

UMA INTRODUÇÃO À TEORIA MUSICAL NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

AN INTRODUCTION TO MUSICAL THEORY OF THE CLASSICAL ANTIQUITY

711p
ROCHA, R.
2009
27p.

Roosevelt Rocha (UFPR)*

RESUMO: Este texto apresenta uma introdução à teoria musical desenvolvida pelos antigos gregos. Apresento e explico os principais conceitos como *mousikê*, *harmonia*, *tonos*, *systema* etc. Ao final, trato também dos principais instrumentos musicais, explicitando quais eram suas características e sua importância dentro da cultura grega antiga.

PALAVRAS-CHAVE: Música na antiguidade clássica. Pitagóricos. Aristóxeno de Tarento.

ABSTRACT: This paper presents an introduction to the musical theory developed by the ancient Greeks. Here I present and explain the main concepts of the ancient Greek musical theory such as *mousikê*, *harmonia*, *tonos*, *systema* etc. At the end, I deal also with the most important musical instruments, explaining which were their features and their importance within ancient Greek culture.

KEYWORDS: Music in the classical antiquity. Pythagorians. Aristoxenus of Tarentum.

* Doutor em Linguística (Letras Clássicas) pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Tese sobre o tratado *Sobre a Música*, de Plutarco. Professor Adjunto de Língua e Literatura Gregas no Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculos, da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: rooseveltrocha@yahoo.com.br.

Este texto apresenta uma introdução à teoria musical dos antigos gregos, focalizando na ciência harmônica que se desenvolveu a partir das teorizações dos chamados pitagóricos e de Aristóxeno de Tarento. Meu objetivo, em primeiro lugar, é fornecer ao leitor leigo no assunto um conhecimento preliminar que funcionará 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 Kassel-Austin), 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.¹ No tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, por exemplo, 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 desse tratado, 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.² 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*.

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.³

¹ Ver Michaelides (1978, p. 213-216).

² Cf. Bartol (2000, p. 163) e Gentili (1988).

³ Sobre os significados do termo *mousikē*, cf. Michaelides (1978, p. 213-216, com bibliografia indicada).

O primeiro a escrever um tratado sobre a música, segundo a *Suda*, foi Laso de Hermíone, no século VI a.C. Segundo West (1992, p. 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, teorética 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 *teorética* e *prática*, partes essas que depois são ainda subdivididas.

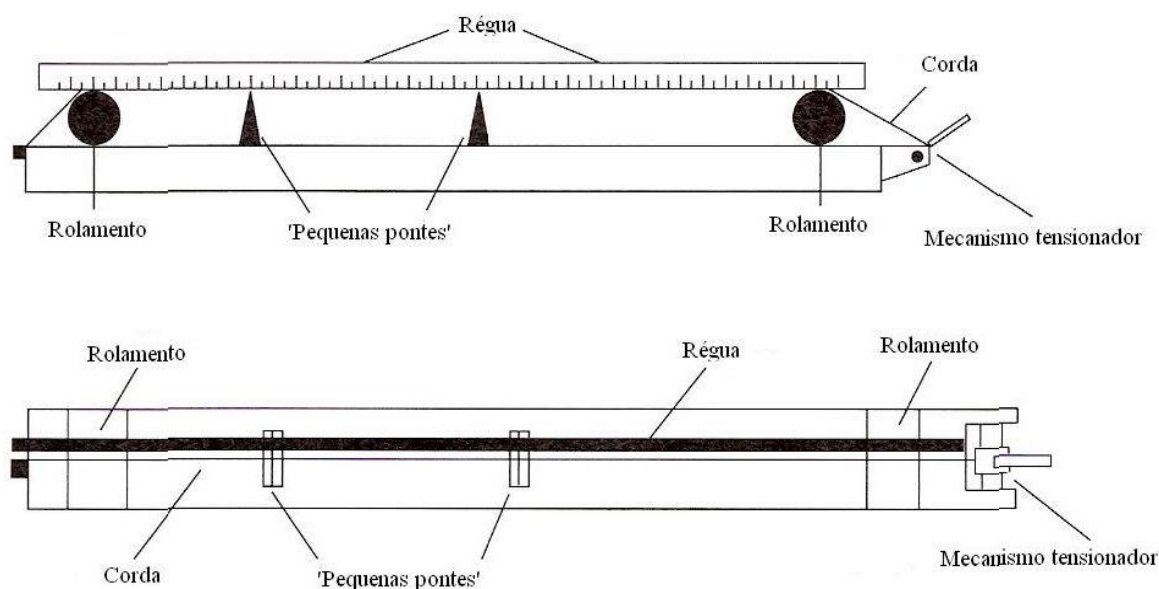
Na Antiguidade Clássica, a música foi estudada por pelo menos duas escolas: a Pitagórica e a Aristoxênica. De acordo com os pitagóricos, a música só poderia ser realmente compreendida através do intelecto, não através do sentido da audição, como diz Plutarco, no *Sobre a Música*, capítulo 37, 1144F. 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.⁴

