

## La música en la Antigua Grecia

### Music in Ancient Greece

Pedro REDONDO REYES  
Universidad de Murcia  
[predondo@um.es](mailto:predondo@um.es)  
<http://orcid.org/0000-0002-5426-3848>

Francisco Javier PÉREZ CARTAGENA  
Consejería de Educación de la Comunidad de Murcia  
[fcojavier.perez2@murciaeduca.es](mailto:fcojavier.perez2@murciaeduca.es)  
<http://orcid.org/0000-0001-9430-9524>

Fecha de recepción: 03/07/2020  
Fecha de aceptación: 11/01/2021

#### RESUMEN

Tradicionalmente, el estudio sobre la historia de la música en Occidente comenzaba en la Edad Media, un período en el que la documentación escrita, iconográfica y organológica permitía un conocimiento profundo de las características de su música, tanto profana como sacra. En los últimos años, sin embargo, se ha producido en el ámbito de los estudios clásicos una relectura atenta de las fuentes, especialmente griegas, favorecida por la aparición de material papiráceo, lo que ha permitido avanzar en el conocimiento de la música en la Hélade, sobre todo a partir del siglo V a. C.: contextos literarios (acompañaba a distintos géneros literarios como la tragedia o la épica), cultuales, su apreciación filosófica y erudita, sus características técnicas y organológicas e incluso cómo sonaba esta música gracias a la interpretación de las pocas “partituras” conservadas. Aunque con la caída del Imperio Romano y el triunfo del cristianismo se produjo un colapso de las estructuras y fenómenos culturales paganos, hoy disponemos de un conocimiento bastante aceptable de lo que fue un elemento estético muy apreciado por los antiguos. Podemos, así, entender mejor los inicios de la música medieval, sobre todo en Occidente.

**Palabras clave:** música griega antigua, teoría musical, historia de la música

**Topónimos:** Egipto, Mesopotamia, Grecia, Roma

**Período:** Grecia clásica, antigua Roma

#### ABSTRACT

The study of the history of Western music usually begins with the Middle Ages, a period in which textual, iconographic and instrumental evidence had afforded in-depth knowledge of the characteristics of its music, both sacred and profane. In recent years, however, in the field of classical

studies there has been closer re-reading of sources, Greek in particular, favoured by the discovery of papyri. This has advanced our knowledge of ancient Greek music: literary contexts, rituals, philosophical and scholarly appreciation, its instrumental characteristics and melodies from the few preserved scores. After the fall of the Roman Empire and the triumph of Christianity, classical models collapsed, but today we have reasonable knowledge of an aesthetic element that was particularly appreciated by the ancients. Consequently, we can better understand the beginnings of medieval music, especially in the West.

**Key words:** ancient Greek music, musical theory, music history

**Place names:** Egypt, Mesopotamia, Greece, Rome

**Period:** classical Greece, ancient Rome

## 1. INTRODUCCIÓN

Hablar sobre la música de una sociedad o una cultura que pertenecen a un pasado irrecuperable en registros sonoros parece poco menos que un ejercicio de mera imaginación. Y, sin embargo, los avances combinados de la Arqueología y la Filología han permitido recuperar y comprender en gran medida cuál era el papel de la música en las culturas antiguas del Mediterráneo y el Próximo Oriente. El estudio de sus contextos y sus protagonistas contribuye, incluso a veces con restos de antiguas melodías recuperadas, a conocer las dinámicas propias de tales sociedades y el diferente rol que la música jugaba en ellas respecto a nuestros días, pero también a contemplar su evolución y esbozar así un panorama en el que nuestra música es un producto histórico que hunde sus raíces en aquellos lejanos orígenes.

El interés por la música de la Antigüedad, pues, se desarrolló conjuntamente en dos vías cuya colaboración se ha revelado eficaz: por un lado las evidencias arqueológicas, que han permitido recuperar no sólo determinados instrumentos musicales, sino además entender y reinterpretar las ocasiones y situaciones en que la música era determinante; por otro, un gran caudal de fuentes, entre las que, junto con escritos de corte cultural, técnico o poético se nos han transmitido fragmentos de lo que podríamos llamar, salvando las distancias, “partituras”. Es de la cultura grecorromana donde tenemos la mayor cantidad de información y en ella nos centraremos en las líneas siguientes, si bien no es poco lo que conocemos de los aspectos musicales de pueblos como el egipcio o los que vivieron en la antigua Mesopotamia. Nuestro trabajo, centrado en los aspectos más importantes de la música griega, comenzará por la conexión que mantuvo la Hélade con estos pueblos orientales para, a continuación, detenerse en dichos aspectos (aquellos que a nuestro juicio marcan su especificidad del pensamiento y la práctica musical); concluirá con unas notas sobre los elementos más destacables de la música en Roma, relacionada tanto con los pueblos itálicos como después con Grecia.

## 2. PRELUDIO: LA CONEXIÓN ORIENTAL

Cuando se indaga sobre la música de las culturas que florecieron en la Antigüedad en Oriente Próximo y el Mediterráneo, es posible tener un panorama más o menos rico de las civilizaciones que más desarrollo lograron: el Egipto faraónico y las sucesivas culturas de Mesopotamia. Gracias a la iconografía y a los textos tenemos bastante información sobre sus prácticas musicales, sobre todo su organología, los contextos donde se daba la música, la relación de esta con la religión y el culto, etc. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que

estas culturas se desarrollaron en arcos temporales muy extensos: por ejemplo, el Egipto faraónico cubre tres milenios y en el caso de Mesopotamia las culturas y sus lenguas (y, por tanto, su poesía y sus tradiciones) se van sucediendo: sumerios, acadios, neoasirios, etc.

La Arqueología nos provee de escenas tanto religiosas como cortesanas donde observamos, ya en las más antiguas, cantantes, flautistas y arpistas; en Egipto, desde el Imperio Medio aparecen la lira, el laúd y la flauta doble y en época helenística diversos tipos de arpa (Emerit, 2017: 50)<sup>1</sup>. La cultura egipcia interactuó con los pueblos limítrofes y los investigadores han identificado, en lo que a la música respecta, innovaciones organológicas que tienen su origen en Oriente Medio. Los egiptólogos y orientistas han sido capaces, así, de reconstruir los ámbitos en los que la música era central: la explicación mítica, el culto y el ritual, los ambientes cortesanos, así como los textos literarios que, muy probablemente, eran acompañados de música; y, en fin, la pura música de la vida íntima (Farmer 1966a, b).

