

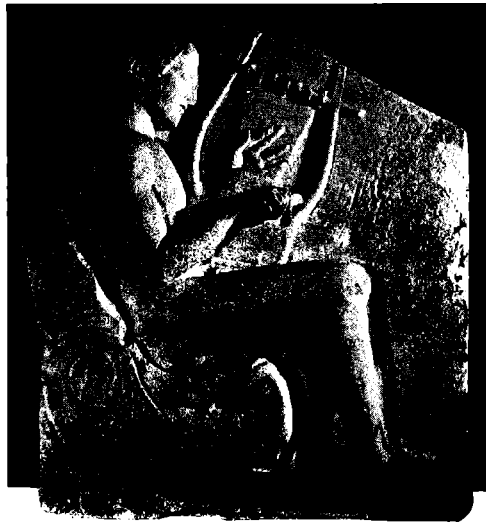
I T E R

VOL • XV
ENCUENTROS

ISSN 0718-1329 / pp. 441-464

“A palavra *mélica*, entre o canto
sagrado e o canto profano”

FÁBIO VERGARA



Artículo entregado en mayo de 2007 y aceptado en junio de 2007.

A palavra “*mélica*”, entre o canto sagrado e o canto profano

FÁBIO VERGARA

Resumen

Propomos estudar a natureza da palavra cantada, apresentando sua ambigüidade entre sua dimensão sagrada e sua dimensão profana. A dimensão sagrada é avaliada com mais profundidade, como uma forma de palavra mágica. Porém, constata-se que o caráter mágico da música cantada antecede ao canto, decorre do poder da voz. São apresentados alguns fundamentos imaginários para a acepção da palavra cantada mágica, aquela que permite o diálogo com os deuses. O poder mágico da música, além de viabilizar a comunicação com o sobrenatural, com deuses e espíritos, tem efeito moralizante sobre a formação do cidadão, dado o papel da música como harmonizadora. O fluxo da palavra cantada entre o sagrado e o profano é ilustrado por meio da caracterização de algumas situações cotidianas de uso da palavra cantada sagrada.

Palavras-chave: Grécia antiga – Música – Canto – Palavra – Magia

The melic word, between the sacred song and the profan song

Abstract

I propose to study the nature of the “sung word”, presenting its ambiguity between the sacred and the profane dimensions. The sacred dimension is analysed in a more deep way, as a form of “magic word”. Nevertheless, one perceives that the magic character of the “sung music” precedes the song, it arises from the power of the “sound of the voice”. I show some of the mental basis of the conception of the “magic sung word”, the word that makes possible the dialogue with the Gods. The magic power of the music, besides making practicable the communication with the supernatural, with the Gods and the spirits, has a moral effect over the cultural formation of the citizen, cause of the harmonizing role of the music. The flux of the “sung word” between the sacred and the profane is depicted by the characterization of some daily situations of use of the “sacred sung word”.

Key-words: Ancient Greece – Music – Word – Song – Magic



Imagen en portadilla:
Joven citaredo, detalle del Trono Ludovisi.

“A palavra *mélica*, entre o canto sagrado e o canto profano”

FÁBIO VERGARA*

Universidad Federal de Pelotas - Brasil
fabiovergara@uol.com.br

I

O mito do “Milagre Grego” nutriu o imaginário europeu oitocentista, quanto às suas convicções racionalistas e cientificistas, ao mesmo tempo assegurando uma auto-imagem de superioridade cultural, relativamente às demais culturas e sociedades do planeta, alvos potenciais de suas conquistas imperialistas. Este mito historiográfico sustentava-se na premissa, formulada por historiadores dos séculos XIX e XX, de uma “ruptura entre o *lógos* e o *mythos*”, que teria ocorrido na Grécia antiga entre o final do período arcaico e início do período clássico, entre os séculos VI e V a.C. Entre vários historiadores, poderíamos citar Nestlé e Jaeger. De certa forma, este mito funcionava, qual um espelho ilusionista, como berço identitário da imagem de uma civilização ocidental européia.

