita o festival das Estênias, realizado em Argos, primeiro em homenagem a Dánao e depois dedicado a Zeus Estênio, ‘o Forte’, onde havia uma competição realizada ao som do aulo. Era costumeiro também haver auletas tocando seu instrumento para acompanhar os pentátlos, conjunto de cinco provas atléticas (lançamento de disco, lançamento de peso, corrida, salto e luta) disputadas nos Jogos Olímpicos.

Mas a música desempenhava um papel de relevo também no campo da religião. Já no capítulo 2 do nosso tratado, quando Onesícrates pede aos seus convidados especialistas

²⁴¹ Sobre a questão da relação entre música e guerra, cf. Cerqueira (2002).

²⁴² O próprio Plutarco, na *Vida de Licurgo*, 22, 4-5, também fala do uso que os espartanos faziam do aulo nas batalhas. Em Píndaro também encontramos referências a uma melodia de Castor (*Píticas*, II, 69-71 e *Ístmicas*, I, 15). Vários autores falam do uso militar do aulo pelos espartanos, entre eles Tucídides, V, 70; Políbio, IV, 20, 12 e Pausânias, III, 17, 5.

²⁴³ É provável que, ao dizer ‘outros’, Plutarco estava se referindo aos romanos, já que eles utilizavam com frequência a sálpinge. Sobre isso, cf. Aristides Quintiliano, 62, 2-12 e Mathiesen, 1999: 153-155. Mas é interessante consultar o texto de Cerqueira (2002: 141-144) onde ele demonstra que a sálpinge era largamente utilizada pelos atenienses já em épocas anteriores, o que nos leva a pensar que o plural ‘outros’ empregado por Plutarco poderia referir-se aos cidadãos de Atenas ou até mesmo a outros povos.

²⁴⁴ Cf. Ateneu, 629.

na arte musical que tratem dos variados aspectos relacionados a ela, é dito que é um ato piedoso e um dever dos homens homenagear os deuses cantando hinos, porque somente os seres humanos receberam o dom da fala, da linguagem articulada. Por isso, são citados os versos 472-474, do livro I, da *Iliada*, onde os jovens aqueus aparecem entoando um peã para apaziguar o deus Apolo.

Mais adiante, no capítulo 26, citado acima, Plutarco destaca a importância da música no festival das Estênias. Esse aspecto está diretamente relacionado à informação, presente no capítulo 27, segundo a qual os antigos helenos, antes da chegada da Música Nova, dedicavam-se a honrar os deuses e os homens nobres entoando canções nos templos. Esse dado demonstra que havia uma forte ligação entre música e religião na Grécia antes da segunda metade do século V, período em que viveram os autores que Plutarco e suas fontes admiravam.

Esse tema será ainda retomado no capítulo 42, quando, no fechamento de seu discurso, Sotérico cita novamente os versos de Homero mencionados acima (c. 2) e reafirma a idéia de que a primeira e mais bela tarefa da música é o reconhecimento de gratidão para com os deuses. Aqui, mais uma vez, fica claro que, para Plutarco, tinha um lugar muito importante no culto aos deuses e aos grandes homens do passado. É interessante observar que, nos trechos em que trata desse tema, Plutarco não parece estar seguindo nenhuma fonte. Mais do que isso, são suas as opiniões colocadas nas passagens em que fala da relação entre religião e música. Talvez somente o capítulo 27 apresente alguma influência aristoxeniana perceptível na crítica à musa teatral (*theatrikē mousa*) cultivada pelos músicos, provavelmente, da época da fonte (*epi mentoi tōn kath'hēmas khronōn*), que promoveram a corrupção (*diaphthora*) da arte musical.

De qualquer modo, o que importa destacar é que Plutarco tinha total consciência da presença e da importância da música nos diferentes momentos da vida cotidiana na Grécia Antiga. Seja na educação, nas guerras, nas competições esportivas, nos banquetes ou nos rituais religiosos, a arte musical era um elemento indispensável à vida dos antigos helenos. E Plutarco fez questão de deixar isso claro no seu texto.

A música e os festivais mencionados

Como já vimos, portanto, a música, entre os gregos antigos, estava intimamente ligada ao culto público dos deuses. Era comum nos festivais locais haver apresentações musicais. Ou, quando não havia verdadeiros espetáculos musicais, no mínimo, havia a presença de elementos musicais como procissões acompanhadas de cantos, danças corais de homens, rapazes ou moças que cantavam peãs ou ditirambos, por exemplo, e sacrifícios realizados ao som de hinos ou cânticos de libações. Nesse último tipo de celebração, o canto era geralmente acompanhado por um auleta.²⁴⁵

Nos festivais, de modo geral, era costumeiro também que houvesse primeiro procissões, depois sacrifícios e, em seguida, um banquete. É nesse contexto convivial que Plutarco ambienta o diálogo que acontece na casa de Onesícrates. No segundo dia das Crônias, o anfitrião reuniu em sua casa alguns convidados para falar de música, depois de ter conversado sobre a gramática no dia anterior (c. 2).

²⁴⁵ Sobre a presença da música nos festivais, cf. West, 1992: 14-21.

As Crônias eram festas dedicadas ao deus Cronos. Festivais com esse nome eram celebrados em Atenas no dia 12 do mês Hecatombéon (julho-agosto),²⁴⁶ em Rodes também no verão e em Olímpia no dia do equinócio da primavera. Em Tebas, havia um concurso musical que fazia parte das festividades.²⁴⁷ Em Samos, Priene, Perinto e na Magnésia também havia festividades em honra ao pai de Zeus. Mas entre os gregos, diferente do que se depreende do texto, a festa não durava vários dias. Plutarco, na verdade, estaria se referindo às Saturnálias romanas. Esses festivais que celebravam as colheitas teriam absorvido as Crônias gregas, no período retratado no texto. Nos dias de celebração, tanto gregos como romanos permitiam que seus escravos tivessem certa liberdade.²⁴⁸ Essa festa começava no dia 17 de dezembro²⁴⁹ e durava 3 dias na época de Augusto e 5 dias na época de Calígula.²⁵⁰ Macróbio também usou esse festival como pretexto literário para o seu diálogo *Saturnalia*. E o uso do banquete como contexto para uma conversação erudita já aparecera em Platão, em Xenofonte e mesmo em Plutarco.²⁵¹

O papel da música nesse festival não é explicitado. Mas o fato de que a música seja o tema da conversa entre os convidados eruditos indica que essa arte era um elemento indispensável na vida cotidiana dos antigos helenos e nas festas (que sempre tinham conteúdo religioso) mais especificamente. Isso ficará claro nas menções que Plutarco faz, em alguns momentos do tratado, a outros festivais.

