

partindo do princípio de que se tratava de uma questão importante para o bem-estar público. Havia leis sobre a música nas primeiras constituições de Atenas e de Esparta. Os escritos dos Padres da Igreja contêm muitas censuras a determinados tipos de música. E mesmo no século xx o assunto está longe de ter sido encerrado. As ditaduras, tanto fascistas como comunistas, procuraram controlar a actividade musical dos respectivos povos; as igrejas costumam estipular quais as músicas que podem ou não ser tocadas nos serviços religiosos; os educadores continuam a preocupar-se com o tipo de música, bem como com o tipo de imagens e textos, a que se vêem expostos os jovens de hoje.

A doutrina grega do etos, por conseguinte, baseava-se na convicção de que a música afecta o carácter e de que os diferentes tipos de música o afectam de forma diferente. Nestas distinções efectuadas entre os muitos tipos de música podemos detectar uma divisão genérica em duas categorias: a música que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, por um lado, e, por outro, a música que tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo. A primeira categoria era associada ao culto de Apoio, sendo o seu instrumento a lira e as formas poéticas correlativas a ode e a epopeia. A segunda categoria, associada ao culto de Dioniso, utilizava o aulo e tinha como formas poéticas afins o ditrambo e o teatro.

O sistema musical grego

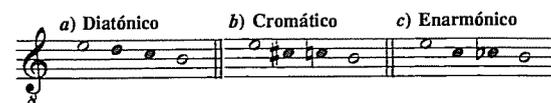
A teoria musical grega, ou harmonia, compunha-se tradicionalmente de sete tópicos: notas, intervalos, géneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica. Estes pontos são enumerados por esta ordem por Cleónides (autor de data incerta, talvez do século n d. C.)¹² num compêndio da teoria aristoxeniana; o próprio Aristóxeno, nos seus *Elementos de Harmonia* (c. 330 a. C.), discute demoradamente cada um dos tópicos, mas ordenando-os de forma diferente. Os conceitos de nota e de intervalo dependem de uma distinção entre dois tipos de movimento da voz humana: o contínuo, em que a voz muda de altura num deslizar constante, ascendente ou descendente, sem se fixar numa nota, e o diastemático, em que as notas são mantidas, tornando perceptíveis as distâncias nítidas entre elas, denominadas «intervalos». Os intervalos, como os tons, os meios-tons e os dítonos (terceira), combinavam-se em sistemas ou escalas. O bloco fundamental a partir do qual se construíam as escalas de uma ou duas oitavas era o tetracorde, formado por quatro notas, abarcando um *diatessarão*, ou intervalo de quarta. A quarta foi um dos três intervalos primários precocemente reconhecidos como consonâncias. Diz-nos a lenda que Pitágoras descobriu as consonâncias a partir de quocientes simples, ao dividir uma corda vibrante em partes iguais. Na razão de 2 : 1 terá encontrado a oitava, na de 3 : 2 a quinta e na de 4 : 3 a quarta.

Havia três géneros ou tipos de tetracordes: o diatónico, o cromático e o enarmónico. As notas extremas dos tetracordes eram consideradas como tendo altura estável, enquanto as duas notas intermédias podiam situar-se em pontos convenientes no contínuo entre as notas extremas. O intervalo inferior era geralmente o menor e o

¹² A sua *Introdução à Harmonia* encontra-se em *Source Readings in Music History*, de Olivier Strunk, Nova Iorque, Norton, 1950, pp. 34-46.

