

Polux <sup>1)</sup> y de otros gramáticos, tomaban este nombre de su propio ritmo; el último estaba, pues, compuesto en troqueos, y el primero en aquellos ritmos órticos, cuyo peculiar carácter consiste en la mayor extensión de ciertos pies, en virtud de la cual los largos y los breves adquieren un valor cuádruple del de los largos y breves ordinarios. Consérvase un fragmento de Terpandro compuesto todo él de sílabas largas y cuya idea fundamental es tanto más sublime y elevada, cuanto más solemne y digno es el metro: Zeus, principio y ordenador de todas las cosas, Zeus, á tí dedico este comienzo de los himnos. <sup>2)</sup> Los metros compuestos exclusivamente de sílabas largas, usábanse en las más solemnes ceremonias religiosas, y el nombre de pie espondáico formado por dos largas, procede de la libación (σπονδή) durante la cual se guardaba religioso silencio (ἐφήμια). Sobre todo cantábanse himnos de este género á Zeus en su antiguo santuario de Dodona, en los confines de la Tesprócia y de la Molosia, lo cual explica la denominación del pie moloso, consistente en tres sílabas largas y con arreglo al cual debe probablemente medirse el ya citado fragmento de Terpandro.

Por escasas que sean las noticias que tenemos acerca de las invenciones métricas y poéticas de Terpandro, y los fragmentos de sus nomos aún existentes, bástannos unas y otros para formarnos una idea clara de los relevantes méritos de este primer fundador de la música griega. Estos méritos, sin embargo, no deben eclipsar los de otro músico frigio, Olimpo, el cual dió tal extensión al sistema musical de los Griegos, que Plutarco llega hasta á declararle creador (ἀρχηγός) de la música helénica.

La época y la historia toda de este Olimpo que sin duda es un personaje tan histórico como Terpandro, está envuelta en las

<sup>1)</sup> [4, 65, relacionado con Plutarco, *de Musica* c. 28 y Suidas, en *Ὀρθιον νόμον*. Véase Bergk, *Poetae Lyrici*, p. 812.]

<sup>2)</sup> Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγῆτωρ,  
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταῦταν ὕμνων ἀρχάν,

en Clemente Alejandrino, *Stromat.* 6, p. 784 de Potter, donde dice también que este himno á Zeus estaba compuesto en dialecto dórico. \*Por lo que toca á pormenores sobre este metro véase á Ritschl, *Rhein. Museum für Philologie* 1841, p. 277 y ss. [*Opusc.*, vol. 1, p. 271, y ss. Bergk, fragm. 1 hace de este pasaje cuatro versos y escribe los dos últimos:

Ζεῦ, σοὶ σπένδω  
ταῦταν ὕμνον ἀρχάν.]

más densas tinieblas, por habersele confundido á menudo con un Olimpo mitológico relacionado con los primeros fundadores de la religión y del culto frigios. Plutarco mismo que en su erudito tratado sobre la música hizo notar la distinción entre el primero y el último Olimpo, que tanta parte tomó en el desenvolvimiento de aquel arte, <sup>1)</sup> atribuye también al Olimpo fabuloso, invenciones que en realidad son del Olimpo histórico. Se pierde el primero en las sombras de la leyenda: él es el favorito y discípulo del Sileno frigio, Marsyas, que inventó la flauta y que con este instrumento disputó el premio en un certamen al dios Apolo que tocaba la cítara. En hermosas esculturas y pinturas griegas se ve á este Olimpo, delicado adolescente, instruído en el arte de tocar la flauta por Marsyas, ó en el de la syrinx por Pan que pertenece igualmente al cortejo de la madre de los dioses frigios. En otros relieves, el joven frigio está representado suplicando á Apolo, por cuya orden iba á ser desollado Marsyas, perdonase á su pobre maestro. Lo mismo á este Olimpo mítico que á otro cantor aún más antiguo, Hiagnis, podía atribuírse la invención de ciertos nomos, en el sentido que se da á esta palabra cuando se habla de los nomos de Oleno y de Filamon, esto es, de melodías determinadas cantadas en ciertas fiestas y cuyo origen hacía remontar la tradición á cantores legendarios amigos de los dioses. Según Plutarco, el último Olimpo era miembro de una familia frigia que se decía descender del Olimpo mitológico y cuyos individuos tocaban probablemente en la flauta himnos religiosos, en las fiestas de la madre de los dioses frigios.