Essas ideias foram aplicadas também ao campo musical, especificamente ao cálculo das proporções que caracterizam os intervalos entre as notas. Segundo a lenda que circulava na Antiguidade, 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 1/3 (4:3), o terceiro de 1 unidade e 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.⁵

⁴ Cf. fr. 44 B 4 Diels-Kranz e Burkert (1972, p. 261-266).

⁵ 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, p. 375-377 e WEST, 1992, p. 234).

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 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.⁶



Monocórdio visto de lado e de cima⁷

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.⁸

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

⁶ Cf. Landels (1999, p. 131).

⁷ Figura retirada de Landels (1999, p 133).

⁸ Cf. West (1992, p. 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 Wehrli, 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.⁹ 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 abordou o 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.

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.

As teorias de Aristóxeno de Tarento, apesar de baseadas na percepção auditiva e não nos raciocínios matemáticos, tinham algumas características em comum com as doutrinas dos pitagóricos. Aristóxeno, é bom lembrar, nasceu e cresceu num ambiente fortemente influenciado pelas ideias 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, inclusive aplicando seu método classificatório à teoria musical.

⁹ Cf. Privitera (1965, p. 69-73) e Burkert (1972, p. 377-378).

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,¹⁰ 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 sequência 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,¹¹ 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 dieses¹² enarmônicas e cinco dieses; e o tenso ou agudo (*syntonon*), formado por semitom, tom, tom. O cromático

¹⁰ 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.

¹¹ *Harmonica*, II, pp. 63-65 Da Rios.

¹² Diese é o termo usado na teoria aristoxênica para designar o quarto de tom.

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*¹³ 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.

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 minha tradução do *Sobre a Música*, que faz parte da minha tese de doutorado defendida no IEL-Unicamp, em fevereiro de 2007, 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 sequências 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

¹³ *Pyknon* que significa “denso”, “compacto” ou “fino”, era a região do tetracorde onde as notas estavam mais próximas umas das outras.

uníssonos, pelo menos até o surgimento da Música Nova, na segunda metade do século V a.C.¹⁴ 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*,¹⁵ nos registros mais antigos, estava ligada ao universo da construção de barcos e de habitações. Na *Odisseia*, 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 *Ilíada*, 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 consequência, ‘disposição de intervalos dentro de uma escala’, na definição de Comoti (1989, p. 24) Ele aparece pela primeira vez num fragmento de Laso de Hermíone, poeta-compositor da segunda metade do século IV a.C.¹⁶ 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.¹⁷ 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*.¹⁸

¹⁴ 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, p. 41-60).

¹⁵ 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).

¹⁶ 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.

¹⁷ Cf. Comoti (1989, p. 25).

¹⁸ Cf. Winnington-Ingram (1936, p. 57-59) e West (1992, p. 177-179).