En los últimos años se ha hecho evidente (sobre todo a partir del desciframiento en los años 50 del s. XX del micénico) que los griegos de finales del II milenio a. C. y de ese período llamado tradicionalmente "los siglos oscuros" tuvieron una estrecha relación con Oriente (para la que Creta fue una vía privilegiada): una relación que fue comercial pero también cultural, literaria y estilística. No se nos ha transmitido literatura de época micénica (siglos XIV-XII a. C.), pero en los poemas de Homero y Hesíodo se ha querido ver una influencia indudable de las tradiciones orientales, sobre todo mesopotámicas (West, 2003: 600 ss.): estos poemas tienen escenas paralelas con pasajes del *Gilgamesh*, el *Enuma-elish* y otros, en un trasvase de repertorios que debieron de compartirse por los pueblos asentados en la franja palestina, las costas egeas y el Creciente Fértil en torno a los siglos VIII y VII a. C. Es difícil probarlo, pero probablemente existieron trasvases de naturaleza oral entre tradiciones literarias que incluían patrones musicales y, desde luego, la organología. En lo que a la música respecta, más allá de la influencia oriental sobre los textos literarios arcaicos, se han encontrado paralelos entre el sistema musical griego y el babilónico, que conocemos gracias a algunas tablillas (Lasserre, 1988)<sup>2</sup>. La música era heptatónica y diatónica (algo que recuerda del sistema pitagórico del siglo VI a. C. con su sistema basado en cuartas y quintas), con una nomenclatura fija para las cuerdas del arpa (o de la lira) y con denominaciones propias para los intervalos de tercera, cuarta o quinta; había veintiocho sonidos aptos para la música. El sistema es de época asiria y utilizado desde el II milenio a. C., pero recuerda extraordinariamente a la lira heptatónica del poeta griego Terpandro (siglo VII a. C.) y al sistema pitagórico más antiguo. Aquí es pertinente recordar que en las tradiciones griegas más antiguas sobre el origen de la música la hacen proceder de Oriente y Asia Menor<sup>3</sup>.

La música, entendida como un elemento vinculado a la poesía y con un desarrollo técnico considerable ya en el I milenio a. C., es así un factor importante en el estudio de las relaciones entre la Hélade y Oriente, relación que fructificó en la adopción del alfabeto, en los estilos geometrizarantes o en repertorios mítico-literarios compartidos. No obstante, no debe olvidarse que a pesar de estos elementos comunes, las sociedades orientales ubicaron la música en estructuras sociales netamente distintas de la griega (Ziegler 2011): en la Hélade no existió jamás una casta de escribas o sacerdotes de la importancia de

1 La obra de referencia para la musicología del Egipto faraónico es la de Hickmann, 1987.

2 Las tablillas dan instrucciones para afinar una lira o arpa de nueve cuerdas en siete escalas diatónicas distintas (la 8ª y 9ª cuerdas están a octava de la 1ª y 2ª).

3 Según la mitología griega, el *aulós* (el aerófono por excelencia griego, con caña doble para la embocadura) procedía de Frigia o Lidia; la cítara, por su parte, de Tracia y otros instrumentos de Fenicia (Lasserre, 1988: 72).

la egipcia o babilonia, ni músicos vinculados a determinados cultos o deidades como el caso de los *nāru* sumerios (Sánchez Muñoz, 2019) y por ello la música en Grecia tiene características propias desarrolladas a partir de la época arcaica, mejor conocidas gracias a una mayor cantidad de fuentes de diversa índole (Calero Rodríguez, 2017a: 222).

### 3. LA MÚSICA EN LA GRECIA ANTIGUA

Por el volumen de fuentes de todo tipo disponibles (textuales, iconográficas, arqueológicas), por la presencia y desarrollo que tuvo la música en la vida de la Hélade y por el legado transmitido a Europa en ámbitos como la filosofía, la poesía o la teoría musical, la música en la antigua Grecia es el capítulo más destacado de nuestro conocimiento de esta modalidad artística en la Antigüedad. Para una exposición razonada nos centraremos en los puntos esenciales de su desarrollo.

#### 3.1. Las fuentes

Las fuentes para el conocimiento de la música en la antigua Grecia son abundantes y de distinto signo. Entre las textuales, los poemas de Homero contienen indicaciones acerca de la actividad y modos de recitación de los *aedos*<sup>4</sup> y a lo largo de toda la literatura griega aparecen noticias relativas a la relación de la música con las prácticas y géneros literarios: épica, lírica y drama eran acompañados instrumentalmente y los textos contienen numerosas alusiones a las características del elemento musical. Asimismo, hay escritos de tipo técnico, como entre otros los de Aristóxeno (discípulo de Aristóteles) o Aristides Quintiliano, que expusieron de manera exhaustiva las características del sistema musical, sus elementos internos e incluso, aunque de modo no sistemático, su notación<sup>5</sup>. En estos escritos se observa una progresiva sistematización que parte de las noticias escasas, basadas en la pura praxis musical, hasta los grandes tratados de tipo técnico, informados filosóficamente, que compendian el saber de la *mousikè tekhnē* en épocas donde los saberes miraban eruditamente al pasado. Por su parte<sup>6</sup>, las fuentes figurativas nos informan, desde el Período Cicládico, de la organología y sus contextos ofreciendo bastante información sobre gestualidad, técnica e instrumentación de los diversos momentos de la vida griega. La Arqueología nos ha devuelto algunas piezas (escasas) de instrumentos, que han permitido el estudio de la evolución en su construcción y sus timbres<sup>7</sup>. Las fuentes escritas —sobre todo las de tipo teórico y técnico— fueron estudiadas y traducidas en Roma y desde ahí pasaron al Medievo occidental; en Bizancio la transmisión fue muy desigual. En el caso occidental se pretendió una continuidad con las prácticas antiguas al menos a nivel de la conformación del sistema, pero fue a partir del Renacimiento y con la recuperación de textos antiguos por los humanistas cuando la antigua música griega entró de nuevo en el debate de los eruditos e incluso moldeó la formación de la nueva ópera europea. Por último,

4 En Hagel y Harrauer (2005) se contiene una grabación con la reconstrucción del recitado hexamétrico acompañado de forminge; sobre la *performance* de los aedos puede leerse Danek y Hagel (2005).