Es el segundo Olimpo el intermediario entre la Frigia, su país natal, y la Grecia. Gracias á él la Frigia, tan poco importante en la historia de la civilización helénica, y que sólo se distinguía por sus entusiastas cultos y por su música estrepitosa, ejerció gran influencia en la música é indirectamente en la poesía de los Griegos. Pero jamás habría podido Olimpo ejercer tal influjo, si por haber vivido largo tiempo entre los Helenos, él mismo no se hubiera convertido en un verdadero griego de carácter y de educación. Sabemos que este Olimpo compuso melodías nuevas para el templo de Apolo en Delfos y que tuvo discípulos griegos, como Crates, y el argivo Hierax. <sup>2)</sup> Gracias á Olimpo, alcanzó, en la

<sup>1)</sup> [Cap. VII.]

<sup>2)</sup> El primero lo cita Plutarco, *de Musica* 7; el segundo, el mismo escritor,



música griega, un puesto al lado de la cítara, *la flauta*, cuyos tonos podían multiplicarse más fácilmente, con tanta más razón cuanto que los músicos antiguos acostumbraban tocar dos flautas al mismo tiempo; por este motivo también la música griega conquistó mayor libertad. Sucedió luego que por consideraciones de pura moralidad, los severos críticos antiguos, encontrando en la variedad de tonos un motivo de seducción y una tendencia á introducir un estilo voluptuoso y libertino, condenaron el uso de la flauta. Olimpo inventó también y cultivó la tercera escala musical, la enarmónica, de cuyas dificultades y sorprendentes efectos hemos hablado. Sus nomos eran, pues, aulódicos, esto es, compuestos para ser cantados con acompañamiento de flauta, y pertenecían al género enarmónico. Entre las diversas antiguas denominaciones que se han conservado, citaremos la de nomos harmatios, de los cuales podemos aún formarnos una idea exacta. Eurípides en su Orestíada pone en labios de un eunuco frigio de la servidumbre de Helena, que ha logrado librarse de las manos vengadoras de Orestes y de Pílates, y que se encuentra aún bajo la influencia de indescriptible terror, el relato de los horrores de que ha sido testigo; relato en el cual, las expresiones más vivas de dolor y de espanto llevan el sello de una molicie asiática; y como el mismo Eurípides hace decir á su eunuco frigio, este canto, cuya composición musical era tan perfecta como su estructura rítmica, había sido compuesto con arreglo al nomo harmático; (verso 1385). Evidentemente estos cánticos lastimeros, violentos y apasionados, estaban en perfecta armonía con el talento y el gusto de Olimpo. Dícese que en Delfos, donde las fiestas píticas se referían principalmente al combate de Apolo con la serpiente Python, Olimpo tocó en la flauta y en estilo lidio, una fúnebre melodía en honor del mónstruo vencido. <sup>1)</sup> En Atenas era también muy conocido otro nomo de Olimpo ejecutado en muchas flautas (*ξυναυλία*); y en este mismo metro exhalan sus quejas los dos esclavos de Demos, en el comienzo de *Los Caballeros* de Aristó-

*Ibid* 26 y Pollux 4, 79. No es pues verosímil que el segundo Olimpo fuese un personaje mitológico, ó una denominación colectiva de la música frigia perfeccionada. [Véase el artículo de Ritschl, *Olympus der Aulet*, en sus *Opusc.*, vol. I, p. 258 y ss.]