O interesse que o século XIX tinha pela palavra era um interesse pela palavra racional, articuladora do *lógos*. Visão predominante entre a historiografia antiquisante positivista até meados do séc. XX, este modelo racionalista encontrou em Louis Gernet, desde a segunda década daquele século, um oponente que propôs um modelo interpretativo de viés antropológico, que propugnava os princípios da complementaridade e da não-contradição entre o plano do mito (do “*irracional*”) e o plano do logos (do “*racional*”). Gernet foi o progenitor de uma escola, que veio a ser conhecida como *École de Paris*, classificada como Antropologia da Grécia Antiga, na qual se destacaram, na primeira geração, Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet e Marcel Detienne, e, numa segunda geração, François Lissarrague, François Hartog, Marie Christine Villanueva-Puig, entre outros. Estes historiadores, agrupados em torno do Centre Louis Gernet, propuseram modelos de interpretação da Grécia antiga nos quais não havia lugar para a fantasia da ruptura entre o mito e a razão, discurso responsável pela criação do mito historiográfico do *Milagre Grego*, caro a muitos historiadores dos

*Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica, pela Universidade de São Paulo (2001). Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas (desde 1991). Diretor do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (2002-2006; 2006-2010). Presidente (2001-2003) e Vice-Presidente (2004-2005) da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

séculos XIX e XX. Entre estes, Marcel Detienne, em sua obra *Os mestres da verdade*, discorreu sobre a dupla dimensão da palavra: a palavra mágica e a palavra diálogo.

Sob influência da contribuição historiográfica da École de Paris, procuramos pensar a experiência social e histórica grega conforme padrões particulares de fusão, complementaridade e conflitos entre elementos que consideramos “racionais” e “irracionais”. Em um diálogo com a antropologia, os conceitos de “sagrado” e “profano” foram incorporados a esta reflexão, como categorias classificatórias correlatas para compreender a organização mental e social do espaço, do tempo e das várias ações no cotidiano. Atualmente, por conseguinte, o interesse pela palavra nos remete igualmente ao interesse pela palavra mágica, a palavra sagrada, aquela que se pronuncia na comunicação entre o humano e o divino. Uma das expressões da palavra sagrada é a palavra cantada, a palavra “mélica”, que usufruía a prerrogativa de ser, também, uma palavra encantada.

Propomos uma reflexão sobre o caráter ambíguo da palavra “mélica”, que canta e encanta, que ao mesmo tempo canta para o ouvido dos homens e para o ouvido dos deuses. Neste artigo, queremos chamar a atenção para a palavra “mélica” mágica, aquela que estabelece o diálogo com o plano divino, procurando inseri-la em uma compreensão antropológica, colocando-a no campo da palavra mágica, enquanto palavra mágica cantada. Da dimensão antropológica de sua magia, advém uma série de conceitos e noções sobre a música na cultura grega, necessários à compreensão de sua dimensão cotidiana entre os gregos antigos.

Os estudos da História da Música em geral, e da música grega antiga em particular, não se isolaram deste debate, tendo se beneficiado dos conhecimentos gerados pela etnologia, em especial da chamada etnomusicologia. Resgatemos um clássico da História da Música da primeira metade do século XX: Jean Combarieu.

Combarieu, ao perceber as relações entre música e magia, lança os estudos da história da música grega no campo da antropologia. Em 1909, publicou *La musique et la magie*, sob influência dos estudos da etnomusicologia americana (sobretudo Natalie Curtis e Alice Fletscher) e da obra de HAGEN, *Über die Musik einiger Naturvölker* (1899).

Em 1920, publicou sua obra *Histoire de la Musique - Des origines au début du XX^e siècle*. Nesta obra, formula um quadro teórico voltado à interpretação da história da música conforme um esquema evolutivo que identifica três fases de desenvolvimento da cultura musical: a música mágica, a música religiosa e a música profana. A música grega, segundo Combarieu, seria uma transição entre as fases mágica e a religiosa.

Para Combarieu, *o encantamento é o protótipo da arte musical*, de forma que tanto a música como a poesia saem da magia. *Para os antigos, a música permitiria uma comunicação entre os homens e os espíritos ou deuses*. Através de fórmulas modelares, os homens conseguiam obter dos deuses resultados favoráveis no amor e na cura dos males. Era comum que os antigos vissem, por toda parte, manifestações de uma força oculta. *E era através da voz humana (mais diretamente do que do olhar) que o homem estabelecia relação com essa força, pois se identificavam na voz poderes misteriosos*.