Dentre essas festas mencionadas, uma das mais importantes era a das Carnéias, realizadas em Esparta e intimamente ligadas à história de Terpandro. As origens desse

²⁴⁶ Cf. Demóstenes, 24, 26 e Plutarco, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 1098B, que menciona as Crônias junto com as Dionísias como festas dos escravos.

²⁴⁷ Cf. Pseudo-Plutarco, *De vita et poesi Homeri*, I, c.4, 52-53 = Aristóteles, fr. 76 Rose, p. 80, 19-20.

²⁴⁸ Cf. Deubner, 1932: 152-155.

²⁴⁹ O banquete na casa de Onesícrates, portanto, teria acontecido no dia 18 de dezembro.

²⁵⁰ Cf. *RE* s. v. Kronien e Saturnalia.

²⁵¹ Sobre o simpósio como forma literária, cf. Martin, 1931. E sobre a relação entre música e simpósio, cf. Rossi, 1988.

festival eram muito antigas, anteriores ao século VII a.C., tendo em vista que no século VIII os colonizadores espartanos da cidade italiana de Tarento já tinham o costume de celebrá-la.²⁵² As Carnéias eram dedicadas ao deus Apolo Carneu. Em Esparta, havia concursos musicais e atléticos, uma corrida de jovens e um banquete ritual que contava com a participação dos homens adultos que representavam as fratrias. O festival era organizado por cidadãos solteiros e era o momento adequado para que os jovens, que já haviam completado seu período de formação, ingressassem na vida adulta.²⁵³

O que nos interessa aqui é o papel que a música desempenhava no contexto dessas festividades. Um elemento importante nesses momentos de comemoração eram os concursos. A realização de concursos musicais no âmbito do festival das Carnéias não teria acontecido desde o início. A introdução de *agōnes*, provavelmente, ocorreu quando Terpandro migrou para Esparta, na primeira metade do século VII a.C. Nesse contexto, é importante considerar o testemunho de Helânico,²⁵⁴ segundo o qual Terpandro teria sido o primeiro a vencer o concurso musical nas Carnéias. Esse fato parece estar diretamente relacionado à fundação da primeira escola musical (*katastasis*), em Esparta, por obra do mesmo Terpandro. Segundo Brelich (1969: 186-191), é muito provável que a introdução do concurso musical nas Carnéias tenha sido influenciada pela própria *katastasis*.²⁵⁵ Essa hipótese ganha força se consideramos o capítulo 9 do nosso tratado como um todo. Ali Plutarco fala da primeira *katastasis* fundada por Terpandro e menciona também a segunda *katastasis* liderada por Taletas de Gortina, Xenódamo de Citera, Xenócrito de Locres, Polimnesto de Cólofon e Sácadas de Argos, músicos que teriam instituído as Gimnopédias,

²⁵² Brelich, 1969: 181-182.

²⁵³ Brelich, 1969: 149-150.

²⁵⁴ *FGrHist* 4 F 85 = Ateneu, 635e = Terpander Test. 1 Gostoli.

²⁵⁵ Cf. também Gostoli, 1990: 84-85.

em Esparta, as *Apodeixeis*, na Arcádia e as Endimátias, em Argos. Já que os membros da segunda escola musical foram fundadores de festivais²⁵⁶ em diferentes cidades do Peloponeso, Terpandro também pode ter desempenhado o mesmo papel no contexto das Carnéias.

Sobre os outros festivais citados acima, possuímos poucas informações acerca das *Apodeixeis* e as Endimátias. Latte (1913: 77ss.) acreditava que elas eram semelhantes às Gimnopédias espartanas. Possíveis características das *Apodeixeis*²⁵⁷ poderiam ser detectadas numa importante passagem de Políbio (4, 20, 12) que trata da importância da música na formação dos cidadãos da Arcádia. Ali lemos que os jovens (*hoi neoi*) se apresentavam (*epideiknyntai*) para os cidadãos anualmente nos teatros exercitando a marcha com o acompanhamento do aulo e dançando.²⁵⁸

Quanto às Endimátias de Argos, também citadas no capítulo 9, sabemos que o seu nome (*Endymatia*, em grego) está relacionado ao verbo *ekdyesthai* que aparece em inscrições cretenses que tratam da saída dos jovens das *agelai*²⁵⁹ e, por isso, podemos supor que durante essas festividades os jovens despiam-se das vestes juvenis para assumir a indumentária característica da idade adulta.²⁶⁰ Durante esse festival, uma estátua da deusa Hera, patrona da cidade de Argos, recebia novas vestimentas.²⁶¹

Sobre as Gimnopédias, contudo, encontramos uma situação diferente. Possuímos uma grande variedade de informações sobre esse festival que, inclusive, muitas vezes, são contraditórias. Mas, tratando apenas daquilo que nos interessa aqui, sabemos que, no

²⁵⁶ Mais do que fundadores de festivais, é mais verossímil pensar que esses autores foram os responsáveis pela introdução dos concursos musicais como parte das celebrações.

²⁵⁷ *Apodeixeis* é o plural do substantivo *apodeixis*, isto é, ‘apresentação pública’, e deriva do verbo *apodeiknymai*, ou seja, ‘fazer uma apresentação em público’. Cf. Nagy, 1990: 344.

²⁵⁸ Cf. também Brelich, 1969: 187 e Gostoli, 1990: 85.