<sup>1)</sup> Con este hecho está relacionada la noticia de que Olimpo, el misio, cultivó la armonía lidia *ἐπιλοτέγησεν*. Clemente Alejandrino, *Stromat.* I, p. 363 de Potter.

fanos (versos 9 y ss.) Sin embargo, si hemos de juzgar por la estima en que Olimpo era tenido entre los antiguos, no es probable que todas sus composiciones, sin excepción, tuviesen un carácter tan lúgubre y sombrío; sino que, sin temor de incurrir en error, podemos suponer que su genio se manifestó en múltiples y variados géneros. Su nomo á Athene tenía sin duda el tono serio y enérgico que convenía al culto de aquella divinidad. En sus formas rítmicas da también Olimpo gallarda muestra de una gran riqueza de invención, especialmente, en aquellas que los Griegos reputaban las más aptas para expresar la emoción y el entusiasmo. De un pasaje de Plutarco se infiere que Olimpo inventó el ritmo de los cantos á la Gran Madre, esto es, de los galiambos, compuesto del *ionicus a minori* y de la dipodia trocáica <sup>1)</sup>. De la belleza y dulzura de este metro, y de la melancólica impresión que inspira empleado por una mano experta, es buena prueba el «Atis» de Catulo. Pero tiene aún mayor importancia el que Olimpo no sólo fué el inventor de una tercera escala musical, sino que también enriqueció el arte helénico con un tercer género de ritmos. Todas las formas rítmicas antiguas se hallan comprendidas en dos géneros: <sup>2)</sup> el ritmo igual (*ἴσον*) en que el arsis es igual á la tesis, y el ritmo doble (*διπλάσιον*) en que el arsis es doble que la tesis: el primero forma la base del exámetro; el segundo, de la mayor parte de las poesías de Arquíloco. El ritmo igual en que se equilibran el arsis y la tesis, es el más á propósito para expresar los sentimientos de un alma serena y tranquila. El ritmo doble, por lo mismo que es más rápido y ligero, se presta más á la expresión de un alma apasionada pero ajena á ideas nobles y levantadas; puesto que en el arsis doble no se necesita gran energía para hacer resaltar la tesis débil y ligera. Pues bien, Olimpo agrega á estas dos clases de ritmos, un tercero, el cual por la proporción en que está el arsis respecto de la tesis, esto es, porque á un arsis de dos tiempos corresponde una tesis de tres, se denomina *uno y medio* (*ἡμιόλιον*). A este género pertenecen los pies creteos (*— — —*) y el género multiforme de los peones (*— — — — — — — —*)

<sup>1)</sup> El pasaje de Plutarco, *de Musica* 29, καὶ τὸν χορεῖον (ῥυθμὸν), ᾧ πολλῶ κέχρηται ἐν τοῖς Μητρούοις, se refiere probablemente al Ἴωνικὸς ἀνακλώμενος que merced al predominio de los troqueos, podría muy bien ser considerado como perteneciente al χορεῖος ῥυθμὸς [R. Volkmann explica de otro modo este pasaje pues supone al σπονδαῖος διπλούς en τὸ χορεῖον.]

<sup>2)</sup> Véase Cap. X.



etc.), á los cuales los teóricos antiguos atribuían vivacidad y energía, y al mismo tiempo sublimidad de expresión; tal apreciación está confirmada por el empleo que de ellos hicieron los músicos y los poetas. Y en efecto, nada más natural, que así fuera, por qué no hay más que formarse una simple idea de este género de ritmos, para comprender que para que un arsis eclipse á una tesis vez y media mayor que ella, necesita un aumento de energía y una concentración de fuerza. Plutarco nos dice que Olimpo fué el primero que cultivó este ritmo, y no es preciso hacer notar que este aumento de metros está en íntima relación con las demás invenciones del músico frigio. <sup>1)</sup>

Por cuanto dejamos apuntado se ve la parte que tomó Olimpo en el desarrollo de los ritmos, de la música instrumental, de los géneros y de la más variada composición de los nomos; pero si nos damos á investigar á que letra se ajustaban sus composiciones, no encontraremos ni vestigios de un solo verso que él escribiese. En ningún pasaje se cita á Olimpo, cual se cita á Terpandro, como poeta, sino que solo se habla de él como músico. <sup>2)</sup> La tradición griega le celebraba como á flautista y parece ser que en la flauta se ejecutaron en un principio sus nomos sin que les acompañase el canto. Solían en aquella época todas las ciudades griegas, llamar á sus agones musicales á los flautistas frigios. Tales eran, según Ateneo <sup>3)</sup>, Sambas, Adon y Telos, á quienes cita el lírico lacedemonio Alcman, y Cion, Codalo y Babis, nombrados por Hiponax. Así, dice Plutarco que del modo de tocar la flauta de Olimpo, <sup>4)</sup> tomó Taletas el ritmo creteo que le conquistó fama de gran poeta. Dado que Olimpo no perteneció propiamente á la literatura griega, ni luchó en poéticas lides con los vates helénicos, no es de maravillar el que no se conozca con exactitud la época de su florecimiento; si bien el perfeccionamiento