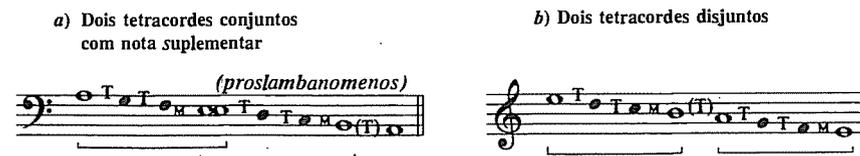
superior o maior [exemplo 1.1, a), b), c)]. No tetracorde diatónico os dois intervalos superiores eram tons inteiros e o inferior um meio-tom. No cromático o intervalo superior era um semiditono, ou terceira menor, e os dois intervalos inferiores, formando uma zona densa, ou *pyknon*, eram meios-tons. No enarmónico o intervalo superior era um dítono, ou terceira maior, e os dois intervalos inferiores do *pyknon* eram menores do que meios-tons, quartos de tom, ou próximos do quarto de tom. Todos estes componentes do tetracorde podiam variar ligeiramente de amplitude, e esta variedade criava «matizes» dentro de cada género.

Exemplo 1.1 — Tetracordes



Aristóxeno defendia que o verdadeiro método para determinar os intervalos era através do ouvido, e não de quocientes numéricos, como pensavam os seguidores de Pitágoras. No entanto, para descrever a amplitude de intervalos menores do que a quarta dividia o tom inteiro em doze partes iguais e usava estas como unidades de medida. Das descrições de Aristóxeno e de alguns textos de teóricos mais tardios podemos inferir que os gregos antigos, como a maior parte dos povos orientais, ainda nos nossos dias, faziam uso corrente de intervalos menores do que o meio-tom. Encontramos, efectivamente, tais microtons no fragmento de Eurípides (NAWM 1).

Exemplo 1.2 — Tetracordes conjuntos e disjuntos

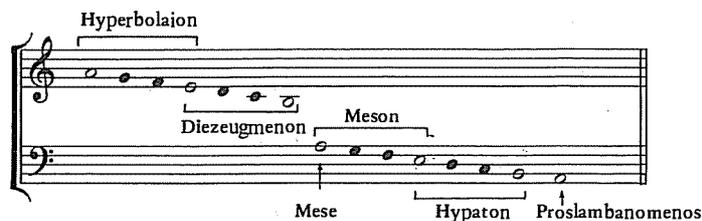


Cada uma das notas, excepto o *mese* e o *proslambanomenos*, tinha um nome duplo, por exemplo, *nete hyperbolaion*, em que o primeiro termo indicava a posição da nota no tetracorde e o segundo era o nome do próprio tetracorde. Os tetracordes eram denominados segundo a respectiva posição: *hyperbolaion*, «notas extremas»; *diezeugmenon*, «disjunção»; *meson*, «meio»; *hypaton*, «o último».

Dois tetracordes podiam combinar-se de duas formas diferentes para formarem heptacordes (sistemas de sete notas) e sistemas de uma ou duas oitavas. Se a última nota de um tetracorde era também a primeira de outro, os tetracordes diziam-se *conjuntos*; se eram separados por um tom inteiro, eram *disjuntos* (v. exemplo 1.2, onde T = tom inteiro e m = meio-tom). Daqui derivou, com o passar do tempo, o *sistema perfeito completo* — uma escala de duas oitavas composta de tetracordes alternadamente conjuntos e disjuntos, como se vê no exemplo 1.3. O *Lá* mais grave deste sistema, uma vez que ficava de fora do sistema de tetracordes, era considerado um tom suplementar (*proslambanomenos*).

Nota	Posição	Tetracorde	Tradução dos nomes das posições
<i>lá</i> ¹³	<i>Nete</i>	<i>Hyperbolaion</i>	extrema
<i>sol'</i>	<i>Paranete</i>		penúltima
<i>fá'</i>	<i>Trite</i>		terceiro [dedo]
<i>mi'</i>	<i>Nete</i>	<i>Diezeugmenon</i>	ao lado do médio
<i>ré'</i>	<i>Paranete</i>		
<i>dó'</i>	<i>Trite</i>	<i>Disjunção</i>	ao lado do médio
<i>si</i>	<i>Paramese</i>		
<i>lá</i>	<i>Mese</i>	<i>Meson</i>	[corda do] meio
<i>sol</i>	<i>Lichanos</i>	<i>Hypaton</i>	indicador
<i>fá</i>	<i>Parhypate</i>		a seguir ao último
<i>mi</i>	<i>Hypate</i>		última
<i>ré</i>	<i>Lychanos</i>		
<i>dó</i>	<i>Parthypate</i>		
<i>Si</i>	<i>Hypate</i>		
<i>Lá</i>	<i>Proslambanomenos</i>		nota suplementar