Combarieu reconhece na música grega a permanência de estruturas do pensamento mágico, pois *os antigos gregos viam na música uma potência de charme, de poder de sedução do canto sobre a matéria e sobre o espírito*. Lembremos aqui dos mitos musicais de Orfeu. Como o canto mágico dava ao homem um poder universal, para os gregos, as leis da música eram as leis do mundo. Assim, o autor propõe, à luz do pensamento mágico, uma interpretação para as teorias musicais de Pitágoras e Filolau que identificavam a harmonia cósmica à harmonia musical e à harmonia da alma. Essa relação de equivalência, mantida pelo pensamento racional helênico, originou-se, segundo Combarieu, nas estruturas mentais da magia. Ela foi a base de todas as teorias filosóficas relativas à função moralizante, aos poderes do *éthos* e ao papel da educação musical. Ela era o fundamento da palavra cantada sagrada, como palavra mágica, como canto que encanta.

Para o autor, passou-se do poder mágico, sobre os espíritos, para o poder moral, sobre tudo o que faz parte do homem interior (o pensamento, a emoção e a alma). Esta idéia, de fundo arcaizante, era a essência da teoria do *éthos* musical, atribuída na Antigüidade a um ateniense do quinto século, Damon, citado inclusive por Platão¹. Assim, Combarieu chega a afirmar *a permanência da magia no pensamento filosófico e nas teorias musicais que se dedicam a explicar os diferentes efeitos morais da música (cantada ou instrumental) sobre a alma*.

Os princípios mágicos da palavra cantada sagrada, apontados por Combarieu, fundamentam os preceitos que recomendavam a educação musical. Acreditava-se que o ritmo e a harmonia atingissem diretamente a alma, efetivando a *paidéia* ao introduzirem o “sentimento de ordem e desordem nos movimentos”. Esse sentimento, do qual os animais estariam privados, “regra nossos movimentos sob a direção desses deuses” [deuses protetores da música, como Apolo], que nos deram o sentimento de medida e harmonia e “nos ensinam a formar entre nós uma espécie de corrente pelo canto e pela dança”.²

As reflexões morais feitas pelos gregos relativamente à música levam em consideração, em primeiro plano, a qualidade humana da voz e da palavra articulada em canto não como sendo somente uma forma de comunicação e de linguagem estética, mas como dádivas divinas que possibilitavam o desenvolvimento espiritual, possuindo até poderes mágicos de estabelecer uma relação entre o homem e o sobrenatural.

A peculiaridade cultural pode também ser averiguada em diversos aspectos da mitologia grega, fundamentando mentalmente o caráter e proporção que adquire o cultivo da música. “Que outro povo pode criar um mito igual ao de Orfeu, cujo canto transtorna as leis do Universo, que com o poder mágico de seu instrumento doma as feras e consegue arrebatá-la sua esposa da morte?”³

Com Orfeu, aparece na mitologia a figuração imaginária do poder da música sobre a natureza e sobre o espírito humano.

¹ PLATÃO. *Alcibiades*, I, 118c; *Menexenos*, 235e–236a; *Laches*, 180c-d. Cf. PLUTARCO. *Vida de Péricles*, C, 4. MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 1989 (1959), p. 187-88.

² PLATÃO. *Leis* L.II.

³ SACHS, K. *La musica en la Antigüedad*. Barcelona: Labor, 1934, p. 73.

As narrativas míticas sobre Orfeu colocam ainda ao historiador um elemento fundamental que embasa a importância atribuída à música: a anterioridade do som, da voz, em relação à palavra, sendo a música, portanto, anterior ao verso. Daí advém o poder de encantamento do canto de Orfeu, da melodia. É um aspecto do mito que nos revela o estranhamento do grego arcaico diante do fenômeno sonoro, na ignorância que persistiu até o advento das teorias pitagóricas sobre a acústica, e o maravilhamento diante da faculdade vocal. Sobre o canto de Orfeu, Marcel Detienne nos ensina:

Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses(...), a voz de Orfeu começou além do canto que recita e conta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de execução é marcado (...): designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem (...). O canto de Orfeu jorra como um encantamento original. Ele se conta mais em seu efeito que em seu conteúdo. E de início em sua virtude centrípeta, que reúne em torno da voz os seres vivos animados ou inanimados da terra, do céu e do mar. Uma voz estranha ao círculo estreito dos ouvintes, mas em torno do qual, na plenitude de seu júbilo, reúnem-se as árvores, as pedras, os pássaros e os peixes.⁴

O poder do canto de Orfeu, de certa forma, estabelecia uma estreita ligação entre a música e uma unidade primeira, dando ao som musical da palavra cantada um caráter de *arché*, de fundamento. Com ele, a música adquiriu qualidade de produzir o sentido da união que devia alimentar a comunidade de cidadãos, concretizada no canto coral.