<sup>1)</sup> Según Plutarco, *de Musica* 29, algunos atribuyen á Olimpo el βακχεῖος ῥυθμός (— — —) que pertenece á la misma familia aunque su forma produce una impresión menos agradable.

<sup>2)</sup> El que Suidas le atribuyese μέλη y ἐλεγείας se explica perfectamente, partiendo de una confusión de composiciones líricas y elegíacas con textos poéticos.

<sup>3)</sup> [14, p. 624, b. En vez de Τῆλος Bergk, *Alcm. fragm.* 112 escribe Τύλος.]

<sup>4)</sup> Ἐκ τῆς Ὀλύμπου ἀλλήσεως Plutarco, *de Musica* 10 y 15. Por esto se atribuyen también en c. 7 nomos *auléticos* á Olimpo, y en c. 3 los primeros nomos *aulódicos* á Clonas. [Véase Bernhardt, vol. 2, 1, p. 602 de la 3.ª edic.]

de la música y del ritmo, producto de sus esfuerzos, sirve para determinar la generación á que perteneció. Como quiera que debió ser posterior á Terpandro—porque el carácter de la música griega y expresos testimonios inducen á creer que la invención de la cítara fué anterior á la definitiva creación del canto—y como por otra parte debió ser anterior á Taletas de quien acabamos de hablar, la época de su florecimiento debe colocarse entre la 30.ª y la 40.ª Olimpiada (660—620 a. Chr.) <sup>1)</sup>.

*Taletas* es el tercer personaje que forma época en la historia de la música griega. Nacido en Creta supo hallar el modo de dar forma musical al espíritu predominante en las instituciones religiosas de su patria, produciendo la más honda impresión en los ánimos de los demás griegos. Su carácter es una mezcla del sacerdote y el artista, lo cual hace que se nos presente como rodeado de cierto misterio. Se le adjudicaba el epíteto de gortinio, pero nacido en Eliro, nombres que guardan íntima relación con la leyenda según la cual en Tarra, cercana á Eliro, en la parte montañosa de la Creta Occidental, vivieron Carmano, sacerdote expiador de los tiempos míticos, el mismo que había purificado á Apolo de la muerte de Python, y su hijo el cantor Crisotemis. Pero sea de ello lo que quiera, es lo cierto que Taletas debió ser oriundo de esta comarca donde de antiguo habían sentado sus reales la poesía y la música religiosas, que tendían á calmar los ánimos conturbados. Hallábase en el apogeo de su gloria cuando fué llamado á Esparta, á la sazón desgarrada por intestinas discordias, para restablecer el orden y la tranquilidad, en cuya empresa alcanzó, según se asegura, un éxito feliz; y precisamente la importancia política que con este motivo adquirió, dió sin duda margen á la tradición anacrónica, según la cual Taletas fué maestro de Licurgo. <sup>2)</sup> La época en que vivió es en muchos siglos posterior á la en que floreció el legislador espartano, puesto que fué uno de los músicos que perfeccio-

<sup>1)</sup> Suidas hace á Olimpo contemporáneo del rey Midas, hijo de Gordio; no es este, sin embargo, un argumento que pueda utilizarse en contra de nuestro cómputo, porque los reyes de Frigia, hasta el tiempo de Giges, se llamaron alternativamente Midas y Gordio.