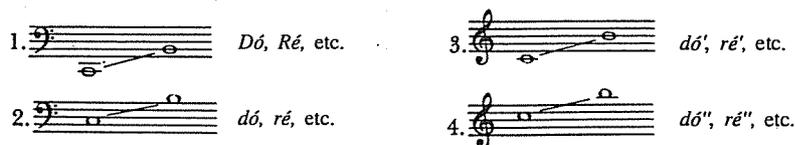
Exemplo 1.3 — O sistema perfeito completo



Algumas das notas são designadas a partir da posição da mão e dos dedos ao tocar a lira. *Lichanos* significa «dedo indicador». *Hypate* significa que se trata da primeira nota do primeiro tetracorde, enquanto *nete* deriva de *neaton*, ou «último a chegar». O nome do tetracorde *diezeugmenon* provém do facto de o intervalo *Si-Lá* ser o tom inteiro que separa dois tetracordes disjuntos, o «ponto de disjunção» — em grego, *diazeuxis*.

No exemplo 1.3 os tons exteriores ou fixos dos tetracordes terão sido representados na notação moderna por notas brancas. A altura dos dois tons intermédios de cada tetracorde (representados por notas pretas) podia, como atrás explicámos, ser modificada por forma a produzir os diversos matizes e os géneros enarmónico e

¹³ Neste livro o nome de uma nota referido sem ter em conta o registo da sua oitava vem escrito com letra maiúscula e em itálico (*Lá*). Uma nota situada numa determinada oitava é designada do seguinte modo:



cromático, mas, independentemente da modificação de altura, estas notas conservavam os mesmos nomes que no género diatónico (por exemplo, *mese*, *lichanos*, *parhypate* e *hypate* no tetracorde conjunto do meio). Havia também um *sistema perfeito menor* que consistia numa oitava de *lá* a *Lá*, como no sistema perfeito maior, com um tetracorde conjunto suplementar (denominado *synemmenon*, ou associado) constituído pelas notas *ré'-dó'-si^b-lá*.

A questão dos *tonoi* era objecto de divergências consideráveis entre os escritores antigos, o que não é surpreendente, uma vez que os *tonoi* não eram construções teóricas anteriores à *composição* mas um meio de organizar a melodia, e as práticas melódicas divergiam grandemente no âmbito geográfico e cronológico da cultura grega:

A música da Grécia antiga abrangia peças jónicas (ou seja, asiáticas), como os cantos épicos de Homero e as rapsódias, peças eólicas (das ilhas gregas), como as canções de Safo e Alfeu, peças dóricas (do Sul da Grécia), como os versos de Píndaro (poeta epiniciano)*, Ésquilo, Sófocles, Eurípides (os poetas trágicos) e Aristóteles (o poeta cómico), peças délficas (do Norte da Grécia) helenísticas, como os hinos a Apolo, a inscrição funerária pagã de Seikilos do século I, um «hino cristão» do século IV e todo o resto de um vasto *corpus*, que se perdeu quase por inteiro, de música grega composta primeiro sem, e depois com, o auxílio de uma notação e de uma aprendizagem técnica, ao longo do período de cerca de 1200 anos que medeia entre Homero e Boécio¹⁴.