5 Esta notación, basada en el alfabeto, fue utilizada por la mayoría de los teóricos posteriores y expuesta sistemáticamente por Alipio (siglo IV d. C.).

6 Véase *infra* 3.5. La teoría musical empieza a ser sistematizada por autores mal transmitidos como Laso de Hermíone o Damón (maestro de Platón) y tras el estudio más exhaustivo de la escuela pitagórica, el platonismo y el Liceo los siglos finales de la Antigüedad se esforzarán por compendiar disciplinas como las matemáticas, la gramática o la música. Una fuente para los primeros textos es Ps.Plut. *De musica*, con noticias de los primeros innovadores musicales; la reunión de los textos de tipo literario y técnico se halla en Barker (1984, 1989).

7 La tecnología ha ayudado en la restauración y análisis de los restos: véanse algunos resultados en Hagel (2017) y Descamps y Pariselle (2017).

hay que contar también con unas sesenta “partituras”, más o menos fragmentarias, cuya reinterpretación ha permitido oír, con discutida fidelidad, las melodías griegas (Pöhlmann y West, 2001).

La combinación de todas estas fuentes lleva a la conclusión de que la presencia de la música era más importante y decisiva de lo que la Historia y la Filología, hasta mediados del siglo XX, habían sospechado. Es la única *tékhnē* que no ha dejado rastro físico, pero la Musa daba cuerpo a todo fenómeno musical; obviar la importancia de la música en la poesía, la tragedia o los mitos griegos es ya un grave error de perspectiva histórica<sup>8</sup>.

### 3.2. Educación, ética y pensamiento en la música

La música era omnipresente en la vida de los griegos. Ocupaba un lugar destacado en el trabajo del campo, en la marcha a la batalla, en el culto a los dioses, en las bodas y duelos, en el banquete y en la escuela. Las fuentes nos hablan del *epimýlios* como canto propio de la molienda, o del *aílinos* para los trabajos del telar; en las bodas se cantaba el *epithalámion* y a la batalla se marchaba al son del *aulós*<sup>9</sup>. Había, en algunas ciudades y periódicamente, certámenes musicales muy prestigiosos; y, sobre todo, la música era un elemento imprescindible en las manifestaciones literarias: desde la poesía épica (acompañada de la *forminge*, un tipo de lira) o la lírica (con lira) hasta el teatro, un género que guarda más semejanzas con la ópera barroca de lo que parece en principio. De hecho, las formas poéticas griegas —incluido el teatro— sólo se han conservado en sus textos (el elemento que ha recibido toda la atención exegética), pero no en su acompañamiento musical, lo que ofrece una impresión poco exacta de la realidad *performativa* de esta literatura.

Pero, antes de todo eso, sabemos que en Atenas los niños comenzaban su educación con el aprendizaje de las letras, de Homero y de la música en la lira (a semejanza de Aquiles, en el mito, con el centauro Quirón, o de Heracles y Lino). Esta educación era conocida como *enkýklios paideía* y estaba destinada a formar buenos ciudadanos para el Estado, como afirma Platón en su diálogo *Leyes* (VIII, 812 d ss.). Este es el ámbito de la Musa, la *mousikē téchnē*; aquel ignorante de la música y todo lo relativo a la música es *ámousos*<sup>10</sup> (las fuentes dan ejemplos de casos de “falta de educación” por no saber tocar un instrumento). Como en el caso de otras músicas étnicas (como la de India), la música era considerada una vía para la perfección moral. La excelencia ética de que proveía la música quedaba garantizada porque esta enseñanza primaria nunca era virtuosista: *tò tekhnikón*, el virtuosismo, era relegado solo a los músicos profesionales e itinerantes a partir del siglo III a. C. (llamados *tekhnítai*) y a los grandes solistas de concierto. De hecho, Aristóteles (*Política*, VIII 6, 1341a 10 ss.) cree que es la distancia entre la música de los certámenes (*agōnes*) y la de la escuela lo que protege a los niños de la vileza y el desorden. Este es el sentido de la preocupación por la música (y su carácter mimético inherente, la verdadera causa)<sup>11</sup> que Platón muestra en sus diálogos *República* y *Leyes*, donde se ataca además

8 “Musa” es el origen del término *mousikē* en griego, pero se utilizaba también para todo el complejo musical de canto, instrumentación, danza, etc.: cf. Paus., IV 33, 3.

9 Cf. Ateneo, *Deipnosophistas*, XIV 10.1 ss.; Calero Rodríguez (2017a).

10 García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes (2012: 64), Bélis (1999: 15). La educación musical temprana no era privativa de Atenas: en la castrense Esparta, según Luciano (*Salt.* 10), se iba a la guerra al son del *aulós* y “todo lo hacían en unión de las Musas”.

11 Aunque era un pensamiento común entre los griegos, los pitagóricos y otros pensadores y músicos compararon las escalas o *harmoníai* al alma humana y, dado que tales escalas se asociaban a caracteres (nobleza, desenfreno, etc.), el alma quedaba expuesta a ellos mediante la ejercitación adecuada o inadecuada

la “nueva música” que introdujeron los poetas del llamado Nuevo Ditirambo, un género en el que los instrumentos (cítara y *aulós*) se desarrollaron técnicamente y donde se buscaron nuevas formas de expresividad y de modulación que rompían el equilibrio tradicional entre melodía y texto (West, 1992: 356-372)<sup>12</sup>.