<sup>2)</sup> Estrabon 10, p. 481, llama con razón á Taletas, legislador; y ciertamente, según el sistema de educación generalmente seguido en Creta (Eliano, *verm. Geschichte* 2, 39), supo combinar la música y la poesía con una conducta legal y ordenada.



naron en Esparta el sistema musical introducido por Terpandro, dándole una forma nueva y definitiva (*καταστάσις*). Plutarco cita, entre los autores de este segundo sistema musical, á Taletas de Gortina, Xenodamo de Citera, Xenócrito el locrio, Polimnesto de Colofon y Sacadas de Argos <sup>1</sup>). Estos últimos, sin embargo, son algo más modernos que los tres primeros, puesto que Polimnesto compuso ya en honor de Taletas un poema citado por Pausanias (I, 14, 4) <sup>2</sup>). Así pues, si Sacadas obtuvo el premio en los juegos píticos, año 3 de la 47.<sup>a</sup> Olimpiada (590 a. Chr.), y si admitimos que el más moderno de estos músicos floreció en aquel tiempo, no puede colocarse al primero de la serie, Taletas, después de la 40.<sup>a</sup> Olimpiada (620 a. Chr.) época que está de acuerdo con su posición respecto de Olimpo y de Terpandro <sup>3</sup>).

Volvamos á las producciones musicales y poéticas á la vez de Taletas, cuyas raíces se encuentran en los antiguos restos religiosos de su patria. Aunque á la sazón predominaba en Creta el culto de Apolo, cuyo carácter consistía en general, en cierta exaltación del ánimo, en una fé firme en el poder del dios y serena sumisión al orden de cosas por él promulgado, es indudable que al lado de éste existía aún el de Zeus, tradicional en aquella isla, con su carácter orgiástico que le hacía tener no pocos puntos de contacto con el culto frigio de la Gran Madre, con sus danzas salvajes y su choque de armas <sup>4</sup>). De aquí la constante predilección de los Cretenses por una instrumentación animada y expresiva que se manifestaba también en las composiciones de Taletas. Las producciones poéticas y musicales de Taletas pueden clasificarse en dos grupos: peanes é hiporquemas. Eran tan semejantes y tenían tantas conexiones entre sí estos dos géneros, de los cuales el primero era en un principio exclusivo del culto de Apolo, y el segundo se representaba también en los templos del mismo dios, entre otros en Delos <sup>5</sup>), que fácilmente se les confundía, no obstante ser los caracteres fundamentales de cada uno de ellos,

<sup>1</sup>) [Plutarco, *de Musica* c. 9-10.]

<sup>2</sup>) [Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 817.]

<sup>3</sup>) El célebre cronólogo Clinton que en los *Fasta Hellenica*, vol. I, p. 199 y ss., coloca á Taletas antes de Terpandro, no admite el testimonio más auténtico de la *καταστάσις* de la música en Esparta, ni tiene en cuenta el carácter mucho más artístico de la música y de la ritmología de Taletas.

<sup>4</sup>) *Κουρήτες τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὄρχηστῆρες*, Hesiodo, fragm. 129 de Götting.

<sup>5</sup>) Véase Cap. III.

radicalmente distintos. Conservaba el pean el carácter tranquilo y sereno que predominaba en el culto de Apolo, expresando, por supuesto, el ardiente anhelo de la protección del dios y el agradecimiento por las mercedes de él obtenidas. El hiporquema, por el contrario, merced á su tendencia de representar por el ritmo y el gesto escenas míticas, tiene un carácter más variado y más vivo, rayano á veces en jocosos y cómico; considerábasele como una danza especial del género lírico, y por su carácter alegre y juguetón se le comparaba, entre las danzas dramáticas, á la usada en la comedia con el nombre de *cordax* <sup>1</sup>). Los ritmos del hiporquema en Píndaro, á juzgar por los fragmentos que de ellos aún existen <sup>2</sup>), tenían una movilidad particular y un carácter gráfico é imitativo. Taletas fué, pues, quien perfeccionó estos géneros antiguos, utilizando para ello — además de las producciones instrumentales de su patria — la música y la rítmica entusiastas de Olimpo, del cual, como ya antes hemos dicho, tomó el ritmo creteo, así llamado, sin duda, por haber sido Taletas de Creta el que más contribuyó á su difusión en Grecia. El pie creteo pertenece al género de pies llamados peones, porque se empleaban en el pean ó peon, y con este metro animado y vigoroso, dió Taletas al peon un gran impulso <sup>3</sup>). Por lo que hace á sus producciones hiporquemáticas debían ser más alegres y animadas. Esparta fué también en esta ocasión el país más propicio á la música cadenciosa de la danza. La *gymnopedía*, la fiesta de los «mancebos desnudos», una de las más solemnes fiestas espartanas, era la más á propósito para despertar en la juventud la afición al baile y á los ejercicios gimnásticos. En estas danzas, los jóvenes imitaban primero los movimientos de la lucha y del pancracio para pasar después á las frenéticas gesticulaciones de la danza báquica <sup>4</sup>) en que imperaba la risa y la ale-