Aristótxeno comparou as discordâncias quanto ao número e altura dos *tonoi* com as disparidades entre os calendários de Corinto e de Atenas. A parte do tratado onde apresentaria a sua perspectiva não chegou até nós, mas a exposição de Cleónides deriva dela com toda a probabilidade. A palavra *tonos*, ou «tom», dizia ele, tinha quatro significados: nota, intervalo, região da voz e altura. É usada com o sentido de região da voz quando se refere ao *tonos* dórico, ao frígio ou ao lídio. Aristótxeno, acrescentava ainda Cleónides, distinguia treze *tonoi*. Em seguida enumerava-os e mostrava que cada um deles começa no seu meio-tom da oitava.

Para fazermos uma ideia mais exacta do que eram os *tonoi* temos de recorrer a outros autores, possivelmente posteriores, como Alípio (cerca do século III ou IV) e Ptolemeu. Alípio apresentava tábuas de notação para quinze *tonoi* (os de Aristótxeno e dois mais agudos), que revelam ter cada *tonos* a estrutura do sistema perfeito, maior ou menor, sendo um dado *tonos* meio-tom mais alto ou mais baixo do que o seguinte. A notação sugere que o hipolídio corresponderia à escala natural, como o *lá* a *Lá* do exemplo 1.3. Ptolemeu considerava que treze era um número excessivo de *tonoi*, pois, segundo a sua teoria, o propósito dos *tonoi* era permitir que fossem cantadas ou tocadas, dentro do âmbito limitado desta ou daquela voz ou instrumento, determinadas *harmoniai*, e só havia sete maneiras de combinar os sons da oitava numa harmonia. Uma *harmonia*, como mais tardiamente o *modo*, era caracterizada por um certo número de atributos, como o *etos*, o feminino/masculino, as notas excluídas, as

* Epinícias: nome genérico das odes triunfais de Píndaro. (*N. da T.*)

¹⁴ John Solomon, «Towards a history of *tonoi*», in *The Journal of Musicology*, 3, 1984, 242-251; v. também as outras comunicações do mesmo simpósio, «The ancient harmoniai, tonoi and octave species in theory and practice», *ibid.*, pp. 221-286.

preferências étnicas, e assim sucessivamente, mas a cada harmonia era associada uma espécie particular de oitava.

Ao discutir a questão das espécies de consonâncias, Cleónides demonstrou que havia três espécies de quartas, quatro espécies de quintas e sete de oitavas. Quer isto dizer que os tons ou meio-tons (ou intervalos menores) podiam ser ordenados de um número de formas sempre igual ao número de notas do intervalo menos um: A quarta diatônica podia ascender das seguintes formas: m-T-T (como a quarta *Si-mi*), T-T-m (como *dó-fá*) e T-m-T (como *ré-sol*). Havia espécies equivalentes para a quarta cromática e enarmônica e também para a quinta e a oitava. Às espécies de oitavas atribuiu Cleónides os nomes étnicos *dórica*, *frígia*, etc., demonstrando que todas podiam ser representadas como segmentos do sistema perfeito completo na sua forma natural. Assim, a oitava mixolídia corresponde a *Si-si*, a lídia a *dó-dó*, a frígia a *ré-ré*, a dórica a *mi-mi*, e assim por diante, até à hipodórica, que corresponde a *lá-lá*. Por conseguinte, as espécies de oitavas são como uma série ascendente de modos, mas esta é uma falsa analogia, pois o autor apenas pretendia com ela tornar mais fácil a memorização da sucessão dos intervalos. Não deixa de ser, no entanto, extraordinária a coincidência entre as designações de Cleónides para as sete espécies de oitavas e as de Ptolemeu para os *tonoi*, de que aquelas espécies derivam no seu sistema.