Talvez, somente pela música o homem se aproximaria da harmonia invisível, que, segundo Heráclito, é mais forte que a visível. Na relação entre música e harmonia, encontramos, possivelmente, a raiz da centralidade de Apolo no panteão helênico como modelo de conduta na *paideia*, uma vez que esse deus músico, cantor citaródico, regia o coral que simbolizava a harmonia e sentido de unidade, o coral das Musas. Essa unidade, que produz a *philia*, tem como agente, segundo Platão⁵, no discurso do médico Erixímaco, o amor, pois para esse a música pode ser vista como uma ciência de Eros, do amor em relação à harmonia e ao ritmo. Para Erixímaco, a música, tal qual a medicina, estabelece o acordo entre os elementos opostos, ao colocar o amor e a concórdia entre eles. É por ação da música que se unem o agudo e o grave, do mesmo modo que é por ação da medicina que se unem o seco e o úmido, o frio e o quente, cuja desarmonia causa a insanidade segundo a teoria médica clássica do equilíbrio dos humores.

A voz de Orfeu acalma o ímpeto bárbaro dos guerreiros trácios. Ela congrega, une, produz *philia*, unidade, num mundo habitado pela *éris*, pelo *ágon*, pela diversidade. O poder de produzir *philia* da voz de Orfeu, que une ao seu redor a natureza dividida, lembra a corrente produzida entre os homens, pelo canto e pela dança, quando a medida e a harmonia se introduzem na alma.⁶

Não é por acaso que Platão colocava na voz de um médico essa valorização do papel harmonizador do canto; tampouco é ao acaso que deuses associados à

³ Grifo nosso

⁴ DETIENNE, M. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991, p. 87-88.

⁵ PLATÃO. *Simpósio* 186a.

⁶ PLATÃO. *Leis* L.II.

medicina apareciam como deuses músicos: como veremos, os gregos acreditavam que determinadas melodias pudessem curar doenças, provocar cicatrização e neutralizar o veneno de cobras. Associando a figura do médico e do músico, o mito coloca a crença nos poderes mágicos do encantamento musical como método curativo.

Sócrates⁷ advertia acerca dos ensinamentos que recebera de seu médico trácio, Zalmoxis, sobre a cura dos males do corpo e do espírito pelo encantamento:

É na alma, com efeito, dizia o meu Trácio, que, para o corpo e para todo o homem, os males e os bens têm seu ponto de partida (...) Nossos primeiros cuidados devem ater-se a esses males (...) Ora, é pelo encantamento que se cuida dos males da alma. Esse encantamento é feito pelos discursos que contêm belos pensamentos; ora os discursos que contêm tal sorte fazem nascer na alma uma sabedoria moral, cuja aparição e presença permitem doravante procurar a boa saúde do corpo como do espírito.⁷

Ora, o belo discurso, aquele que encanta, seria um discurso de qualidade musical, seria da mesma natureza mágica que a palavra cantada. E um homem que pronuncia belos discursos “é um homem digno de seus discursos”, pois neles há “o acorde harmonioso entre as palavras pronunciadas e aquele que as pronuncia. (...) Um homem assim é um perfeito músico, pois [um belo discurso] é o mais magnífico acorde que ele realiza”.⁸

Platão vê a música como a expressão mais perfeita da filosofia, estabelecendo em várias passagens paralelismos entre a música e a filosofia⁹, entre as belas harmonias e ritmos e os belos discursos¹⁰. Nessa medida, a educação musical, para Platão, consiste num “estudo da disciplina não com fins práticos, mas para a elevação (*epanagoghê*) e conversão (*anastrophê*) do espírito, para atingir a disciplina suprema, a dialética ou a filosofia”.¹¹

Para Aristóteles, o aprendizado da música e dos cantos tinha a propriedade de promover qualidades morais: do mesmo modo que a ginástica produz as qualidades do corpo, a música promove as qualidades do espírito, pois ela pode exercer uma influência sobre o caráter e sobre a alma.