²⁵⁹ As *agelai* eram os grupos em que eram divididos os jovens a partir dos sete anos em Creta e em Esparta.

²⁶⁰ Cf. Latte, 1913: 77ss. e Brelich, 1969: 187 e 200-202.

²⁶¹ Cf. Webster, 1970: 67.

período das festividades, aconteciam apresentações de coros de adolescentes e adultos, instituídos em honra de Apolo, que cantavam hinos compostos por poetas como Taletas, Álcman e Dionisodoto. Depois da batalha de Tiréia em 544 a.C., na qual Esparta lutou contra Argos pela posse da Tireátida, tornou-se costumeiro cantar um peã em honra dos soldados que morreram naquela ocasião. Por causa desse elemento ritual e da comparação com as *Apodeixeis* e as Endimátias, as Gimnopédias foram consideradas festas que indicavam o momento no qual os jovens recém-iniciados eram integrados à vida militar.²⁶²

No capítulo 8, Plutarco faz menção a outras duas importantes festas gregas nas quais a música tinha grande importância. As primeiras delas, celebradas em Atenas, eram as Panatenéias. Elas eram as festividades mais importantes do calendário ateniense e representavam a virada do ano da cidade. Comemoradas em duas versões, as ‘Pequenas’ Panatenéias, a cada ano, e as ‘Grandes’ Panatenéias, a cada quatro anos,²⁶³ elas celebravam a deusa protetora e patrona da cidade, Atena Polias. Nos dias de festividade, havia apresentação de coros e concursos poético-musicais (que eram abertos com uma competição entre rapsodos homéricos), além dos concursos atlético e hípico.²⁶⁴ Plutarco faz referência justamente ao concurso musical ao dizer que havia uma inscrição que demonstrava que os auledos cantavam elegias musicadas. Além dos concursos, a música também estava presente nas outras partes da festa, ou seja, no sacrifício, no banquete e nas procissões.

²⁶² Cf. Gostoli, 1990: 85-86.

²⁶³ A partir de 566 a.C. As ‘Pequenas’ duravam apenas dois dias (27-28 do mês Hecatombéon) e as ‘Grandes’ se estendiam por nove dias (de 21 a 29 do mês Hecatombéon).

²⁶⁴ Sobre as Panatenéias, cf. Deubner, 1932: 22ss.; Brelich, 1969: 314-348; Gianotti, 1996: 161-162 e Landels, 1999: 1-3.

Outro importante festival, também citado no capítulo 8 do nosso tratado, eram os Jogos Píticos, celebrados em Delfos.²⁶⁵ No contexto desses jogos, havia também concursos musicais. Originariamente, a disputa se dava somente entre citaredos que executavam um canto ritual, ou seja, um peã ou um hino. Posteriormente, foram acrescentadas as disputas entre auledos e auletas. E um dos grandes vencedores nos Jogos Píticos, segundo Plutarco, foi Sácadas de Argos, três vezes campeão em Delfos executando o nomo Pítico aulético.²⁶⁶

Mais adiante, no capítulo 14 (1136A-B), a personagem Sotérico menciona dois rituais onde a música tem um lugar de destaque. Primeiro, o ritual de purificação contido no festival délfico do *Septēriōn* ou *Steptēriōn*, onde um grupo de jovens de famílias nobres, sob a liderança de um guia, dirigia-se ao vale de Tempe e retornavam a Delfos com coroas de louro trançadas no vale. Essa festa era celebrada a cada oito anos para lembrar a viagem que Apolo teria feito ao mesmo vale de Tempe, depois de matar a serpente Píton, para se purificar do sangue do monstro com folhas de louro. E de lá ele teria retornado com uma coroa de louro na cabeça. Essa seria a origem do ritual.

Dois aspectos chamam a atenção nessa passagem do nosso tratado. Primeiro, o fato de Plutarco não mencionar ali o nome da festa. O interessante é que o mesmo Plutarco (*Quaestiones Graecae*, 293C) é a única fonte que nomeia essa festa chamando-a de *Septerion*.²⁶⁷ Esse é mais um dado que liga o nosso tratado à obra de Plutarco. Em segundo

²⁶⁵ Sobre a presença da música nos Jogos Píticos, cf. Landels, 1999: 4-5.

²⁶⁶ Cf. também Pausânias, 2, 22, 8 e Pólux, IV, 78. Segundo Pausânias, por causa da destreza de Sácadas, Apolo teria deixado de odiar os auletas (segundo a lenda, o ódio do deus teria nascido por causa da arrogância de Mársias. Cf. p. *supra*). Cf. também Brelich, 1969: 406-407.

²⁶⁷ Essa variação no nome do festival deve-se ao desacordo dos editores do texto de Plutarco das *Quaestiones Graecae*, 293C. A forma dada pelos manuscritos e aceita pelos editores mais recentes, como Farnell, Frazer, Jeanmaire e Nilsson, é *Septerion*. Enquanto que editores mais antigos, seguindo os passos de Roscher, preferiam a forma *Stepterion*. Tanto uma quanto a outra lição encontram uma base para defesa em glosas de Hesíquio (cf. s. v. *stepēria* e *septēria*). De minha parte, também prefiro a lição dos manuscritos.

lugar, é significativo o fato de encontrarmos somente nesse passo uma referência à participação de um auleta na procissão que ia de Tempe para Delfos.²⁶⁸

O segundo momento sagrado mencionado por Sotérico no capítulo 14 é aquele em que os Hiperbóreos entregavam suas oferendas, levadas a Delos, ao som de aulos, síringes e cítaras.²⁶⁹ Mais uma vez, a referência ao acompanhamento musical da procissão aparece somente aqui. De que qualquer modo, o fato de o acompanhamento musical ser destacado aqui está em absoluta coerência com o contexto temático do *Sobre a música*, que é um tratado musical onde a personagem em questão, Sotérico de Alexandria, está empenhada em demonstrar a importância da música nos rituais característicos dos ofícios da religião.