Efectivamente, ya desde el pensamiento arcaico griego la música comportaba una serie de *afectos* (en griego, *pathē*) derivados de la interna disposición de los sonidos en los modos y escalas, así como de los caracteres asociados a los instrumentos (el *aulós* era orgiástico, la lira era noble); como se ha dicho, en la poesía arcaica la música vehiculaba el texto sin independencia de este: había plena correspondencia entre melodía y texto. Desde el siglo V a. C. y en paralelo al desarrollo de la sofística (que rompía, por lo demás, los límites dialécticos de la vieja sociedad) y la aparición de solistas e instrumentistas de gran virtuosismo<sup>13</sup>, la música logra una nueva expresividad aumentando los registros (la llamada *polykhordía*) y la modulación y liberándose de las constricciones del texto y la responsión estrófica: exponentes de estas nuevas formas fueron Melanípides, Timoteo y otros; en el drama, Eurípides (Csapo, 2004: 225 ss.). Este hecho reforzó por reacción la doctrina del valor *paidéutico* (educativo) de la música a través del dominio de los caracteres (como defendía ya Damón, el maestro de Platón), un pensamiento heredado de la vieja sociedad donde primaban los valores aristocráticos (en Homero, en poetas como Teognis o Píndaro); además, aumentó las posibilidades expresivas de la música (por ejemplo, en los vasos griegos aparecen escenas de grandes ejecutantes: su estudiada gestualidad, su impresionante instrumentación o sus ricos vestuarios) y desarrolló, en fin, los aspectos más técnicos de la teoría musical, que, de manera paralela a la doctrina gramatical (compartiendo su estructura y vocabulario), venía adquiriendo una mayor complejidad desde los tiempos de Laso de Hermíone en el VI a. C. (Luque Moreno, 2006).

Los efectos que sobre el alma del individuo podía tener una música adecuada (pues una noble ennoblecía el carácter, otra lánguida lo debilitaba, otra orgiástica lo desenfrenaba)<sup>14</sup> es un tema central en Platón, pero constituía una herencia del pensamiento pitagórico del siglo anterior (que a la especulación numérica propia de esta escuela añadió la experimentación con cuerdas e intervalos, así como la doctrina sobre los efectos de la música) y en general de la tradición popular griega: el alma era una *harmonía* (un ajuste de sonidos) que podía precipitar al individuo al vicio o inclinarlo a la nobleza y *areté*; por ello había que legislar (según Platón) sobre qué tipo de música se permitía escuchar en la *pólis*. No en vano, Platón, en el *Timeo*, había establecido como “alma del mundo”, formada por el Demiurgo, una grandiosa estructura de intervalos musicales y otros elementos de la filosofía presocrática (Moutsopoulos, 1989: 175 ss.). A pesar de estos movimientos de evolución y reacción, la música nunca dejó de tener un prestigio intelectual y, a partir de su papel en la *paideía*, se situó junto al estudio de la astronomía, la aritmética o la geometría (lo que después se conocería como *Quadrivium*). Con la herencia de la investigación pitagórica en numerología e intervalos, más la aportación del aristotelismo y otras escuelas, la *mousikē tékhnē* se convirtió en un *corpus* de conocimientos de carácter eminentemente teórico (la praxis musical iba por otro camino, muy pocas veces confluyente con aquel) de una inmensa

---

de la música (Abert, 1899).

12 Cf. Plat., *R.* III 10, 399c-d; Csapo (2004) estudia las implicaciones políticas y sociales de este nuevo movimiento.

13 Esto se logró en gran medida a la evolución y mayor complejidad de los instrumentos cordados y aerófonos, que aumentaron su registro y su capacidad de modulación (Bélis 1999: 91).

14 Como fuentes puede consultarse Aristóteles, *Política*, 1340 a ss., Ps. Plut., *De musica*, 1136 A ss. y en general en la lírica griega; aproximaciones modernas en Abert (1899) y Delouvé (2009).

complejidad, pero esencial en el hombre formado y educado de los siglos subsiguientes.

Efectivamente, a partir de Aristóteles y sobre todo de su discípulo Aristóxeno de Tarento, la música fue objeto del pensamiento filosófico no sólo por sus virtudes éticas, sino también por la configuración interna de su sistema. Si la filosofía de la música desde Pitágoras y Platón huía de la práctica y se concentraba en la teoría (por lo demás, un rasgo común a otras manifestaciones de la Grecia antigua), por más que se discuta su papel en el Estado, en la conveniencia de algunas de sus formas (por ejemplo, se rechaza el *aulós* y ciertas *harmoníai* o modos)<sup>15</sup>, en Aristóteles se contempla como una realidad humana de múltiples facetas, que imita no solo las “formas” puras, sino las pasiones y acciones humanas, diferenciándose una “ciencia armónica” de corte matemático de otra “correspondiente al oído”<sup>16</sup>. Aristóxeno insistirá en la distinción entre una música teórica (que identifica con los pitagóricos) y una práctica, la de los músicos reales, que aprenden su oficio no desde textos teóricos sino desde su propia praxis. Esta dicotomía adquiere con el tiempo su expresión más lograda en la distinción posterior entre música mundana, humana e instrumental de Boecio<sup>17</sup>. También las escuelas helenísticas, sobre todo la epicúrea y estoica, mostraron interés por la música (siempre desde una perspectiva especulativa); ya en una época posterior neoplatónicos y neopitagóricos, con Plotino al frente (205-269 d. C.), devuelven la música al ámbito inaudible del Bien, unión de contrarios y capaz de proporcionar una catarsis mística y salvífica<sup>18</sup> (una doctrina que será bien acogida mucho después, en el Renacimiento).

Tenemos, así, dos planos a menudo irreductibles en el caso de Grecia: el de los músicos reales, los maestros de canto, danzantes, intérpretes en los certámenes musicales, citaristas (*kitharistai*) y los artistas itinerantes (*tekhnítai*), junto a los pensadores sobre la música, racionalistas y preocupados por la moral, el orden en la poesía y las relaciones matemáticas de los intervalos musicales. Es difícil establecer hasta qué punto las disquisiciones filosóficas y teóricas estaban referidas a la experiencia real de los músicos; lo que se evidencia del estudio de los fragmentos musicales conservados es una riqueza considerable en la praxis y una variedad enorme de contextos (himnos, música escénica y más) que se aviene mal con el reduccionismo teórico. Esta brecha se cerró en pocas ocasiones, quizá en aquellos que conocían, como Aristóxeno, ambas realidades, y será heredada por la Edad Media.