O argumento de Ptolemeu para pôr de parte todos os *tonoi*, excepto sete, baseava-se na convicção de que a altura do som (aquilo a que hoje damos o nome de registo) não era a única fonte importante de variedade e expressividade no domínio da música, sendo mais importante ainda a combinação dos intervalos dentro de um determinado âmbito da voz. Na realidade, ele desprezava a mudança ou modulação do *tons*, que, na sua opinião, não alterava a melodia, enquanto a modulação das espécies de oitava ou harmonia modificava o etos ao alterar a estrutura de intervalos da melodia. Só eram necessários sete *tonoi* para tornar possíveis sete combinações ou espécies dos intervalos componentes no espaço de uma oitava, ou dupla oitava, por exemplo, a oitava central *mi-mi'*. Na posição central colocava o *tonos* dórico, tal como fizera Cleónides, e era essa a escala natural, que na nossa notação surgiria sem acidentes. Um tom inteiro acima deste vinha o *tonos* frígio, um tom acima deste o lídio e meio-tom mais acima o mixolídio. Meio-tom abaixo do dórico vinha o hipolídio, um tom inteiro abaixo deste o hipofrígio e mais um tom abaixo o hipodórico. Enquanto Alípio representava através de letras todo o conjunto de quinze notas transposto para cima ou para baixo, Ptolemeu encarava os limites da voz como confinados a duas oitavas, de forma que o único *tonos* que apresentava integralmente o sistema perfeito completo na sua ordem normal era o dórico (v. exemplo 1.4); aos *tonoi* mais altos faltavam as notas mais agudas e eram acrescentadas notas suplementares mais graves, sucedendo o inverso com os *tonoi* inferiores ao dórico. A oitava central continha os *mesai* (plural de *mese*) de todos os *tonoi*. Deste modo, *ré* era o *mese* do mixolídio, *dó#* o *mese* do lídio, e assim por diante. Estas notas eram *mesai* em virtude da sua função na transposição do sistema perfeito completo, enquanto o tético, ou *mese* fixo, permanecia sempre na posição central. Imaginemos uma harpa de quinze cordas, cada corda com um nome próprio, como *mese* ou *paramese diezeugmon*, conservando esse nome mesmo que lhe fosse conferida uma função diferente. Assim o *mese* funcional frígio podia ser colocado em *si*, ou *paramese* tético, um tom inteiro acima do *mese* natural, tético ou dórico, que é *lá*.

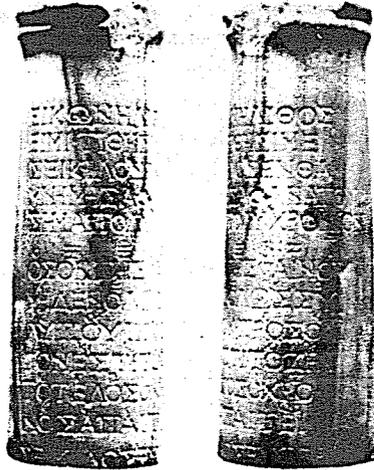
Exemplo 1.4 — Sistema de espécies de oitavas, segundo Cleónides, e sistema de tonoi, segundo Ptolemeu

The diagram illustrates the relationship between Cleonides' species of octaves and Ptolemy's tonoi. It is organized into three main columns: 'Espécies de oitavas segundo Cleónides', 'Espécies de oitavas na oitava mi-mi', and 'Tonoi de Ptolemeu com mesai dinâmicos'. The first column lists species like Nete hyperbolion, Paramete hyperbolion, Tritete hyperbolion, Nete diezeugmon, Paramete diezeugmon, Tritete diezeugmon, Paramete, Mese, Lichanos meson, Parhypate meson, Hypate meson, Lichanos hypaton, Parhypate hypaton, Hypate hypaton, and Hylambanomenon. The second column shows the interval structure for modes: MIXOLÍDIO (T T T T M T T M), LÍDIO (M T T T M T T T), FRÍGIO (T M T T T T M T), DÓRICO (T T M T T T T M), HIPOLÍDIO (M T T M T T T T), HIPOFRÍGIO (T M T T T M T T), and HIPODÓRICO (T T M T T T M T). The third column shows musical notation for each mode with dynamic markings (M) for mesai. A legend at the bottom indicates: T = tom, M = meio-tom, o = altura fixa, and # = altura variável.

Extraído de C. Palisca, «Theory and theorists», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980 [reproduzido com a amável autorização de Stanley Sadie (ed.)].