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, 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*, de Plutarco, apresentando diferentes significados. O sentido mais comum é o de ‘escala modal’, principalmente quando associado aos adjetivos ‘lídia’ (capítulo 15) e ‘mixolídia’ (capítulo 16). Mas encontramos *harmonia* com o valor de princípio cósmico que ordena partes que compõem um todo nos capítulos 22 e 23, nos quais Plutarco fala dos conhecimentos musicais de Platão e Aristóteles. No mesmo capítulo 22, o mesmo 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 tratado de Plutarco.

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.¹⁹

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.²⁰ Além disso, *tropos* podia designar também um certo estilo de composição. Esse último sentido é dominante no *Sobre a Música*, de Plutarco, onde *tropos Terpandreios*, por exemplo, designa o ‘estilo de Terpandro’ (capítulo 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 tratado de Plutarco 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 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, juntavam-se dois tetracordes, seja por conjunção (*synēmmena*) seja 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 (*sympḥōnia*) 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; *parypatē* era a corda/nota que estava ‘junto à hípate’; a *likhanos* era a corda tocada pelo ‘dedo indicador’; *mesē* era a

¹⁹ Cf. Michaelidis (1978, p. 335-336) e Rocconi (2003, p. 21-26).

²⁰ *An Seni respublica gerenda sit*, 18, 793A e *De E apud Delphos*, 10, 389E.

corda média; a *paramesē*²¹ 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*
- *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*.²² 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

²¹ 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.

²² 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*.

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

Sistema Perfeito Menor

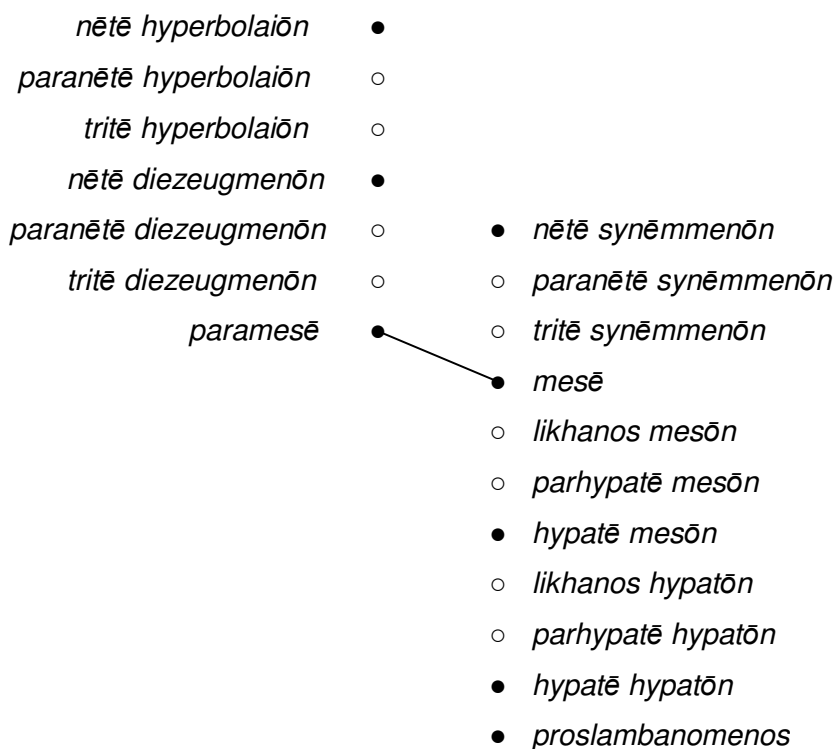
- *nētē*
 - *paranētē*
 - *tritē*
- *mesē*
 - *likhanos*
 - *parhypatē*
- *hypatē*
 - *likhanos hypatōn*
 - *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

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



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 sequência 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 Quintiliano²³ 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 treze escalas.²⁴ 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 ²⁵	-	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

²³ *De musica*, 9, p. 18, 5 ss.