Por fim, um último festival no qual a música desempenhava um importante papel é mencionado por Plutarco no capítulo 26. Nosso autor conta que os argivos tinham o costume de empregar o aulo durante o festival das Estênias. Nos dias de festividade havia um concurso que, primeiro, foi dedicado a Dánao, mas, depois, passou a ser organizado em honra de Zeus Estênio (o forte). Mais uma vez vemos reafirmado o valor da música como elemento indispensável nos festivais e no culto aos heróis do passado e aos deuses. Não havia celebração religiosa pública sem concursos ou acompanhamento musical. Isso fica claro através dos exemplos que Plutarco nos no seu tratado.

²⁶⁸ Outras referências a esse ritual encontram-se também em Plutarco, *De defectu oraculorum*, 417E-418B e 421C; Eliano, *Varia historia*, III, 1 e Estrabão, IX, 422. Cf. também Brelich, 1969: 387-402.

²⁶⁹ Sobre as oferendas dos Hiperbóreos em Delos, cf. Heródoto, IV, 33ss.

Bibliografia¹

Edições e traduções do Sobre a Música (em ordem cronológica)

A *Editio princeps* do *De musica* veio à luz em 1509, como um dos livros dos *Plutarchi Opuscula* LXXXII. Venetiis mense martio MDIX, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, petit in folio (folios 652-666), com texto estabelecido pelo cretense Demétrio Ducas. Depois, além das edições e traduções deste tratado incluídas em edições e traduções das obras de Plutarco, como as de Xylander (1570), Amyot (1572), Stephanus (1572), Reiske (1778), Wytttenbach² (1800) e Bernardakis (1895), o tratado foi editado e/ou traduzido e/ou comentado, entre outros, por:

Valgulio, C. (1507) *Plutarchi Chaeronei Philosophi Clarissimi Musica*, Brescia, Impresso por Angelo Britannico.

Burette, P.-J. (1735) *Ploutárchou diálogos Perì mousikês. Dialogue de Plutarque Sur la musique. Traduit en françois avec des remarques*, Paris. (Edição e tradução para o francês também publicado em *Mémoires de litteratures tirés des registres de l'Académie des inscriptions e belles lettres*, X (1736), pp. 111-310, e comentários também nas *Mémoires*, VIII (1733), pp. 27-96; XIII (1740), pp. 173-316; XV (1743), pp. 293-394; XVII (1751), pp. 31-60. Republicado em 1975, em edição fac-similar, pela editora Minkoff, de Genebra).

*Bromby, J. (1822) *The Perì mousikês of Plutarch*, Chiswick, C. Whittingham.

Volkman, R. (1856) *Plutarchi. De musica*, Leipzig, Teubner. (Edição e tradução para o latim).

Westphal, R. (1865) *Ploutárchou Perì mousikês. Plutarch. Über die Musik*, Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. (Edição e tradução para o alemão)

¹ As referências a livros ou artigos precedidas de um asterisco não foram consultados por mim, mas achei necessário citá-los por causa da sua importância para o estudo do *Sobre a Música*.

² Responsável pela atual divisão do texto do tratado em parágrafos.

- Weil, H. e Reinach, T. (1900) *Plutarque. De la musique. Édition critique et Explicative*, Paris, Ernest Lérroux Éditeur.
- Skjerne, G. (1909) *Plutarks Dialog om Musiken*, Copenhagen e Leipzig, Wilhelm Hansen Musik-Forlag. (Tradução dinamarquesa do texto de Weil-Reinach).
- *Tomasov, N. N. (1922) *Plutarkh O Muzika*, São Petersburgo. (Tradução russa).
- Lasserre, F. (1954) *Plutarque. De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'Éducation Musicale dans la Grèce Antique*, Olten e Lausanne, URS Graf-Verlag.
- Ziegler, K. (1966²) *Plutarchi Moralia*. Vol. VI.3. *Peri mousikês* (Plan. 39), Leipzig, Teubner. (Edição adotada para nossa tradução).
- Einarson, B. e De Lacy, Ph. H. (1967) *Plutarch's Moralia*. Vol. XIV Cambridge e Londres, Harvard University Press. ('On Music', pp. 343-455). (Edição e tradução para o inglês).
- Gamberini, L. (1979) *Plutarco 'Della Musica'*, Florença, Olschki. (Tradução italiana do texto de Lasserre).
- Barker, Andrew (1984) 'The Plutarchian treatise *On Music*', em idem, *Greek Musical Writings*, Vol. I (*The Musician and his Art*), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 205-257.
- García Valdés, Manuela (1987) *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). Sobre la música*, Madrid, AKAL, pp. 343-408.
- Pisani, G. e Citelli, L. (1990) *Plutarco. Moralia II, De musica*, Pordenone, pp. 299-442.
- Savino, E., Mayrhofer, M. e Alessandro, A. (1991) *Pseudo-Plutarco, DELLA MUSICA*, Tradução e notas de E. Savino, prefácio de M. Mayrhofer, Apêndice de Alessandro Abbate, Nápoles, Flavio Pagano Editore.

Ballerio, R. (2000) *Plutarco. De musica*. Ensaio introdutório de Giovanni Comotti, tradução e notas de Raffaella Ballerio, com texto grego (de Ziegler) ao lado, Biblioteca Universale Rizzoli, Milão.

Chuaqui, C. (2000) ‘*Sobre la Música del Pseudo-Plutarco*’, em *Musicología griega*. Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos. Universidad Autónoma de México, México, pp. 124-173.

García López, J. (2004) ‘*Sobre la Música (Pseudo-Plutarco)*’, em *Plutarco, Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, XIII, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 324), pp. 7-140.

Bibliografia Geral

Abert, H. (1995) ‘*Antiche Legende di Musicisti*’, em Restani, D. (ed.) *Musica e Mito nella Grecia Antica*, Bolonha: Il Mulino, pp. 39-52. (Tradução italiana do artigo *Antiken Musiklegenden*, publicado em 1910 (reed. 1970), em *Festschrift zum 90. Geburtstage Rochus von Liliencron*, Leipzig: Breitkopf-Härtel, pp. 1-16).