Podemos agora considerar aquilo que Platão e Aristóteles designavam por *harmonia*, termo que geralmente se traduz por *modo*. Não esqueçamos que eles escreviam acerca da música de um período muito anterior ao dos ensaios teóricos atrás citados. «Os modos musicais», diz Aristóteles, «apresentam entre si diferenças fundamentais, e quem os ouve é por eles afectado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor moderado e tranquilo, e tal parece

Foi possível analisar a estrutura tonal desta breve canção segundo os critérios explanados pelos teóricos. No que diz respeito ao etos da canção, pode dizer-se que não é eufórico nem depressivo, mas sim equilibrado entre os dois extremos, o que está em harmonia com o *tonos* jónico. Na ordenação dos quinze *tonoi* segundo Alfpio, o jónico, com *proslambanomenos* em *Si* e *mese* em *si*, ocupa um lugar intermédio entre o mais grave, o hipodórico, com *proslambanomenos* em *Fá* e *mese* em *fá*, e o mais agudo, o hiperlídio, com *proslambanomenos* em *sol* e *mese* em *sol*!. As terceiras maiores dariam ao ouvinte de hoje, e provavelmente também ao da época, uma impressão de alegria, tal como a quinta ascendente de abertura. A mensagem do poema é, com efeito, optimista.



Estela funerária de Aidine, próximo de Traies, na Ásia Menor. Tem inscrito um epitáfio, uma espécie de escólio ou canção de bebida, com notação melódica e rítmica; o autor é identificado nas primeiras linhas como sendo Sekilos. Datação provável: século I d. C. (Copenhaga, Museu Nacional, n.º 14 897 de inventário)

Figura 1.1 — Análise da inscrição de Sekilos

	Nome tético	Nome segundo a função (tonos iástico)	Espécie (frigia)
fixo	<i>nete diezeugmenon</i>	<i>mi</i>	<i>paranete diezeugmenon</i>
	<i>paranete diezeugmenon</i>	<i>ré</i>	<i>trite diezeugmenon</i>
	<i>trite diezeugmenon</i>	<i>dó#</i>	<i>paramese</i>
fixo	<i>paramese</i>	<i>si</i>	<i>disjunção</i>
fixo	<i>mese</i>	<i>lá</i>	<i>lichanos meson</i>
	<i>lichanos meson</i>	<i>sol</i>	<i>parhypate meson</i>
	<i>parhypate meson</i>	<i>fá#</i>	<i>hypate meson</i>
fixo	<i>hypate meson</i>	<i>mi</i>	<i>lichanos hypaton</i>

A canção de Sekilos teve especial interesse para os historiadores devido à clareza da sua notação rítmica. As notas sem sinais rítmicos por cima das letras do alfabeto equivalem a uma unidade de duração (*chronos protos*); o traço horizontal indica um

diseme, equivalente a dois tempos, e o sinal horizontal com um prolongamento vertical do lado direito é um *triseme*, equivalente a três tempos. Cada verso tem doze tempos.

NAWM 1 — EURÍPIDES, *Orestes* (FRAGMENTO)

O fragmento do coro do *Orestes* de Eurípides chegou até nós num papiro dos séculos III ou II a. C. Calcula-se que a tragédia seja de 408 a. C. É possível que a música tenha sido composta pelo próprio Eurípides, que ficou famoso pelos seus acompanhamentos musicais. Este coro é um *stasimon*, uma ode cantada com o coro imóvel no seu lugar na *orquestra*, zona semicircular entre o palco e a bancada dos espectadores. O papiro contém sete versos com notação musical, mas só subsistiu a parte central dos versos; o início e o fim de cada verso vêm, por conseguinte, entre parênteses no exemplo 1.6. Os versos do papiro não coincidem com os do texto. Chegaram até nós quarenta e duas notas da peça musical, mas faltam muitas outras. Por conseguinte, qualquer interpretação terá forçosamente de se basear numa reconstrução.