²⁴ Cf. Aristides Quintiliano, *De musica*, 10, p. 20, 10 e Cleônides, *Isagogē*, 12, p. 203, 6 ss. Jan.

²⁵ 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, p.89).

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 tratado de Plutarco aparecem três tons com nomes compostos com o prefixo *hypo*: o hipolídio (capítulo 29), o hipodório e o hipofrígio (capítulo 33). Mas esse autor, nessas passagens, está tratando de antigas formas poéticas e não de escalas de transposição como os tons que compunham o sistema perfeito maior. É provável que ele 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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ 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 colocar Plutarco, com seu tratado *Sobre a Música*.

²⁶ 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.

²⁷ Cf. o capítulo 8 da tradução do *Sobre a Música*.

²⁸ Cf. o capítulo 6 da tradução.

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 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*, de Plutarco, também encontramos uma menção a gêneros (*genē*) e formas (*eidē*) de ritmos, no capítulo 12, mas sem dar maiores detalhes. O objetivo do 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, Plutarco 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 Antiguidade 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.²⁹

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".³⁰ Outras referências aparecem ainda em Álcman, em Estesícoro, em Safo, no *Margites*, e em Teógnis, como mostram Maas e Snyder (1989, p. 34-36).

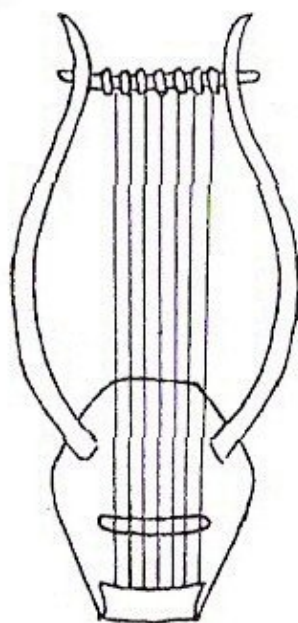
Um dos testemunhos textuais mais antigos e mais interessantes de que dispomos acerca da lira é o *Hino Homérico a Hermes*, 47 ss., onde se descreve o modo como o deus das estradas a inventou. Ele usou um casco de tartaruga (*chelys*, nome tradicional desse

²⁹ Sobre essa avaliação positiva da lira, cf. Platão, *República*, 399c-d e *Leis*, 700a-701b e Aristóteles, *Política*,

³⁰ 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, p. 34).

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 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 por Plutarco, no *Sobre a Música*, capítulo 30, 1141D-1142A.



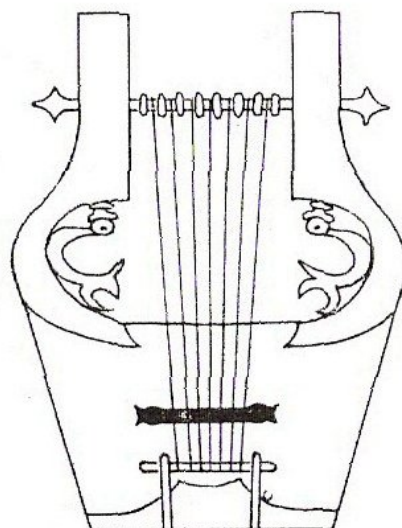
Lira³¹

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

³¹ Figura retirada de Michaelides (1978, p. 193).