Aloni, A. (1990) ‘*Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica*’, em *Lirica greca e Latina - Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Filologico-Letteraria)*, XII, pp. 99-130.

Anderson, W. (1966) *Ethos and Education in Greek Music, The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Anderson, W. (1994) *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ítaca e Londres: Cornell University Press.

Amsel, G. (1887) *De vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint* (= *Breslauer philologische Abhandlungen*, I, 3). Parág. 5, pp. 152ss.: *Ad Pseudo Plutarchum De Musica*.

Barbera, A. (1981) ‘*Republic 530C-531C: Another look at Plato and Pythagoreans*’, em *American Journal of Philology*, 102, pp. 395-410.

- Barker, A. (1978) “ΟΙ ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΙ ‘ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ: The Predecessors of Aristoxenus’, em *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 24, pp. 1-21.
- Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings*, vol. I (*The Musician and his Art*), Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (1989) *Greek Musical Writings*, vol. II (*Harmonic and Acoustic Theory*), Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (1989^a) ‘Archita di Taranto e L’Armonica Pitagorica’, em *Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Filologico-Letteraria)*, XI, pp. 159-178.
- Barker, A. (1995) ‘*Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody*’, em Gentili, B. e Perusino, F. (ed.) *Mousike: Metrica, Ritmica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 41-60.
- Barker, A. (2001) ‘La musica di Stesicoro’, em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 67, 1, vol. 96 S. C., pp. 7-21.
- Barker, A. (2002) *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa: Edizioni ETS.
- Barker, A. (2005) *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, Nápoles: Alfredo Guida Editore.
- Bartol, K. (1989) “Der musikgeschichtliche Dialog Plutarchs und das Problem des melischen Characters der griechischen Poesie”, em *Konferenz zur 200. Wiederkehr der Gründung des Seminarium Philologicum Halense durch Friederich August Wolf am 15.10.1787*, Halle (Saale), pp. 242-250.
- Bartol, K. (1992) ‘How was Iambic Poetry performed? A question of Ps. Plutarch reliability (Mus. 1141 A)’, em *Euphrosyne*, 20, pp. 269-276.
- Bartol, K. (1996) ‘PS.-Plutarchs table talk on music: Tradition and originality’, em Fernández Delgado, J. A. e Pordomingo Pardo, F. (eds.) *Estudios sobre Plutarco: Aspectos Formales*. Actas Del IV Simposio Español Sobre Plutarco. Salamanca, 26 a

- 28 de Mayo de 1994. Sociedad Española de Plutarquistas Sección de la International Plutarch Society. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 177-184.
- Bartol, K. (2000) 'Measure of Pleasure. Conception of artistic delight in Philodemus' and Pseudo-Plutarch's treatises *On Music*', em *Classica Cracoviensia*, V, pp. 161-167.
- Baud-Bovy, S. (1986) 'Le "genre enharmonique" a-t-il existé?', em *Revue de Musicologie*, 72/1, pp. 05-21.
- Bélis, A. (1995) 'La Musique Grecque Antique', em Müller, A. (org.) *Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité Classique*, Ateliers, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 4, pp. 13-53.
- Bélis, A. (1996) 'Harmonique', in *Le Savoir Grec. Dictionnaire Critique*, Paris: Flammarion, pp. 352-367.
- Bélis, A. (1999) *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris: Hachette.
- *Benseler, G. (1841) *De hiatu in scriptoribus Graecis*, pars I, Freiburg.
- Borthwick, E. K. (1968) 'Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherecrates', em *Hermes*, 96, pp. 60-73.
- Brelich, A. (1969) *Paides e Parthenoi*, Roma.
- Brisson, L. (1974) *Le même et l'autre dans la structure ontologique du "Timée" de Platon*, Paris: Klincksieck.
- Brussich, G. F. (2000) *Laso di Hermione. Testimonianze e Frammenti*. Pisa: Edizioni ETS.
- Burkert, W. (1972) *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução para inglês de Edwin L. Minar, Jr. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Calame, C. (1977) *Les choeurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*; II: *Alcman*, Roma.

- Cannatà Fera, M. (2000) 'Il *corpus plutarcho*: formazione e problemi', em Cerri, G. (ed.) *La Letteratura Pseudepigrapha nella Cultura Greca e Romana* (Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Filologico-Letteraria, XXII), pp. 381-398.
- Cassola, F. (1975) *Inni Omerici*, Milão: Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Cerqueira, F. V. (2006) 'Esporte e música na iconografia dos vasos áticos', em *Classica*, 19/20, pp. 116-130.
- Cerqueira, F. V. (2002) 'Música e guerra na Grécia Antiga. O testemunho dos textos antigos e da iconografia', em *Phoînix*, 8, pp. 134-161.
- Chailley, J. (1979) *La musique Grecque Antique*, Paris: Les Belles Letres.
- Colomer, L. e Gil, B. (1996) *Arístides Quintiliano. Sobre la Musica*, Madri: Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 216).
- Comotti, G. (1983) 'Il valore del termine $\square\nu\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ in Ps. Plut. *De mus.* 28 a proposito dei ritmi di Archiloco', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 14 (s.c. 43), pp. 93-101.
- Comotti, G. (1989) 'Un'occasione perduta: la traduzione italiana del *De musica* dello Ps. Plutarco', em *Quaderni urbinati di cultura classica* 31, 1, pp.131-137.
- Comotti, G. (1989^a) *Music in Greek and Roman Culture*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- Conti Bizzarro, F. (1993) 'Contributo alla tradizione bizantina del *De Musica* pseudoplutarcho', em Romano, R. (ed.) *Problemi di ecdotica e esegesi di testi bizantini e grecomedievali*, Atti della seconda Giornata di studi bizantini, Salerno, 6-7 maggio 1992, Nápoles: Arte Tipografica, pp. 95-104.
- Conti Bizzarro, F. (1994) 'Note a Ps.-Plutarch. *De musica*', em *Museum criticum*, 29, 1994, pp. 259-261.