Assim, as melodias de Olimpos, compositor frígio do século VII, figura algo histórica, algo lendária, enchem a alma de entusiasmo, que é uma emoção da parte ética da alma. “Ora, os ritmos e as harmonias contêm representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos antagônicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza destas qualidades”.¹²

Para se avaliar o sentido cotidiano do uso da palavra cantada, é necessário, porém, o distanciamento antropológico de nossos contextos contemporâneos e a respectiva aproximação dos contextos de significações das práticas sociais do mundo antigo. Desse modo, se entenderá que *os recitais musicais realizados durante os concursos não somente se inseriam em espaços e rituais sagrados, mas constituíam atos sagrados de comunicação com a esfera divina*. Todavia, o fluxo entre o sagrado

⁷ PLATÃO. *Cármides* 156-157.

⁸ Grifo nosso.

⁹ PLATÃO. *Laques*, 188.

¹⁰ PLATÃO. *Fédon* 61; *Simpósio* 215 c-d.

¹¹ PLATÃO. *Laques* 188.

¹² MANACORDA, M. A. *História da Educação da Antiguidade aos nossos dias*. São Paulo: Cortez, 1989, p. 57.

¹³ ARISTÓTELES *Política* L. VIII, V

e o profano se colocava, gerando uma constante tensão entre o nível do sagrado (imposições de origem religiosa mística e dos cânones ritualísticos) e o nível do profano (as demandas puramente estéticas da performance e fruição musical). *Esta tensão gerou conflitos expressos na crítica feita ao trabalho de alguns músicos, poetas e luthiers, na medida em que suas técnicas de execução, suas opções musicais e suas técnicas de fabricação dos instrumentos podiam romper com a conexão entre o musical e o religioso. Isto se reconhecia, por exemplo, na crítica a compositores de ditirambo que desvincularam a linha melódica cantada do acompanhamento do aulós.*

II

O papel mágico da palavra cantada foi evocado na *katástasis* espartana, no séc. VII, na qual *Terpandro foi figura chave, conferindo ao canto citaródico uma função apaziguadora, política*. Segundo a tradição, como nos revela a *Suda*, os espartanos, estando tomados pela *stásis*, consultaram o oráculo, que lhes aconselhou chamarem o músico de Lesbos, Terpandro. *Os espartanos, ao escutarem o seu canto citaródico nos banquetes comunitários, dispuseram-se à concórdia.*

Conforme interpretação de Antonietta Gostoli, em seu artigo “Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.” (1988), o *aspecto musical do canto, e não as palavras, despertaram o sentimento de paz*.¹³ Não era o conteúdo semântico verbal do canto que exercia essa função mágica harmonizadora, era a potência em si do aspecto sonoro e melódico do canto. A palavra cantada, assim, adquire seu poder mágico não em virtude do significado daquilo que canta, mas pelo efeito da voz entoada, cantada, que é a voz dos encantamentos. Assim, Demétrio de Falero afirmava que a música citaródica, ou seja, o canto acompanhado pela *kithára*, sobretudo a música de Terpandro, induzia ao político.¹⁴

Nestas narrativas, percebe-se um conflito entre o “sagrado” e o “profano”, que revelam uma curiosa fusão entre o sagrado e o político na ortodoxia musical, contrária ao individualismo e à *hybris* esteticista do experimentalismo dos músicos à busca de novas possibilidades técnicas e estéticas para sua arte.

O gênero coreográfico-musical do ditirambo constitui outro importante exemplo de conflito entre o sagrado e o profano na performance musical. Sua origem era atribuída a manifestações alegres de dança e canto relacionadas a festividades dionisíacas, portanto, com um contexto originário calcado sobre o sagrado. Desse modo, no ditirambo, até fins do sexto século, era sagrada a vinculação entre os elementos da música e da dança. O canto coral ditirâmico era uma das vertentes mais populares de comunicação coletiva com o deus Dioniso, com farta representação na pintura vascular da cerâmica coríntia produzida entre o final do século sétimo e começos do quinto. Em determinado momento, porém, no final do século VI, provavelmente sob influência de *Lasos de Hermione*, grande compositor e teórico musical (conhecido também como mestre de Píndaro), implementou-se na

¹³ GOSTOLI, A. “Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.”, en GENTILI & PRETAGOSTINI. *La musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza. 1988, p. 231-7.

¹⁴ *Scholion* E. Q. ad. HOMERO. *Odisseia* 3, 267, p. 144, 8.