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, 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.³²



Cítara³³

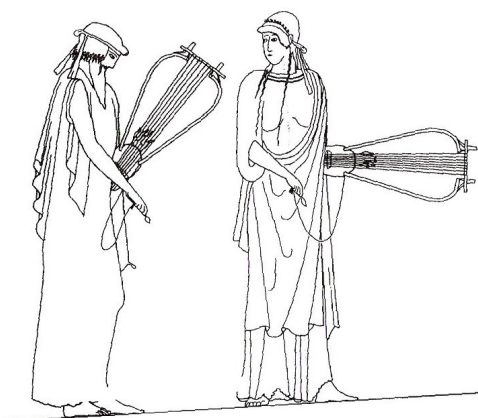
Outro instrumento da família das liras era o bárbito. Ele era uma variação da lira tradicional, porém com braços e cordas mais longos. Por consequência, ele tinha um som mais grave. Sua invenção e sua tradição estavam ligadas a poetas da ilha de Lesbos, como Terpandro, Anacreonte, Alceu e Safo.³⁴ A construção do bárbito era bastante similar à da lira. O número de cordas também devia ser o mesmo. Nas figurações onde aparece esse instrumento pode-se contar, em geral, sete cordas. Mas esse número deve ter variado com

³² Cf. Aristóteles, *Política*, 1341a.

³³ Figura retirada de Michaelides (1978, p. 169).

³⁴ Em Ateneu há duas versões para a invenção desse instrumento. Uma (XIV, 635D, capítulo 37) diz que ele seria uma invenção de Terpandro e a outra (IV, 175E, capítulo 77) diz que foi Anacreonte o inventor do bárbito.

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 2416³⁵

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’.³⁶

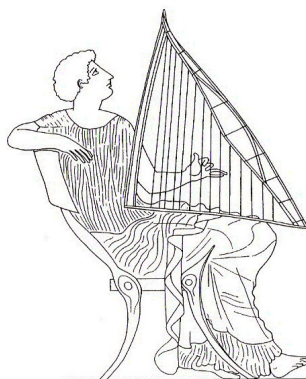
A mágadis era outro nome de um possível instrumento da família das harpas. Porém pesquisas recentes demonstraram que essa palavra é um adjetivo que significa ‘capaz de duplicar em oitavas’ e não o nome de um instrumento.³⁷ É possível que o instrumento descrito com esse adjetivo fosse o mesmo chamado de pectis.³⁸ 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.

³⁵ Figura retirada de Landels (1999, p. 11). Cf. também Mathiesen (1999, p. 252).

³⁶ Cf. Platão, *Rep.*, 399d e Aristóxeno *apud* Ateneu, 182F = fr. 97 Wehrli.

³⁷ Cf. Landels (1999, p. 74) e West (1992, p. 72-73).

³⁸ Cf. Aristóxeno *apud* Ateneu, 635e = fr. 98 Wehrli, onde se diz que a pectis e a mágadis são o mesmo instrumento.



Moça com trigono³⁹

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'.⁴⁰ 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 cinco. Mas o mais comum era o instrumento de três cordas, como o próprio nome *trichordos* indica.



Moças com panduras⁴¹

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 *Ilíada*. Primeiro, como um instrumento dos troianos (X,

³⁹ Figura retirada de Landels (1999, p. 75).

⁴⁰ Cf. West (1992, p. 80, n. 144).

⁴¹ Figuras retiradas de Landels (1999, p. 77-78).

12) e, depois, na descrição do escudo de Aquiles, associado a *phorminges* (XVIII, 495). O Mármore Pário⁴² 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 por Plutarco, no tratado *Sobre a Música* (capítulo 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 instrumento. Ele caiu justamente na Frígia e foi encontrado por Mársias.⁴³ Essa segunda história sugere que o aulo pode ter tido uma origem grega, assim como Sotérico, no tratado *Sobre a Música*, de Plutarco (capítulo 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 nomo 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 frequentemente tocados por mulheres, que, além de *auletrides*, eram também hetairas; eram comuns ainda em contextos bélicos para marcar o ritmo da marcha;⁴⁴ além disso, ele estava intimamente ligado ao culto dionisíaco, em cujos rituais era tocado por sátiros.⁴⁵

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 em dupla, qual era a relação tonal que existia entre os sons produzidos pelos dois tubos? O

⁴² O Mármore Pário é uma coluna que contém uma inscrição que reporta fatos importantes da história de Atenas desde o lendário rei Cé crops até a época de Diodmeto (264 ou 263 a.C.). Cf. Jacoby (1904).