- Conti Bizzarro, F. (1999) *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Nápoles: D'Aurea Editore.
- Cornford, F. M. (1937) *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato translated with a running commentary*, Londres e Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul Ltda.
- Corrêa, P. C. (2003) *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*, São Paulo: Humanitas.
- Croiset, A. (1914³) *Histoire de la littérature grecque*, T. II (Lyrisme, Premiers prosateurs, Hérodote), Paris.
- Da Rios, R. (1954) *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- D'Alfonso, F. (1989) 'Stesicoro e gli APXAI OI MEΛOΠOIOI in un passo del *De Musica* pseudo-plutarceo (1132b-c)', em *Bolletino dei Classici*, Serie Terza, Fascicolo X, pp. 137-148.
- Del Grande, C. (1923) 'Nomos Citarodico', em *Rivista Indo-Greco-Italica*, VII, pp. 1-17.
- Deubner, L. (1932) *Attische Feste*, Berlin: Akademie Verlag.
- D'Ippolito, G. (1998) 'Plutarco pseudepigrafo', em Gallo, I. (ed.) *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento*, Atti del VII Covegno plutarceo (Milano – Gargano, 28-30 Maggio 1997), Nápoles: M. D'Auria, pp. 29-54.
- D'Ippolito, G. (2000) 'Generi letterari e problemi pseudoepigrafici nel *corpus* plutarceo', em Gallo, I. e Moreschini, C. (eds.) *Plutarco e i generi letterari*, Atti dell'VIII Convegno plutarceo (Pisa, 2-4 Giugno 1999), Nápoles: M. D'Auria, pp. 335-344.
- Dodds, E. R. (1997) *Os Gregos e o Irracional*, São Paulo: Escuta.
- Dobrov, G. (1998) 'From Criticism to Mimesis: Comedy and the New Music', em *Drama 5: Griechisch-Römische Komödie und Tragödie II*, pp. 49-74.
- Drachmann, A. B. (1910) *Scholia Vetera Pindarica: Vol. II: Piticae*, Leipzig: Bibliotheca Teubneriana.

- Dugas, C. (1944) 'Héraclès mousicos', em *Revue des Études Grecques*, 57, pp. 61-70.
- Düring, I. (1945) 'Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature', em *Eranos*, 43, pp. 176-197.
- Düring, I. (1955) [Resenha da edição de Lasserre] em *Gnomon*, 27, pp. 431-436.
- Else, G. F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden: Brill.
- Fernández García, A. J. (2000) 'La teoría musical de Platón en el tratado *De Musica* de Ps.Plutarco', em *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. I, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 391-399.
- Fileni, M. G. (1987) *Senocrito di Locri e Pindaro*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Fuhr, K. (1878) 'Excuse zu den attischen Rednern', em *Rheinisches Museum*, NF 33, pp. 565-599.
- Gallo, I. (1992) 'Forma letteraria nei *Moralia* di Plutarco: Aspetti e problemi', em *Aufstieg und Niedergang des Römischen Welt*, 34.4, pp. 3511-3540.
- García López, J. (1997) 'La geografía musical griega según el *Peri Mousikés* del Ps.-Plutarco', em Schrader, C., Ramón, V. e Vela, J. (eds.), *Plutarco y la Historia*, Actas del V Simposio Español sobre Plutarco, Zaragoza, pp. 187-97.
- García López, J. (1999) 'Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: *Quaestiones convivales* (*Moralia* 612c-748d)', em Montes Cala, J. G., Sánchez Ortiz de Landaluce, M., Gallé Cejudo, R. J. (eds.), *Plutarco, Dioniso y El Vino*, Actas Del VI Simposio Español Sobre Plutarco, Cádiz, 14-16 de Maio de 1998, Sociedad Española de Plutarquistas (Seção da International Plutarch Society), Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, pp. 243-254.
- García López, J. (2000) 'Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco', em Gallo, I. e Moreschini, C. (eds.) *Plutarco e i generi letterari*, Atti dell'VIII Convegno plutarcheo italiano, Nápoles: M. D'Auria, pp. 107-110.

- García López, J. (2002) 'La *mousikê* en Plu. *Quaestiones convivales* (Mor. 612c-748d)', em Torraca, L. (ed.) *Scritti in onore di Italo Gallo*, Edizioni Scientifiche Italiane (Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Sezione Atti, Convegni, Miscellanee, 59), Nápoles, pp. 303-314.
- García Romero, F. (1993) 'Los Ditirambos de Baquílides', em *Cuadernos de Filología Clásica*, n. s. 3, pp. 181-205.
- García Romero, F. (2000) 'The Dithyrambs of Bacchylides: Their Position in the Evolution of the Genre', em Bagordo, A. E Zimmermann (eds.) *Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft*, Heft 106, Munique: C. H. Beck Verlag, pp. 47-57.
- Gentili, B. (1995) *Poesia e pubblico nella Grécia ântica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari: Laterza.
- Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.)(1988) *La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza.
- Gentili, B. e Giannini, P. (1977) 'Preistoria e formazione dell'esametro', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 26, pp. 7-51.
- Gentili, B. e Lomiento, L. (2003) *Metrica e Ritmica. Storia delle Forme Poetiche nella Grecia Antica*, Milão: Mondadori Università.
- Gerber, D. E. (1997) 'Elegy', em *idem* Gerber, D. E. (ed.) *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-Nova Iorque-Colônia: Brill, pp. 89-98.
- Gevaert, F. A. (1875-1881) *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, 2 vols., Gand: Annot-Braeckman.
- Giangrande, G. (1991) 'Linguaggio e struttura nelle *Amatoriae narrationes*', em D'Ippolito, G. e Gallo, I. (eds.) *Strutture Formali dei Moralia di Plutarco*. Atti del III Convegno plutarco. Palermo, 3-5 maggio 1989, Nápoles: M. D'Auria, pp. 273-294.