A transcrição é dificultada pelo facto de certos signos alfabéticos serem vocais enquanto outros são instrumentais, sendo alguns enarmónicos (ou cromáticos) e outros diatónicos (v. exemplo 1.6 e figura 1.2). A presente criação apresenta os intervallos densos como sendo cromáticos, mas, alterando o «matiz», estes poderiam ser igualmente transcritos como enarmónicos do tipo mais denso. As notas que subsistiram

Exemplo 1.6 — *Stasimon* do *Orestes* (fragmento)

Notas musicais

1. κατολοφ]ύ- ρουαι ἰ ματέρος [αἴμα οἶος
 Ritmo do texto D B B D B L I D B B L D D
 Ritmo da música L L B L I B B B

Notas musicais

2. ὁ σ' ἀναβα] κχεύει ἰ ὁ μέγας [ὄλβος οὐ
 Ritmo do texto B D D L L L I B B D L B L
 Ritmo da música L L L I B B B

Notas musicais

3. μόνυο]ς ἐμ βροτοῦς ἰ ἀνά [ὄε λαῖφος ὤς
 Ritmo do texto B D B L (B?) B L I D D B L B L
 Ritmo da música L B L I B B

Notas musicais

4. τυ]ς ἀκάτου θοᾶς τυνά[ξας δαύμων
 Ritmo do texto D D D L B L I D L L L L
 Ritmo da música B B L B L I B L

Notas musicais



5.

Ritmo do texto
Ritmo da música

κατέκλυσεν 7 7 3 δ [ελυών
D C D B I L L
B B B L 7 B B I

Notas musicais



6.

Ritmo do texto
Ritmo da música

πόνω]ν 7 7 3 ώς πόντ[ου
B L I L L L
7 B B I BB L

Notas musicais

. È P Z
[texto incerto]

7.

Ó deusas iradas que fendeis os céus buscando vingança pelo crime, imploramo-vos que livres o filho de Agamémnon da sua fúria cega [...] Choramos por este mancebo. A ventura é fugaz entre os mortais. Sobre ele se abatem o luto e a angústia, qual súbito golpe de vento sobre uma chalupa, e ele naufraga nos mares revoltos.

enquadram-se no *tonos* lídio de Alípio. As três notas mais graves do tetracorde *diezeugmenon* são separadas pelo tom de disjunção do tetracorde *meson* cromático, que, por seu turno, surge conjunto com o tetracorde *hypaton* diatónico, do qual apenas são usadas as duas notas superiores. A peça parece, assim, ter sido escrita num género misto. A espécie de oitava ou *harmonia* é, aparentemente, a frígia, mas duas harmonias apresentadas pelo teórico musical e filósofo Aristides Quintiliano (século IV d. C.) como datando do tempo de Platão — a dórica e a frígia da sua classificação — coincidem quase exactamente com a escala que aqui encontramos, como se vê na figura 1.2.

Figura 1.2 — Análise do fragmento do *stasimon* do Orestes

Nomes dinâmicos	Espécie de oitava Frígia diatónica	Sinais de Alípio para o <i>tonos</i> lídio			Harmonias de Aristides Quintiliano			
		enarmónico		diatónico	dórica	frígia		
		vocal	instrumental	vocal				
<i>paranete diezeugmenon</i>	sol' T		Z		lá'	ϕ	sol'	∩
<i>trite diezeugmenon</i>	fá' M			E	fá'	Δ	fá'	Δ
<i>paramese</i> (disjunção)	mi'				mi' +	E	mi' +	E
<i>mese</i>		T	Z		mi'	Z	mi'	Z
<i>lichanos meson chrom.</i>	ré'				ré'	I	ré'	I
<i>parhypate meson</i>	si T	I			lá#	I	lá#	I
<i>hypate meson</i>	si# T	Π	3		lá +	P	lá +	P
<i>lichanos hypaton</i>	lá M	P			lá	C	lá	C
<i>[parhypate hypaton]</i>	sol' T	C			sol	ϕ	sol	ϕ
<i>hypate hypaton</i>	fá			ϕ				
	mi							

No *stasimon* o coro das mulheres de Argos implora aos deuses que tenham piedade de Orestes, que seis dias antes de a peça começar assassinou a mãe, Clitemnestra.