<sup>1</sup>) Ateneo 14, p. 630, e.

<sup>2</sup>) [Fragm. 82 á 94 de Bergk.]

<sup>3</sup>) Se conservan algunos fragmentos de un pean compuesto en peones, en Aristóteles, *Retórica* 3, 8:

δαλογενές, εἴτε Λυκίαν, ἢ  
χρυσεοκόμα, Ἐκατε, παῖ Διός.

[Bergk une ambos versos y los atribuye á Simónides de Ceos. Véase fragmento 27.]

<sup>4</sup>) No hay que confundir estas danzas *gymnopédicas* que describe Ateneo 14,



gría <sup>1)</sup>. Teniendo en cuenta esta circunstancia, colocaríamos estas representaciones mímicas en la clase de los hiporquemas, aunque Plutarco no atribuyese á los músicos á cuyo frente estaba Taletas, la aplicación de estas danzas y de estas recreaciones musicales á las gimnopedias <sup>2)</sup>. A la misma escuela, y en particular á Taletas, debíase también la danza pírrica ó marcial, espectáculo favorito de Cretenses y Lacedemonios, los cuales remontaban su invención á los tiempos fabulosos, presentando los unos á los Curetes y á los Dioscuros los otros, como los primeros pirriquistas <sup>3)</sup>. Exigiendo esta danza el acompañamiento de la flauta, claro es que no pudo ejecutarse antes de que el estudio de este instrumento fuese cultivado por los Griegos; si bien se dice en una leyenda que Minerva tocaba en la flauta danzas marciales <sup>4)</sup> á los Dioscuros. Era lógico y natural que de la simple danza marcial se pasara á la imitación de los diversos modos de guerrear, de atacar y de defenderse y á la representación, con el concurso de varios pirriquistas, de combates simulados. No en otra cosa consistían en Creta, según Platon <sup>5)</sup>, las danzas pírricas, para las cuales compuso hiporquemas, Taletas, el sabio legislador de la música nacional. Para expresar los movimientos rápidos y animados de la batalla, escogíanse naturalmente, ritmos muy ligeros, como en la mayor parte de los poemas hiporquemáticos; algunos pies que servían de medida al verso, tomaron su nombre de los ritmos usados en las danzas pírricas <sup>6)</sup>.

Terpandro, Olimpo y Taletas ofrecen en la historia de la mú-

p. 631, b. 15, p. 678, c, con la γυμνοπαιδική ὄρχησις que según el mismo Ateneo era el género más solemne de danza lírica y correspondía á la emmeleía entre las danzas dramáticas.

<sup>1)</sup> Pollux 4, 104.

<sup>2)</sup> Plutarco, *de Musica* 9. Según los antiguos cronólogos, la introducción de la gimnopedía se remonta á una época anterior, esto es al año 4 de la 28.ª Olimpiada (665 a. Chr.).

<sup>3)</sup> [Aristóteles, según el escoliasta de Píndaro, *Pythicas* 2, 127 atribuye la invención de las Pírricas á Aquiles el cual las bailó alrededor de la pira de Patroclo. Véase *Schol. Victor* á la Iliada 23, 130 y Mario, *Plot.*, p. 2623 de Putsch.]

<sup>4)</sup> Las pruebas de estas afirmaciones se encuentran en los *Dorier*, vol. 2, págs. 336-337 (\* 2.ª edic., p. 330-331.)

<sup>5)</sup> [*Leyes* 7, p. 796, b. Véase *Ibid.* 815, a. 816, b.]