- Giangrande, G. (1992) 'La lingua dei *Moralia* di Plutarco: normativismo e questiononi di metodo', em Gallo, I. e Laurenti, R. (ed.) *I Moralia di Plutarco tra filologia e filosofia*, Nápoles: M. D'Auria, pp. 29-46.
- Gianotti, G. F. (1996) 'Storie di calendario: il tempo festivo', em *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, Vol. 3.3, Roma: Salerno Editrice, pp. 159-178.
- Gostoli, A. (1982/83) 'Le invenzioni metriche di Archiloco nella testimonianza del *De Musica* dello Ps.-Plutarco: Asinarteti ed epodi', em *Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Filologico-Letteraria)*, IV-V, pp. 25-36.
- Gostoli, A. (1986) 'L' afigura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica: Demodoco tra mito e storia', em Cerri, G. (ed.) *Scrivere e Recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 103-126.
- Gostoli, A. (1988) 'Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a. C.', em Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.) *La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, pp. 231-237.
- Gostoli, A. (1990) *Terpander*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Gostoli, A. (1991) 'Le teorie metriche di Eraclide Pontico nel *De Musica* dello Ps.-Plutarco', em D'Ippolito, G. e Gallo, I. (eds.) *Strutture Formali dei Moralia di Plutarco*. Atti del III Convegno plutarqueo. Palermo, 3-5 maggio 1989, Nápoles: M. D'Auria, pp. 435-444.
- Gostoli, A. (2001) 'Un'altra occasione perduta', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, 2, vol. 97, S. C., pp. 155-162.
- Grieser, H. (1937) *NOMOS. Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg.
- Grimal, P. (2000) *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- Groningen, B. A. van (1955) ‘A propos de Terpandre’, em *Mnemosyne*, s. IV, 8, pp. 177-181.
- Harvey, A. E. (1955) ‘The Classification of Greek Lyric Poetry’, em *Classical Quarterly*, 49, pp. 155-175.
- *Hein, A. (1914) *De optativi apud Plutarcum usu*, Trebnitz.
- Helmbold, W. C. e O’Neil, E. N. (1959) *Plutarch’s Quotations*, Baltimore: The American Philological Association.
- Henderson, I. (1957) ‘Ancient Greek Music’, em Wellesz, E. (ed.) *The New Oxford History of Music*, Vol I, Londres-Oxford.
- Henderson, J. (1990) *The Maculate Muse*, Oxford.
- Howard, A. A. (1893) ‘The Αυλός or Tibia’, em *Harvard Studies in Classical Philology*, 4, pp. 1-60.
- Huchzermeyer, H. (1931) *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit (nach den literarische Quellen)*, Emsdetten: H. und J. Lechte.
- Husmann, H. (1938) ‘Olympos. Die Anfänge der Griechischen Enharmonik’, em *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 44, pp. 29-44.
- Ieranò, G. (1997) *Il Dittirambo di Dioniso. Le Testimonianze Antiche*, Roma-Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Ilievski, P. Hr. (1993) ‘The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*’, em *Illinois Classical Studies*, 18, pp. 19-29.
- Ippolito, A. (2005) ‘Heraclides[1]’, em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.lgga.unige.it.
- Jacoby, F. (1904) *Das Marmor Parium*, Berlim.

- Jaeger, W. (1989) *Paidéia. A Formação do Homem Grego*, São Paulo: Martins Fontes/Edunb.
- Kassel, R. e Austin, C. (ed.) (1983-2001) *Poetae Comici Graeci*, 8 vols., Berlim e Nova Iorque.
- Kirkwood, G. M. (1974) *Early Greek Monody. The History of a Poetic Type*, Ítaca e Londres: Cornell University Press.
- Kleingünther, A. (1933) ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ. *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung (Philologus, Suppl. XXVI, H. 1)*, Leipzig.
- Laloy, L. (1899) ‘Quels sont les accords cités dans le ch. XIX du ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ?’, em *Revue de Philologie*, 23, pp. 132-140.
- Laloy, L. (1899^a) ‘Anciennes gammes enharmoniques’, em *Revue de Philologie*, 23, pp. 238-248.
- Laloy, L. (1900) ‘Anciennes gammes enharmoniques (deuxième article)’, em *Revue de Philologie*, 24, pp. 31-43.
- Landels, J. G. (1999) *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Laroche, E. (1949) *Histoire de la racine NEM- em grec ancien*, Paris: Klincksieck.
- Latte, K. (1913) *De saltationibus Graecorum*, Giessen: Verlag von Alfred Töpelmann.
- Lord, Carnes (1982) *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Marrou, H.-I. (1966) *História da Educação na Antigüidade*, São Paulo: Herder.
- Martin, J. (1931) *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningher.

- Mathiesen, T. J. (1988) *Ancient Greek Music: A Catalogue raisonné of Manuscripts*, RISM BXI, Munique: G. Henle Verlag.
- Mathiesen, T. J. (1999) *Apolo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle ages*, Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.
- Meriani, A. (2003) *Sulla Musica Greca Antica. Studi e Ricerche*, Nápoles: Alfredo Guida Editore.
- *Meyer, P. B. (1932) 'APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles', Zurique: Gebrüder Leemann.
- Michaelidis, S. (1978) *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres: Faber and Faber.
- Molina, F. (1997) 'Orfeo Músico', *CFC:egi*, 7, pp. 287-308.
- Moutsopoulos, E. (1959) *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris: Klincksieck.
- Nagy, G. (1990) *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Nasser, N. (1997) 'O Ethos na música grega', in *Boletim do CPA*, IFCH, Unicamp, ano II, nº 4, Julho/Dezembro.
- Nilsson, M. P. (1967) *Geschichte der Griechischen Religion*, Vol. I, Munique.
- Palisca, C. (1989) *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven: Yale University Press.
- Palisca, C. (2006) *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Pavese, C. O. (1972) *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Pearson, L. (1990) *Elementa Rhythmica: the Fragment of Book II and the Additional Evidence for the Aristoxenian Rhythmic Theory*, Oxford: Clarendon.