Ele combinara com a irmã Electra punir a mãe por ter sido infiel ao pai, Agamémnon. O coro pede que Orestes seja libertado da loucura que se apossou dele desde o momento do crime. O ritmo da poesia, por conseguinte da música, é dominado pelo pé docmiaco, que era usado na tragédia grega em trechos de intensa agitação e sofrimento. O docmiaco combina três sílabas longas com duas breves, sendo muitas vezes, como sucede aqui, uma das sílabas longas substituída por duas mais breves, de forma que, em vez de cinco notas por pé, temos seis. No exemplo 1.6 os pés são separados por barras verticais nos símbolos que assinalam o «ritmo do texto» para cada linha do papiro.

O texto cantado é interrompido por sons instrumentais, *sol'* nos versos 1 a 4, e *mi-si* nos versos 5 e 6. O *hypate hypaton* (*lá*) é o tom que mais se destaca, pois dois dos versos (os versos 1 e 3, pontuados pela nota instrumental *sol'*) terminam nessa nota e várias frases da melodia organizam-se em torno do *paramese mi'*; tanto *lá* como *mi* são notas estáveis no *tonos* lídio e são os tons mais graves dos dois tetracordes utilizados na peça (v. figura 1.2)¹⁷.

A MÚSICA NA ANTIGA ROMA — Não sabemos se os Romanos terão sido responsáveis por alguma contribuição importante, quer para a teoria, quer para a prática musical. Roma foi buscar a sua música erudita à Grécia, especialmente depois de esta região se tornar uma província romana, em 146 a. C., e é possível que esta cultura importada tenha substituído uma música indígena, etrusca ou italiana, da qual nada sabemos. A versão romana do aulo, a tibia, e os seus tocadores, os tibicinos, desempenhavam um papel importante nos ritos religiosos, na música militar e no teatro. Destacavam-se ainda vários outros instrumentos de sopro. A tuba, uma trombeta comprida, direita, era também utilizada em cerimónias religiosas, estatais e militares. Os instrumentos mais característicos eram uma grande trompa circular, em forma de G, chamada corno, e a sua versão de menores dimensões, a buzina. A música deve ter estado presente em quase todas as manifestações públicas. Mas desempenhava também um papel nas diversões particulares e na educação. Muitas passagens das obras de Cícero, Quintiliano e outros autores revelam que a familiaridade com a música, ou pelo menos com os termos musicais, era considerada como fazendo parte da educação do indivíduo culto, tal como se esperava que tal indivíduo soubesse falar e escrever o grego.

Nos tempos áureos do Império Romano (os dois primeiros séculos da era cristã) foram importadas do mundo helenístico obras de arte, arquitectura, música, filosofia, novos ritos religiosos e muitos outros bens culturais. Numerosos textos documentam a popularidade de virtuosos célebres, a existência de grandes coros e orquestras, bem como de grandiosos festivais e concursos de música. Muitos imperadores foram patronos da música. Nero aspirou até a alcançar fama pessoal como músico. Com o declínio económico do império, nos séculos III e IV, a produção musical em grande escala, naturalmente dispendiosa, do período anterior acabou por desaparecer.

Resumindo: embora haja uma grande incerteza quanto às questões de pormenor, sabemos que o mundo antigo legou à Idade Média algumas ideias fundamentais no domínio da música: (1) uma concepção da música como consistindo essencialmente

¹⁷ V. análise rítmica deste fragmento em Thomas J. Mathiesen, «Rhythm and meter in ancient Greek music», in *Music Theory Spectrum*, 7, 1985, 159-180, donde são extraídos os exemplos 1.5 e 1.6.