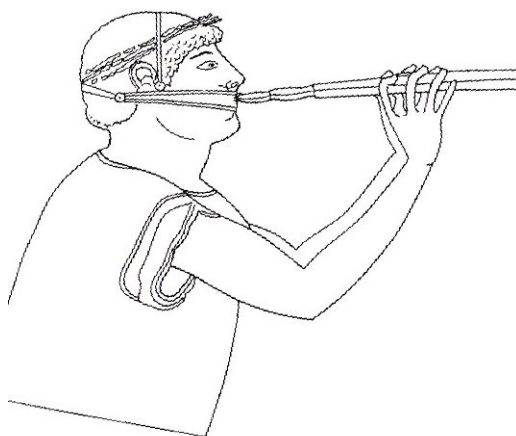
⁴³ Cf. Plutarco, *De cohibenda ira*, 456B-D, capítulos 6-7 e Píndaro, *Píticas*, XII.

⁴⁴ Cf. p. 98, n. 192 e p. 223, da minha tese de doutorado (ROCHA JR, 2007).

⁴⁵ Cf. Aristóteles, *Política*, 1341a.

auleta podia produzir um uníssonos 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* eram tocados em *synaulia*⁴⁶ com a cítara; os *teleioi* eram os ‘perfeitos’ porque tinham entonação grave; e os *hyperteleioi* tinham entonação gravíssima.



Auleta tocando seu instrumento⁴⁷

Havia ainda outros tipos de aulos: os *paratretoi*, que tinham furos nas laterais; os *pythikoi*, apropriados para acompanhar o nomos pítico; os *spondeiakoi* usados para acompanhar os *spondeia* ou cânticos de libação ritual; e os *chorikoi* que acompanhavam os coros ditirâmicos. 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.

⁴⁶ *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.

⁴⁷ Figura retirada de Landels (1999, p. 31). Cf. também Mathiesen (1999, p. 219).

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 nomo, 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 Prônomos de Tebas inventou um aulo no qual era possível tocar todas as harmonias.⁴⁸ 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 (*metabolaî*) harmônicas.

Outro mecanismo usado para obter mais possibilidades sonoras do aulo era a *syrix*. Ela era um furo que ficava perto do bocal e servia para produzir sons muito agudos que imitavam um sibilo (*syrimos*, em grego).⁴⁹ Esse dispositivo era usado, por exemplo, no nomo píptico 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 seu tratado *Sobre a Música*, Plutarco faz 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 (capítulo 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 *syrix* era também o nome de um instrumento musical de sopro, também conhecido como flauta de Pã, por causa da sua associação a esse deus.⁵⁰ Na sua forma mais comum, ele não tinha palheta e era composto de vários tubos de mesmo tamanho (por isso era chamado *syrix 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

⁴⁸ Esse instrumento foi chamado "panarmônico" por Platão. Cf. *Rep.*, 399d.

⁴⁹ Cf. Howard, 1893, p. 32-35.

⁵⁰ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 689ss. No *Hino Homérico a Hermes*, 511-512, porém a invenção desse instrumento é atribuída ao deus mensageiro.

extremidades e preenchê-los por dentro para produzir notas diferentes.⁵¹ 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.⁵²

A siringe foi ainda o ponto de partida para a invenção do único instrumento musical de funcionamento mecânico da Antiguidade, o chamado *hydraulis*, que era um tipo de órgão hidráulico.⁵³ 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.⁵⁴

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 eram tão importantes quanto os instrumentos de corda e os de sopro. Eles eram usados principalmente para marcar o ritmo da dança, por exemplo, nos rituais dionisíacos, 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 pequenos címbalos de bronze. Ele era amarrado a um dos pés dos auletas e era usado para marcar o tempo.⁵⁵ 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

⁵¹ Cf. Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 23.