Atenas da época das reformas de Clístenes *um modo transicional do coro ditirâmico, abandonando sua forma coreográfica, o dito hypórchêma, e aderindo à forma de musical,* forma que predominou a partir dos finais do séc. VI, quando o ditirambo se afastou cada vez mais de sua natureza religiosa e se tornou um gênero competitivo da arte coral, de aspecto erudito e profano no que se refere à busca do requinte técnico.¹⁵

Todavia, existia outro degrau de sacralização a ser rompido pelos profanos estetas da música: *a tradição musical rezava que havia uma necessária vinculação entre as sílabas do canto e as articulações do acompanhamento instrumental do aulós, de modo que o acompanhamento reproduziria a linha melódica do canto coral no que se refere ao ritmo e a harmonia (garantida pela performance em uníssono).* Ou seja, a cada articulação sonora da palavra cantada, corresponderia uma articulação sonora do acompanhamento instrumental, de modo que este estaria submetido à primeira. A submissão do instrumento ao canto, que é uma submissão ao som da voz emitida sob a forma de palavra, é uma submissão do profano ao sagrado.

Em meados do séc. V, um compositor ateniense de ditirambos, chamado *Melaníppides*, grande apreciador das possibilidades melódicas do *aulós*, *ousou quebrar a unidade sonora entre o canto e o acompanhamento.* O virtuosismo entre os flautistas já era amplamente explorado nos concursos musicais délficos, desde o século VI, na arte aulética solo, que incluía em seu repertório o *nomós pithikos* e *nomós polyképhalos*, que utilizava recursos técnicos como os harmônicos para imitar os gemidos da Medusa, moribunda face o mortal ataque de Perseu. Prátinus¹⁶ reagiu contra os excessos do *aulós* no ditirambo, fazendo ferrenhas críticas a certos músicos-poetas, que colocavam a melodia acima do texto, o instrumento musical acima da palavra cantada¹⁷:

“O canto, a Musa o fez rei; que o *aulós* guarde no coro o seu lugar secundário, pois ele é seu servo. Que o *aulós* assuma o comando somente nos cortejos desordeiros e nos pugilatos”.¹⁸

O avanço do *aulós*, sobrepujando o domínio da palavra, buscando destacar-se e independentizar-se da voz cantada, significa uma ruptura, uma nova relação entre o sagrado (da ordem mágico-religiosa) e o profano (da ordem hedonista da fruição estética). Constituiria uma *hybris* com relação a uma ordem sagrada da magia da palavra cantada.

Vemos que os próprios autores e músicos da Antigüidade travavam, entre eles, um debate entre tradição e modernidade, por meio do qual colocavam, para a sua sociedade, o conflito entre o “sagrado” e o “profano”, entre a palavra cantada sagrada e a palavra cantada profana. Aprendemos assim que este conflito não se trata de uma crise de identidade do ocidente – como muitos sociólogos e filósofos modernos pretendem tratá-lo – mas que lidamos outrossim com um conflito antropológico constitutivo de sociedades complexas, um conflito da Humanidade ao longo de sua história.

As interfaces entre a música e a religiosidade evidenciam outra forma de vinculação entre o sagrado e o profano na prática musical.

¹⁵ PLUTARCO. *De Musica*, 1141c.

Apud. Ateneu 617c-f.

¹⁶ MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 1989 (1959), p. 185.

¹⁷ Ateneu. XIV, 623c-624b; 628b-d; 632b-c.

A relevância do estudo da música, e em particular da palavra cantada, no culto religioso, encontra-se não somente em descrever as formas de acompanhamento musical das cerimônias, mas também em se perguntar, de uma perspectiva etnomusicológica, pelo papel da música na religião, enquanto instrumento ou mesmo ato de comunicação entre os deuses e os homens.¹⁹

É importante salientar que a música, no culto religioso, era muito mais do que um elemento da comunicação que integra as diversas formas de rituais (procissões, sacrifícios, libações, fumigações, festivais, etc.); ela em si era, enquanto tal, uma forma de expressão religiosa. Esse é o caso dos coros, que constituem ao mesmo tempo uma expressão da arte coral e coreográfica. Eram conhecidas três formas de danças corais, conforme sua composição: coros de meninas, coros de rapazes, coros de cidadãos ou coros mistos (de meninas e meninos; de garotos e adultos).