### 3.3. Música, mitología y literatura

De manera semejante a los casos de Egipto y Mesopotamia, la música es una vía privilegiada hasta los dioses. El origen divino de la misma era un lugar central (Beschi, 1991); los diversos mitos que lo articulan se expresan con la producción de los poetas y artistas y no por medio de una casta sacerdotal. Las dos instancias principales de que emana la música para los griegos son las Musas y el dios Apolo; griegos son, asimismo, los inventores de los instrumentos: Hermes (la lira), Pan (la siringa), Atenea (el *aulós*)<sup>19</sup>;

15 Cf. Platón, *República*, III, 398 d y Aristot., *Política*, VIII, 1341a 17-25.

16 Cf. Arist., *APo* I 13, 79a.

17 Boeth., *Inst. mus.*, I 2. La distinción es coherente con la división entre el mundo supralunar o sublunar, o macro y microcosmos. En cualquier caso, la Grecia antigua privilegió las actividades teóricas sobre las prácticas.

18 Plot., *Enn.* IV 4, 8 y 43 ss. (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012: 252 ss.).

19 El *aulós*, en las fuentes, tenía ante todo un origen frigio, pero en el mito de Marsias es Atenea quien lo inventa y lo rechaza; aparece, por lo demás, en la *Ilíada* en manos troyanas (X 13). Otros instrumentos menos usados eran reconocidamente extranjeros, como las arpas (Aristox., fr. 97 Wehrli), la *pandoura*, de origen sirio

los hombres tan solo los perfeccionan y se atreven a desafiar a los dioses con ellos. Es importante destacar que las Musas (hijas de la Memoria) son las responsables, para la poética arcaica, de la palabra del poeta o aedo: Homero y Hesíodo, al comienzo de sus poemas, invocan a la Musa para que hable por boca de ellos (y devienen así en *theioi*, “divinos”, recuperando un pasado glorioso solo mediante esta inspiración). Es una de las formas de producción poética griega, la del poeta inspirado o *éntheos*, que pronto alternaría con la del poeta como “hacedor” o “trenzador” de versos, como se ve desde Píndaro y la lírica arcaica. Las Musas son las patronas de las artes y las ciencias; la invocación adquiere significado si se tiene en cuenta que los mitos eran transmitidos por poetas que musicaban sus textos (en la épica, en la lírica, en el drama).

Por su parte, Apolo, hijo de Zeus, es el patrón de la música, pero también de la adivinación y la medicina; el himno conocido como *Himno homérico a Apolo*, de época arcaica, establece estas atribuciones y la música del dios infunde orden en el Olimpo, induciendo a los demás dioses a danzar (Bundrick, 2005: 52). Uno de los episodios míticos de este dios es su enfrentamiento con Marsias, un frigio (por tanto, un bárbaro) que reta a Apolo en un acto de *hýbris* o insolencia, recibiendo su castigo. Este mito (que guarda la estructura típica griega de mortales castigados en su soberbia por los dioses) pertenece al grupo de las historias que, como la de Támiris (un tracio que desafió a las Musas) o incluso la del cantor Orfeo, están relacionadas muy probablemente con la conciencia de un influjo extranjero importante en el origen de la música griega, al menos en lo relativo a los instrumentos<sup>20</sup>. Otros dioses importantes en el origen de la música son Hermes, inventor de la lira (según el *Himno homérico a Hermes*) a partir del caparazón de una tortuga, y Atenea, inventora del *aulós*<sup>21</sup>. Orfeo, de origen tracio, merece mención especial: mortal, hijo de una Musa, fue un cantor legendario capaz de encantar a hombres y animales<sup>22</sup>, sobre cuya figura se desarrollaron ritos místéricos que rivalizaron con la religión de tipo olímpico.

Como se ha señalado, una de las vías de transmisión de estos mitos y leyendas fueron los géneros literarios. Dos son los hechos decisivos para la relación histórica entre música y literatura en Grecia: en primer lugar, en época arcaica y bien entrada la clásica, la producción de lo que entenderíamos por literatura tuvo un carácter oral y su recepción, por consiguiente, fue aural (solo con la difusión del alfabeto y sobre todo con los géneros en prosa y las primeras ediciones la literatura es un fenómeno de escritura). En segundo lugar, los géneros literarios contenían una cierta normatividad que, *grosso modo*, vinculaba un determinado género a un dialecto, a un tipo de métrica y a un tipo de situación; por tanto, estaba asociada a un tipo de música y su *performance*. El carácter oral suponía para la música su transmisión a través de patrones rítmico-melódicos asociados al género y repentizables, antes de que se desarrollara, probablemente en el siglo V a. C., un sistema de notación musical basada en el alfabeto. En cuanto a las restricciones del género, no disponemos de suficiente evidencia para la música (más allá de que el género implica una instrumentación propia: para la épica, la forminge, para el ditirambo, el *aulós*, etc.), pero basta mencionar los llamados *nómoi*, estilos musicales tanto vocales como instrumentales, muy variados, que presumiblemente tenían un esquema fijo con rasgos propios capaces de hacerlos reconocibles (de modo que cualquier intérprete sabría a qué atenerse para ejecutar un tipo de *nómos*; West, 1992: 216-217).

(cf. Poll., IV 60) o mucha de la percusión.

20 Cf. Diod., III 59, 2-5; Homero, *Ilíada*, II, 595 ss.,

21 Cf. Pi., P. XII, Aristóteles, *Política*, VIII 6, 1341b 3-8 (Kahn-Lyotard, 1995).

22 Cf. Ps. Apolod., I 14, 2-4.

Si en la actualidad la literatura viene dada por el texto (sin entrar en la cuestión del teatro), en la antigua Grecia reunía tres aspectos: la palabra (*léxis*), la melodía (*méllos*) y la danza (*órkhēsis*); los propios textos literarios se refieren a menudo a ellos. Así, por ejemplo, la lírica adoptaba fundamentalmente dos formas: la monódica (ejecutada por un solista) o la coral (donde un coro cantaba el texto y bailaba). Por tanto, los poetas —incluidos los dramaturgos— no solo eran los autores del texto, sino que componían su música (de ahí que fueran llamados *melopoioí*, “compositores de *méllos*”) y preparaban la coreografía. Ya desde época helenística la producción literaria será escrita y desaparece la cultura basada en la oralidad; las ediciones alejandrinas de los textos literarios, en los siglos III a. C. y siguientes, se ocuparán sólo del texto: la música, transmitida bien mediante patrones formularios o mnemotécnicos, bien más adelante con notación, no fue copiada y se ha perdido<sup>23</sup>.