⁵² Cf. Platão, *República*, 399d.

⁵³ Pólux (IV, 70) chama esse instrumento de *tyrrenos aulos*.

⁵⁴ Cf. Filon de Bizâncio, IV, 77; Éron de Alexandria, *Pneumatica*, I, 42 e Vitruvius, *De Architectura*, X, 8.

⁵⁵ Cf. Pólux, VII, 87.

passagem.⁵⁶ É possível que esse instrumento seja a *psithyra* definida por Pólux (IV, 60) como uma invenção africana.⁵⁷

CONCLUSÃO

Para terminar, quero frisar a importância do estudo da música na Antiguidade Clássica. A música era uma arte de grande importância para a cultura dos antigos gregos e romanos. Infelizmente, possuímos pouquíssimos exemplos de textos musicais ou “partituras” daquela época. E essa é uma lacuna gigantesca, se lembrarmos que boa parte dos textos poéticos que hoje são lidos, na verdade, foram compostos para serem cantados e apresentados para uma plateia. Contudo, nossos conhecimentos sobre esse tema vêm melhorando e, paulatinamente, os estudiosos vão propondo soluções, mesmo que provisórias, para os variados problemas relacionados a essa área de estudo. E está mais do que na hora de começarmos a desenvolver e a estimular o estudo da música da Antiguidade Clássica no nosso país. Espero que esta introdução possa despertar o interesse de novos pesquisadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARKER, Andrew. *Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody*, In: GENTILI, Bruno; PERUSINO, Franca (Orgs.). *Mousike: Metrica, Ritmica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*. Pisa-Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. 1995. p. 41-60.
- BARTOL, Krysta. Measure of Pleasure. Conception of artistic delight in Philodemus' and Pseudo-Plutarch's treatises *On Music*, *Classica Cracoviensia*, V, pp. 161-167, 2000.
- BRUSSICH, Guerrino Francesco. *Laso di Hermione. Testimonianze e Frammenti*. Pisa: Edizioni ETS, 2000.
- BURKERT, Walter. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução para inglês de Edwin L. Minar, Jr. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1972.
- COMOTTI, Giovanni. *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1989.

⁵⁶ Mathiesen (1999, p. 280-282) destaca seu grande valor simbólico, mais importante do que seu valor musical.

⁵⁷ Cf. também West (1992, p. 128).

- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia*. Mito e música na Grécia antiga. São Paulo: Humanitas, 2003.
- GENTILI, Bruno; PRETAGOSTINI, Roberto (Orgs.). *La Musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza, 1988.
- HOWARD, Albert A. The *Αυλός* or Tibia, *Harvard Studies in Classical Philology*. 4, p. 1-60, 1893.
- ILIEVSKI, Petar Hr. The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*, *Illinois Classical Studies*. 18, p. 19-29, 1993.
- JACOBY, Felix. *Das Marmor Parium*. Berlim: Weidmann, 1904.
- LANDELS, John Gray. *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.
- MAAS, Martha; SNYDER, Jane McIntosh. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle ages*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1999.
- MICHAELIDIS, Solon. *The Music of Ancient Greece*. An Encyclopaedia. Londres: Faber and Faber, 1978.
- PRIVITERA, G. Aurelio. *Laso di Hermione nella Cultura Ateniese e nella Tradizione Storiografica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- ROCCONI, Eleonora. *Le Parole delle Muse*. La formação del lessico técnico musical na Grécia Antiga. Roma: Edizioni Quasar, 2003.
- ROCHA JR., Roosevelt Araújo da. *O Perì Mousikés, de Plutarco*: Tradução, Comentários e Notas. 2007. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000431822>>. Acesso em: 20 set. 2009.
- WEST, Martin Litchfield. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald Pepys. *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.

Recebido em 20 de setembro de 2009.

Aceito em 20 de outubro de 2009.