A música, vocal e instrumental, era um componente indispensável do culto grego, estando presente em quase todas manifestações religiosas: libações (*Papiro de Oxyrrhinchos*, 675, col. i) e sacrifícios (*Papiro de Oxyrrhinchos*, 675, col. ii) não se efetivavam sem seu acompanhamento. Inversamente, o desenvolvimento da música esteve sempre fortemente influenciado pela religião, de modo que quase todas as formas de performance musical – hinos, ditambos, coros, agones musicais, teatro – ligavam-se de alguma forma à vida religiosa. É sabido que, com o passar do tempo, a arte musical grega teve um grande desenvolvimento técnico e teórico, que a levará para além das fronteiras da religião. Todavia, o grande ambiente de performance dessa música – que ao mesmo tempo se especializava, se profissionalizava e se profanizava – continuava sendo os festivais religiosos.²⁰

Para a percepção grega da prática religiosa, o ingrediente musical do canto e do acompanhamento instrumental era tido como um elemento constitutivo natural. No fundo desse costume grego, estava a crença de que a música era um agente propiciatório da comunicação entre o humano e o divino: ela seria necessária para que o deus aceitasse o sacrifício.

A música era então utilizada para que o deus ouvisse os apelos humanos, como no caso de um fugitivo, que sensibiliza Zeus através de melodia executada com um aulós lídio.²¹

Na primeira metade do séc. VI, ocorreu uma importante reformulação das grandes festividades com vocação pan-helênica, iniciando pelos Jogos Píticos, em Delfos, em 586, com a instituição de jogos regulares. Em 581, a mesma regulamentação chegou aos Jogos Ístmicos, em 573, aos Nemésios, e, finalmente, em 566, às Panateneias em Atenas, sob o arcontado de Hippokleides. A reorganização dos Jogos Píticos incluiu o estímulo às manifestações musicais, com a efetivação da *kitharōidia*²², que já era realizada nas homenagens a Apolo, e o acréscimo da *aúlēsis*²³

¹⁹ AYTAI, D. "A música como veículo de comunicação com o mundo paralelo", em CARVALHO, SÍLVIA MARIA S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1990, p. 89-96.

²⁰ HALDANE, J. A. "Musical Instruments in Greek Worship", *Greece and Rome*, 13, 1966, p. 98. NORDQUIST, G. C. "Instrumental music in representations of Greek cult.", *Kernos*, Supl. 1 (HÄGG, R. *The iconography of Greek Cult in the archaic and classical periods*. Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult. Organized by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi.), 1992, p. 143.

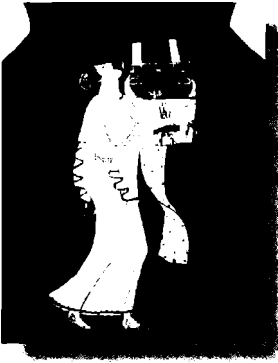
²¹ PÍNDARO. *Olimpicas*, V.45.

²² Citaródia, que se tratava do canto acompanhado pela *kithára*, tocada pelo próprio citaredo.

²³ Aulética, que constituía a apresentação instrumental solo, sem canto, do aulós.

e da *aulōidia*²⁴, a qual foi retirada quatro anos depois, apesar do sucesso do *aulōidós* Echembrotos, por ser considerada muito triste. Em 558, foi introduzida a *psillis kithárisis*²⁵, o solo instrumental para *kithára*.²⁶

O fortalecimento dos *agônes* musicais durante os grandes festivais revela de uma política cultural bem dirigida, baseada no princípio de que essas apresentações musicais constituíam uma das formas mais piedosas de se louvar uma divindade, uma vez que a música, acreditava-se, “toca de perto os deuses”, já que, em sendo uma expressão da harmonia cósmica, como propugnavam os pitagóricos e mais tarde Platão, constituía ela mesma uma obra divina. Nessa medida, o músico que realizava uma performance no interior de um santuário, diante de um templo, durante uma grande festa em homenagem a alguma divindade, era visto quase como um sacerdote, como uma figura sagrada, de modo que uma agressão a um músico, durante esses concursos, era tida como ofensa à divindade, como foi o caso de um citaredo assassinado numa cidade da Grécia oriental, durante um concurso realizado em honra de Hera, que sentiu-se pessoalmente ofendida com esse ato.²⁷



Entre o conjunto de cenas de concursos musicais na pintura vascular ática do sexto e quinto séculos antes de Cristo, existe uma esmagadora maioria de cenas representando a citaródia. Neste vaso conservado no Metropolitan de Nova Iorque, o Pintor de Berlim dedicou-se a mostrar a movimentação do corpo do citaredo durante a execução, evidenciando o momento da palavra cantada, pela posição da cabeça e boca aberta do músico. Os pintores de vaso, ademais, tinham grande interesse pela indumentária dos citaredos.