<sup>6)</sup> No solo el pirriquio (—), sino también el proceleusmático (— — —) ó provocativo, se refieren á la danza pírrica. El último no es verosímilmente sino un anapesto descompuesto; de igualmente se reduce al anapesto el ἐνόπιος ῥυθμός con tanta frecuencia mencionado. Véase Cap. XIII.

sica y de la rítmica griegas, el carácter individual y la originalidad que son patrimonio de los genios creadores, de los inventores y fundadores de un arte; pero, en cambio, es tarea que ofrece grandes dificultades, la de caracterizar á los numerosos maestros que les sucedieron en el medio siglo siguiente, ó sea desde la 40.ª á la 50.ª Olimpiada. De todas suertes, será conveniente citar á algunos de ellos, siquiera sea sólo para dar una idea del celo con que los Griegos continuaron cultivando la música desde que salió de manos de los que la habían inventado y perfeccionado. Nombraremos en primer término á *Clonas* de Tebas ó de Tegea, que floreció en época no muy posterior á la de Terpandro <sup>1)</sup>, y el cual era célebre por sus nomos aulódicos, uno de los cuales fué llamado *elegoi* por su carácter lastimero. La poesía adaptada á sus composiciones musicales y que hacía cantar al son de la flauta, consistía principalmente en exámetros y dísticos elegiacos, sin gran arte en la construcción rítmica. Sigue á éste, *Hierax* de Argos, discípulo de Olimpo y afamado flautista; inventó la música á cuyo compás las doncellas argivas trasportaban las flores (*ἀνθεσφόρια*) al templo de Hera, y aquella otra que servía de acompañamiento á los mancebos que ejecutaban los graciosos ejercicios del πένταθλον <sup>2)</sup>. Vienen luego los maestros que, después de Taletas, más contribuyeron á la reforma de la música en Esparta; tales son: *Xenodamo*, lacedemonio de Citera, poeta y compositor de peanes é hiporquemas, como Taletas; *Xenócrito* de Locris Epizefria, ciudad de Italia, célebre por las muchas obras originales, lo mismo musicales que poéticas, que produjo. A este Xenócrito se atribuye una armonía particular locria ó itálica que fué una modificación de la eólica <sup>3)</sup>; así como los cantos eróticos de los Locrios (*Λοκρικὰ ἄσματα*) se asemejaban mucho á la poesía eólica de Safo y de Erinna. No se atribuye, sin embargo, á Xenócrito la paternidad de canto erótico alguno, pero sí de ditirambos, género poético especial de que en breve hablaremos; cuyos asuntos estaban sacados de la mitología heroica. Mentaremos, por último, á *Polimnesto* de Colofon <sup>4)</sup> y á *Sacadas* de Argos; el

<sup>1)</sup> [Este músico no se halla nombrado más que en las fuentes utilizadas por Plutarco en su tratado *de Musica* c. 3 y 8.]

<sup>2)</sup> [Pollux 4, 79. Véase Plutarco, *de Musica* c. 26.]

<sup>3)</sup> Böckh, *de metris Pindari*, p. 212. 225. 241. 279. Ulrich, *Gesch. der Hell. Dichtkunst*, parte 2.ª, p. 468-469. [Véase *Dorier*, vol. 2, p. 315-316.]

<sup>4)</sup> Hijo de Meles: nombre originario de Esmirna y que parece haber sido