Uno de los casos más interesantes es el del teatro griego (tanto tragedia como comedia), género nuclear de la democracia ateniense, cuya representación aunaba los tres aspectos mencionados. En los siglos V y IV a. C. incluía partes cantadas por el coro (a semejanza de la lírica coral) y recitadas (por los actores), siempre con acompañamiento de *aulós* y también de instrumentos cordados; con el tiempo, el coro perderá importancia en la representación y aumentará el virtuosismo de los solistas profesionales (García López, 2000; Calero Rodríguez 2017b)<sup>24</sup>. Con la pérdida de la libertad política de las ciudades griegas en época alejandrina y la consolidación de un canon literario que imitar (en el caso del teatro incluía los grandes autores clásicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides), la literatura perdió la conexión con sus orígenes festivos y musicales, e incluso la relación directa con su público: la lírica, desde época alejandrina, evolucionó a formas eruditas y puramente textuales, la épica fue una imitación de Homero y, en el caso del teatro, se privilegió la imitación de los autores de prestigio, exceptuando el caso de autores que, como Menandro a finales del s. IV a. C., renovaron el género de la comedia. Esta es la evolución que conduce a la literatura romana clásica (que nunca fue de carácter oral), basada en los modelos griegos: así, Virgilio no concibe su *Eneida* para ser cantada y la épica de un Lucano está muy alejada ya de la repentinización de los aedos griegos de la época arcaica.

### 3.4. El sistema musical griego

Gracias a una cantidad considerable de fuentes (West 1992; Pöhlmann y West 2001; Hagel 2010; García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes 2012), estamos en condiciones de reconstruir el sistema musical de la antigua Hélade, que podemos ver, incluso, en los escasos fragmentos conservados de textos anotados musicalmente. Fuentes principales para nuestro conocimiento son el tratado *Harmónica* de Aristóxeno de Tarento, *Sobre la música* de Aristides Quintiliano, la *Harmónica* de Claudio Ptolomeo (todos ellos de época clásica o postclásica), además de varios textos menores o fragmentarios, como los libros IX y XIX de los *Problemas* del Ps. Aristóteles, fragmentos de pitagóricos como Filolao o Arquitas y pasajes de la obra de Nicómaco de Gerasa, Cleónides, Teón de Esmirna, entre otros (Barker, 1984 y 1989). Asimismo, contamos con el sistema de notación completo, basado en el alfabeto y sus variantes, que estuvo en uso hasta el final de la Antigüedad. Estos textos son el producto del desarrollo de una literatura técnica en Grecia, que en el

23 Por eso hay dudas acerca de la autoría de los fragmentos escénicos que se han conservado (por ejemplo, el llamado “Papiro de Orestes”, fechado alrededor del 200 a. C., o el *Papiro de Leiden* inv. 510, con versos musicados de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides; Pöhlmann y West, 2001: 12, 18).

24 Según Aristóteles (*Política*, 4, 1449a ss.), la tragedia tuvo su origen en los cantos del ditirambo (en honor a Dioniso), mientras que la comedia derivaría de los cantos fálicos. El teatro griego se situaba en el marco de las festividades llamadas Dionisias y Leneas, que incluían *agones* musicales (Taplin, 1999).

caso de la música se produjo tanto en la escuela pitagórica como en el seno del Liceo. Ya en época imperial, con la *mousikè tekhnē* totalmente vinculada a la formación científica, aparecieron compendios que recogían todo el saber anterior y lo sistematizaban con vistas a su utilización en la escuela o a la educación de las clases altas. No es posible precisar con exactitud el impacto que tales escritos tenían sobre los músicos prácticos.

*Grosso modo* el sistema musical griego no era temperado y estaba basado en microintervalos (y en este aspecto, como en la atribución de caracteres a las escalas o instrumentos, es semejante a la música india y árabe). Sus elementos se fueron conformando principalmente a través de la práctica de la lira y la cítara, pues las notas de las escalas reproducen, en sus nombres y posición, los de esos instrumentos (Hagel, 2010). La música era básicamente melódica; en otras palabras, no había una verdadera armonía en términos modernos (el instrumento se limitaba a *doblar* a escala la melodía, o simplemente la seguía en homofonía; también —como el caso de los *auloí*— podía producir una suerte de nota pedal). Los intervalos principales eran la cuarta (*dià tessárōn*), la quinta (*dià pénte*) y la octava (*dià pasōn*); en la cuarta (el intervalo más importante, de  $2\frac{1}{2}$  tonos) se distinguían “géneros” (*génē*), que imprimían carácter a la melodía: el género enarmónico ( $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ , dítono), más antiguo y de más prestigio; el cromático ( $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$  tonos) y el diatónico ( $\frac{1}{2}$ , 1, 1)<sup>25</sup>. En época arcaica, músicos como Terpandro llegaron hasta una escala heptatónica, pero con el aumento de cuerdas en los cordados y el desarrollo de los *auloí* de la Nueva música los registros aumentaron hasta las dos octavas. Una octava estaba conformada por dos cuartas separadas por un tono y podía articularse en cualquiera de los tres géneros mencionados. En una fase posterior, los teóricos distinguieron (por motivos de modulación) dos tipos de escalas, la “perfecta mayor” y la perfecta menor” (cubrían, respectivamente, dos octavas y una octava más cuarta). En la práctica real, la música era modal, es decir, existían *modos* (denominados con los nombres étnicos griegos: dorio, frigio, lidio, etc.) llamados *harmoníai*, cada una con un carácter o *ēthos* asociado; la modulación entre ellas estaba asegurada, al no existir una altura tonal de referencia, al entenderse las notas *funcionalmente* y no por su posición absoluta: cada nota recibía el nombre según su posición relativa en la escala y no por su altura absoluta. La tesitura convencional era la de un barítono (los personajes femeninos en el drama eran interpretados por hombres).