- Pereira, A. M. R. R. (2001) *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípides*, Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Pérez Cartagena, F. J. (2003) 'Terminología musical en Eurípides: los géneros poéticos-musicales', em *Myrtia*, 18, pp. 91-103.
- Perrett, W. (1926) 'How Olympos found his new scale', em *idem*, *Some questions of musical theory*, Cambridge: Heffer, pp. 1-11.
- Perusino, F. (1968) *Il Tetrametro Giambico Catalettico*, Roma.
- Pianko, G. (1963) 'Un comico contributo alla storia della musica greca: *Chirone*, di Ferecrate', em *Eos*, 53, pp. 56-62.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1962) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1968) *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon.
- Pintacuda, M. (1978) *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore.
- Plebe, A. (1957) 'La Sacralità della Musica in Platone, negli stoici, nello Pseudo-Plutarco', em *La Filosofia dell'Arte Sacra*, Pádua (Archivi di Filosofia), pp. 185-194.
- Privitera, G. A. (1965) *Laso di Hermione nella Cultura Ateniese e nella Tradizione Storiografica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Privitera, G. A. (1979) 'Il Ditirambo fino al IV secolo', em Bandinelli, R. B. (ed.) *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 5, Milano: Bompiani.
- Race, W. H. (1982) *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden: Brill. (*Mnemosyne*, Supl. 74).
- Reinach, T. (1926) *La musique grecque*, Paris: Payot.
- Restani, D. (1983) 'Il *Chirone* di Ferecrate e la "Nuova" Musica Greca', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 18, pp. 139-192.

- Restani, D. (1984) 'In margine al *Chirone* di Ferecrate', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 19, 203-205.
- Richter, L. (1961) *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlim: Akademie-Verlag.
- Rocconi, E. (2002) 'Il 'canto' magico nel mondo greco. Sulle origini magiche del potere psicagogico della musica', em *Seminari Romani di Cultura Greca*, IV, 2, pp. 279-287.
- Rocconi, E. (2003) *Le Parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia Antica*, Roma: Edizioni Quasar.
- Rocconi, E. (2005) 'Aristoxenus Tarentinus', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.lgga.unige.it.
- Rossi, L. E. (1988) 'La dottrina dell'éthos musicale e il simposio', em Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.) *La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, pp. 238-245.
- Ruelle, C. E. (1900) 'Études sur l'Ancienne Musique Grecque (Plutarque, *De Musica*, ch. XI)', em *Revue Archéologique*, 36, pp. 326-332.
- Salazar, A. (1954) *La Musica en la Cultura Griega*, Cidade do México: El Colegio de México.
- *Schellens, J. (1864) *De hiatu in Plutarchi Moralibus*, Bonn.
- Schlesinger, K. (1939) *The Greek Aulos*, Londres: Methuen.
- Schönewolf, H. (1938) *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Giessen: Buchdruckerei Heinz Meyer.
- Smits, J. P. H. M. (1970) *Plutarchus en de Griekse Muziek*, Bilthoven: A. B. Creyghton.
- Thierner, H. (1979) *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft.

- Torraca, L. (1992) 'Problemi di lingua e stile nei *Moralia* di Plutarco', em *Aufstieg und Niedergang des Römischen Welt*, 34.4, pp. 3487-3510.
- Ucciardello, G. (2005) 'Glauco[1]', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.lgga.unige.it.
- Vetere, L. (1996) 'Sull'uso particolare dei verbi ἀνημι ed επιτεινω in campo politico e musicale in Plutarco', em Fernández Delgado, J. A. e Pordomingo Pardo, F. (eds.) *Estudios sobre Plutarco: Aspectos Formales*. Actas Del IV Simposio Español Sobre Plutarco. Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994. Sociedad Española de Plutarquistas Sección de la International Plutarch Society. Ediciones Clásicas, Universidad de Salamanca, pp. 97-108.
- Visconti, A. (1999) *Aristosseno di Taranto. Biografia e Formazine Spirituale*, Nápoles: Centre Jean Bérard.
- Volkman, R. (1869) *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chäronea*, 2 vols., Berlin.
- Wallace, R. W. (1995) 'Music Theorists in Fourth-Century Athens', em Gentili, B. e Perusino, F. (ed.) *MOUSIKE. Metrica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 17-39.
- Webster, T. B. L. (1970) *The Greek Chorus*, Londres: Methuen.
- Weissenberger, B. (1994) *La lingua di Plutarco di Cheronea e gli scritti pseudoplutarchei, Strumenti per la ricerca plutarchea II*, Nápoles: M. D'Auria Editore. (Edição italiana do livro *Die Sprache Plutarchs von Chaeronea und di pseudoplutarchischen Schriften*, Straubing, 1895, traduzido e editado por G. Indelli, com prefácio de I. Gallo).
- Werner, E. (1979/80) 'Pseudo-Plutarch's views on the theory of rhythm', em *Orbis Musicae*, 7, pp. 27-36.
- West, M. L. (1971) 'Stesichorus', em *Classical Quarterly*, 21, pp. 302-314.

- West, M. L. (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- West, M. L. (1981) 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', em *Journal of Hellenic Studies*, 101, pp. 113-129.
- West, M. L. (1986) 'The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 63, pp. 39-46.
- West, M. L. (1992) *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press.
- West, M. L. (1992a) 'Analecta Musica', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, pp. 1-54.
- Wilamowitz-Möllendorf, U. von (1903) *Timotheos. Die Perser*, Leipzig: J. C. Hinrich'sche Buchhandlung.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1921) *Griechische Verskunst*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Winnington-Ingram, R. (1928) 'The Spondeion Scale. Pseudo-Plutarch *de musica*, 1134F-1135B and 1137B-D', em *Classical Quarterly*, 22, pp. 83-91.
- Winnington-Ingram, R. (1936) *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ziegler, K. (1960) 'Plutarchea', em *Studi in Onore a Luigi Castiglione*, Florença, pp. 1105-1135.
- Zimmermann, B. (1993) 'Comedy's Criticism of Music', em *Drama 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, pp. 39-54.