primero contemporáneo de Alcman, perfeccionó la aulodía de Clonas, rebasó los límites de las cinco primeras armonías <sup>1)</sup>, amplió las formas del arte, y distinguióse sobre todo en el nomo órtico; el segundo, célebre por haber obtenido el premio como flautista en los tres primeros juegos píticos organizados por los Amficciones (año 3 de la 47.<sup>a</sup> Olimpiada, 3 de la 49.<sup>a</sup> y 3 de la 50.<sup>a</sup> 590, 582 y 578 a. Chr.), en un principio, tocaba la flauta en estilo pítico (Πυθικὸν ἀδύτημα), pero sin canto, á pesar de ser autor de elegías que se entonaban al son de la flauta; esta segunda rama del arte, dejóla á Echembroto, músico arcadio coronado en la primera Pitiada por sus composiciones aulódicas. Parece, sin embargo, según Pausanias <sup>2)</sup>, que esta combinación de la flauta con el canto producía una impresión tan triste y tan lúgubre, tan poco en armonía con el carácter de la fiesta pítica, que los Amficciones abolieron desde entonces para en adelante esta especie de certamen. Por lo que toca á Sacadas y al estado de la música en su época, dícese que fué el inventor del nomo tripartito (τριμερὴς νόμος)—que también se atribuye, aunque con menos fundamento, á Clonas—en el cual una estrofa estaba compuesta en estilo dórico, otra en el frigio y la tercera en el lidio, cambiando, sin duda, cada vez que mudaba el estilo (μεταβολή), el carácter todo de la música y de la poesía.

Gracias á los esfuerzos de estos maestros, llegó la música al grado de perfección en que la encontramos en tiempos de Píndaro, en cuya época prestábase á la expresión de sentimientos diversos á los cuales sabía dar el poeta un carácter y una significación más determinada; pues por imperfecta que pueda parecer nos la música griega antigua, en lo que atañe á la ejecución de la instrumental y á la armoniosa combinación de muchas voces é instrumentos, hay que confesar que los griegos de aquella época habían resuelto el gran problema del arte musical: el de adaptarlo á la expresión de los sentimientos y pasiones del alma. Imponer á la música este fin, recordarle que la melodía debe ser su fundamento, y que esta melodía debe al mismo tiempo someterse al imperio de elevadas y nobles tendencias: tal fué el cons-

á menudo adoptado por las familias de músicos y de poetas. Véase Cap. V.

<sup>1)</sup> Por el ὑπολύδιος τόνος, Plutarco, *de Musica* 29, si bien el c. 8 no está en armonía con esta aserción. Véase el texto.

<sup>2)</sup> [10, 7, 5.]

tante objetivo de los grandes poetas, de los más profundos pensadores y aún de los estadistas á quienes estuvo encomendada la educación de la juventud hasta la época de Platon, todos los cuales temían igualmente al predominio de una música instrumental por extremo estrepitosa que comenzaba á extenderse con gran rapidez, y que, por decirlo así, remontaba demasiado el vuelo en las infinitas regiones de la armonía. Pero no pudieron estos esfuerzos resistir á las inclinaciones y exigencias del público de los teatros <sup>1)</sup>, cuya impetuosa corriente sólo lograron detener muy poco tiempo, pero de ningún modo hacerla variar de rumbo. Las oleadas de la nueva música que halagaba el oído, rompieron los diques que á su paso se oponían, hacia el fin de la guerra del Peloponeso, y en breve veremos cuán poderosa influencia ejerció en la poesía contemporánea y en todo el estado moral é intelectual de la Grecia. En la corte de los reyes macedónicos, desde Alejandro en adelante, ejecutábanse sinfonías con centenares de instrumentos; y si hemos de juzgar por lo que los antiguos nos dicen, la música instrumental de aquella época, sobre todo en punto á instrumentos de viento, no era menos rica y variada que la nuestra. No obstante, á pesar de todas estas espléndidas y brillantes producciones, los verdaderos conocedores del arte musical, veíanse forzados á confesar que las antiguas melodías de Olimpo, compuestas para los instrumentos más sencillos, encerraban inimitable belleza que el arte moderno con sus instrumentos perfeccionados y sus recursos todos no lograba alcanzar <sup>2)</sup>. Tan cierto es que en el arte no se ha de atender tanto al número de los medios de perfeccionamiento, como al empleo que de ellos se haga.

Volvamos ahora á la poesía, y á la poesía lírica propiamente dicha que, merced á las producciones musicales de Terpandro, de Olimpo y de Taletas, entra, desde la 40.<sup>a</sup> Olimpiada (620 a. Chr.) en el camino que en menos de siglo y medio ha de llevarla á la cúspide de la perfección.

<sup>1)</sup> La θεατροκρατία de Platon, *Leyes* 3, p. 701, a.

<sup>2)</sup> Plutarco, *de Musica* 18.