Lo que importa aquí es el hecho de que la formidable y difícil teoría musical (un legado para Europa a través de romanos como Boecio o Casiodoro y recuperada en el Renacimiento con V. Galilei, G. Zarlino y otros eruditos) es un reflejo de dos aspectos: en primer lugar, el proceso que desde los pitagóricos y Platón llevó a una sistematización completa en forma de manuales que habían perdido toda conexión con la práctica real y con el marco filosófico; en segundo lugar, que es posible proyectar esta teoría a los fragmentos musicales conservados. En efecto, ya nos hemos referido a las “partituras”: unos sesenta pasajes en los más diversos soportes (epigráficos, papiráceos y otros) se han recuperado, ofreciendo una muestra no sólo de los sonidos y melodías, sino de las funciones de la música en la sociedad griega: himnos, música dramática, epitafios, peanes, ejercicios. En estos fragmentos observamos algunos rasgos de la evolución musical: la microinterválica tendió a dejar sitio a un diatonismo más claro ya en época clásica (Calero Rodríguez 2017c); el grueso de los testimonios es música cultural, lo que es índice de la estrecha relación que guardaba el rito con la música, un rasgo que heredará el cristianismo; y la mencionada

25 Esta es solo una de las clasificaciones aristoxénicas, pero había muchísimas más: el propio Aristóxeno da un cromático de  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{15}{6}$ . La expresión de los intervalos en Grecia siempre fue mediante razones matemáticas (extraídas de la experimentación con cuerdas): así, existían enarmónicos del tipo 5:4, 36:35 y 28:27, cromáticos del tipo 6:5, 15:14, 28:27 o diatónicos del tipo 9:8, 9:8, 256:243.

presencia de música para el drama de autores clásicos (como Eurípides), que entraña la idea de que o bien la música de estos autores se transmitió más o menos inalterada, o bien que sus obras fueron musicadas de nuevo (cuando la cultura oral languideció y estuvo disponible un solvente sistema de notación musical). A pesar de la variedad de propósitos de estos fragmentos, algunos estudiosos modernos sostienen que es posible identificar una unidad de estilo y forma en todos ellos, no obstante el gran arco temporal que cubren (D'Angour, 2018: 72). Pero todos ellos son de fecha relativamente reciente: merece la pena recordar que, en el siglo VI d. C., el filósofo Olimpiodoro escribió que era imposible saber ya nada de la música de los autores del pasado<sup>26</sup>.

### 3.5. El tránsito hacia Bizancio

Con la división administrativa del Imperio Romano y la llegada de los pueblos bárbaros, el oriente griego continuó su periplo en la Historia ahondando las diferencias políticas y lingüísticas con Occidente. El factor cultural más importante es la adopción del cristianismo, que comportó cambios profundos en la forma de entender la relación con la divinidad, los ritos, los espectáculos y las ideas morales. Desde época altoimperial, la música, totalmente profesionalizada, había evolucionado desde el gran virtuosismo de los siglos precedentes a una producción más plana: se abandona la microtonalidad, hay menos modulación, aunque los restos musicales también hablan del uso de adornos y cierta complicación, lejos, sin embargo, de la Nueva música de antaño.

En los siglos posteriores hay un vacío que testimonia el olvido del sistema de notación; la himnografía antigua y las formas poéticas clásicas fueron sustituidas por las constricciones del nuevo culto (que se mostró al comienzo hostil a las formas paganas, pero admitiendo la música como forma de relacionarse con Dios)<sup>27</sup>. Con todo, es importante señalar que la música seguirá disfrutando de su prestigio en las artes liberales y que toda la teoría musical antigua será transmitida al Occidente cristiano (por Boecio, sobre todo) y mantenida en Bizancio (por Miguel Pselo, Teodoro Metoquites, etc.) (McKinnon, 1987: 4 ss.). No obstante, no se puede sostener absolutamente que la música bizantina, incluso la más temprana, sea continuadora de la antigua: de acuerdo con Wellesz (1961: 32), la música bizantina es una amalgama de concepciones griegas, semíticas e iránicas que confluyeron en Constantinopla.

## 4. CODA: LA MÚSICA EN LA ROMA ANTIGUA

La civilización romana se declaró pronto heredera, en las formas estéticas, del mundo helénico (Wille, 1967). El caso de la música romana reviste interés porque, además de los propios rasgos que es posible identificar por su conexión con el mundo etrusco, constituye el puente necesario del saber griego hacia el Medioevo occidental y las formas musicales del Renacimiento. Pero en el caso de Roma, las fuentes y los testimonios son mucho más escasos que los de Grecia; no ha sobrevivido ninguna melodía. Se tradujeron al latín muchos textos griegos; otros autores (por ejemplo, Vitruvio con su obra *Sobre la arquitectura*) se interesaron por cuestiones de teoría musical, que en lo esencial no modificó los esquemas griegos. Por otra parte, tenemos muchísimas evidencias arqueológicas, sobre todo de instrumentos musicales.

Nos referiremos tan solo a dos aspectos centrales para la música en Roma: en primer lugar, el desarrollo del teatro en el Lacio. Un pasaje de la *Historia de Roma desde su*

26 Olimpiodoro es citado por David, *Prol.* p. 64, 34 (Busse).

27 Son significativos ciertos pasajes de S. Pablo, como *Col.* 3, 16 o *Efes.* 5, 19.

*fundación* de Tito Livio<sup>28</sup> (principios del siglo I d. C.) informa de que en Roma el teatro (los llamados *ludi scaenici*) tuvo un origen vinculado al mundo sacro, donde significativamente se mencionan unos *ludiones*, actores etruscos (Péché y Vendries, 2001: 15). Pero desde ese momento hay que referirse a la influencia griega sobre la cultura latina cuando, al expandirse el poder romano, este entró en contacto con los griegos del sur de Italia. El repertorio teatral griego llega sustituyendo las formas y motivos vernáculos<sup>29</sup>, por lo que en la escena romana hubo también música, sobre todo con la *tibia* (el *aulós* romano) y prácticamente una nula presencia de coro (Comotti, 1991: 54). La expansión de la moda griega llevó, por lo demás, a una reacción conservadora y la vida teatral romana, tras el impulso de autores como Plauto o Terencio, giró en torno al divismo de *comoedi* o *tragoedi* y a la aparición de nuevos géneros como el mimo o la pantomima, de carácter mimético-satírico y para un solista.

El teatro romano y su evolución con la *contaminatio* de formas griegas es un exponente de los procesos que se pueden observar en otros ámbitos de esta civilización (tanto literarios como estéticos en general). Por ello, en segundo lugar, es pertinente señalar cómo, a nivel teórico, los romanos siguieron fielmente la teoría griega de la música, tanto a nivel técnico como en lo relativo a la posición de esta disciplina entre las artes y su valor moral. El gran tratado de Varrón (116-28 a. C.), *De musica*, se ha perdido, pero jugó su papel en la transmisión de la sistematización griega y actuó como un eslabón de autores determinantes para la teoría medieval como Boecio, Casiodoro, Censorino y otros, quienes reinterpretan la teoría griega para los siglos futuros. Como en el caso del oriente griego, el cristianismo llegó para modificar de raíz el panorama, incorporando novedades de gran calado como el coro y la salmodia solista en el culto. El Medievo, al menos en su acercamiento teórico a la música, es herencia de la lectura latina (a menudo incorrecta o malinterpretada) de las fuentes griegas, que no volverán a ser recuperadas en su esplendor hasta el Renacimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abert, H. (1899), *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel (reimpr. Tutzing 1968).
- Barker, A. (1984), *Greek Musical Writings. Vol. I: The Musician and his Art*, Cambridge University Press.
- (1989), *Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press.
- Bélis, A. (1999), *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París, Hachette.
- Beschi, L. (1991): "La prospettiva mitica della musica greca", *Mélanges de l'école française de Rome*, 103, pp. 35-50.
- Bundrick, Sh. D. (2005), *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge University Press.
- Calero Rodríguez, L. (2017a), "De la música oriental a las prácticas musicales de la Grecia Arcaica", en *Construyendo la Antigüedad. Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo antiguo (CIJIMA III)*, CEPOAT – Universidad de Murcia, pp. 217-232.
- (2017b), "Actores y cantantes en la antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas", *Estudios Clásicos*, 151, pp. 53-78.
- (2017c), "The Dissappearance of the Enharmonic Genos in Ancient Greece", *Musicology*

28 Tito Livio, VII 2, 2-10. La noticia de la instauración de los *ludi scaenici* de Livio se fecha en el 364 a. C.

29 El influjo se dio en la comedia a través de autores como Menandro, representados por compañías que no se mantenían fieles completamente a los textos originales, y tampoco en la división entre partes cantadas (*cantica*) y recitadas (*diverbia*) (Péché y Vendries, 2001: 20).

*Papers*, 32.2, pp. 20-35.

- Comotti, G. (1991), *La musica nella cultura greca e romana*, Turín, Edizione di Torino.
- Csapo, E. (2004), "The Politics of the New Music", en P. Murray y P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford University Press, pp. 207-248.
- D'Angour, A. (2018), "The Musical Setting of Ancient Greek Texts", en T. Phillips y A. D'Angour (eds.), *Music, Text, & Culture in Ancient Greece*, Oxford University Press, pp. 47-77.
- Danek, G. y Hagel, S. (1995), "Homer-Singen", *Wiener humanitische Blätter*, 37, pp. 5-20.
- Delouvé, F. (2009), "Aspects de l'ethos musical dans l'antiquité grecque", *Intersections: Canadian Journal of Music*, 29.2, pp. 52-65.
- Descamps, S. y Pariselle, Ch. (2017), "Étude et Restauration de la *salpinx* de Myrina", en *Musiques! Échos de l'Antiquité*, Musée du Louvre-Lens, 2017, pp. 370-373.
- Emerit, S. (2017), "La musique pharaonique, un patrimoine plurimillénaire", en *Musiques! Échos de l'Antiquité*, Musée du Louvre-Lens, pp. 48-61.
- Farmer, H. G. (1966a), "The Music of Ancient Egypt", en E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, pp. 255-282.
- Farmer, H. G., (1966b), "The Music of Ancient Mesopotamia", en E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, pp. 228-254.
- García López, J. (2000), "La música en el desarrollo del género teatral griego: la tragedia", en *Historia y Humanismo. Homenaje al Profesor Pedro Rojas Ferrer*, Universidad de Murcia, pp. 247-267.
- García López, J., Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P. (2012), *La Música en la Antigua Grecia*, Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Hagel, S. (2010), *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge University Press.
- (2017), "Comprendre la musique antique grâce aux nouvelles technologies", en *Musiques! Échos de l'Antiquité*, Musée du Louvre-Lens, pp.366-369.
- Hagel, S., y Harrauer, Ch. (eds.) (2005), *Ancient Greek Music in Performance. Symposion Wien 29.Sept.-1.Okt.2003*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Hickmann, H. (1987), *Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, Collection d'études musicologiques, vol. 34, Baden-Baden.
- Kahn-Lyotard, L. (1995), "La lyra di Hermes", en D. Restani (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia, Il Mulino, pp. 185-187.
- Lasserre, F. (1988), "Musica babilonese e musica greca", en B. Gentili y R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Editori Laterza, pp. 72-95.
- Luque Moreno, J. (2006), "Los gramáticos griegos y la música. Los músicos griegos y el lenguaje", en E. Calderon, A. Morales y M. Valverde (eds.), *Κοινὸς Λόγος. Homenaje al profesor José García López*, Universidad de Murcia, pp. 551-563.
- McKinnon, J. (1987), *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press.
- Moutsopoulos, E. (1989), *La Musique dans l'Oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France.
- Péche, V. y Vendries, Ch. (2001), *Musique et spectacles dans la Rome Antique et dans l'Occident romain*, Paris, Editions Errance.
- Pöhlmann, E. y West, M. L. (2001), *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford University Press.
- Sánchez Muñoz, D. (2019), *Analysis of two terms related to music in Ancient Mesopotamia: nam-nar and nārūtu(m)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/58701/67856.pdf?sequence=4&isAllowed=y> (Consulta: 21-12-2020).

- Taplin, O. (1999), "Spreading the word through performance", en S. Goldhill y R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, pp. 33-57.
- Wellesz, E. (1961), *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford University Press.
- West, M. L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon.
- (2003), *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon.
- Wille, G. (1967), *Musica romana*, Amsterdam, Schippers.
- Ziegler, N. (2011), "Music, the Work of Professionals", en K. Radner y E. Robson (eds.), *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, Oxford University Press, pp. 288-312.