A particularidade, para compreendermos o fenômeno dos concertos musicais ocorridos durante os festivais, é reconhecermos que a busca pela melhor performance musical constituía uma forma de cultuar ao deus homenageado, era a maneira da cidade fazer seu sacrifício, por intermédio do músico que a representava. Note-se que a forma musical mais valorizada, nestes certames, era a citaródia: a prova de grande destreza técnica, executada pelo músico que cantava, sua voz sendo acompanhada com a *kithára*.

Prova deste prestígio era o prêmio conferido ao vencedor da *kitharōidia*, superior aqueles destinados aos vencedores das formas instrumentais (*aúlēsis* e *psillis kithárisis*) e da outra forma de canto com acompanhamento instrumental, a *aulōidia*. A regulamentação dos *agônes* panatenaicos, registrados sobre uma inscrição do início do quarto século, testemunha que o primeiro colocado na modalidade da *kitharōidia* recebia uma coroa no valor de 1000 dracmas, mais 500 dracmas de prata; o primeiro na *aulōidia* recebia uma coroa valendo trezentas dracmas, valor inferior ao prêmio para

²⁴ Aulódia, que era o canto acompanhado pelo *aulós*, sendo necessários dois músicos para esta performance, um cantor e um *auletés*.

²⁵ Citarística, apresentação instrumental solo da *kithára*.

²⁶ PAUSÂNIAS. VII.7. ESTRABÃO. IX.421-2.

²⁷ Sobre o conteúdo religioso dos festivais, ver: DILLON, M. *Pilgrims and pilgrimage in Antient Greece*. Nova Iorque: Routledge. 1977, p. 94-121.



O interesse pela premiação nos concursos de citaródia está exemplificado na grande quantidade de vasos, sobretudo da segunda metade do século V a.C., que representam o músico sendo condecorado por uma Vitória (Niké), frequentemente representada em sua forma alada.

quarto colocado na citaródia, além de uma complementação de 50 dracmas em prata, equivalente à complementação recebida pelo segundo lugar na citaródia. As formas de solo instrumental, *aúlêsis* e *psillis kithárisis*, recebiam apenas coroas, ficando sem prêmios.²⁸

Devemos ressaltar que os citaredos eram os músicos mais valorizados na Antigüidade, fato que se repetia em Atenas, como revela a auto-estima manifesta nas estátuas com dedicatórias que os citaredos Ophsiades, Alcíbios e Heortios oferecem a Atena na Acrópole.²⁹

Na supremacia do *kitharôidos*, fica evidente a preferência pela voz, pela palavra “mélca”, em detrimento da música instrumental, considerando os instrumentos apenas subsidiários do canto.

O primado da citaródia, dentre as formas musicais presentes nos festivais realizados em homenagem aos deuses, refletia o poder que os antigos gregos conferiam à palavra cantada como veículo de comunicação entre o humano e o divino.

Evidências iconográficas

Figura 1:

Ânfora. Figuras vermelhas. Pintor de Berlim. (ARV² 197/3) Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 56.171.38 (Fletcher Fund). Datação: em torno de 490 a.C. *Bibliografia: Metropolitan Museum Bulletin* 1957, p. 176. LAURENS, ANNIE-FRANCE. *Catalogue des Collections. II Céramique antique et apparenté. Société Archéologique de Montpellier*. 1984, p. 144-5, notas 12-14. CERQUEIRA, 2001, cat. 405.

Figura 2:

Lékynthos. Fundo branco. Contemporâneo ao Pintor de Atenas 1826. Christchurch (Nova Zelândia), Logie Collection, inv. 3/53. (anteriormente, coleção Oppenheimer, nº 199) Datação: 470 a 60 a.C. *Bibliografia: TRENDALL Greek Vases in the Logie Collection*, Christchurch (Nova Zelândia): University of Canterbury, 1971, p. 64-5, nº 35, pr. 30. *Christie's Sale Catalogue* 22-3, July 1936, nº 73; 18, October 1949, nº 257. CERQUEIRA, 2001, cat. 432.

²⁸ Syll.³ 1055. Apesar da evidência escrita epigráfica da preferência pela *kitharôidia*, nos *agônes* remontar ao início do séc. IV a.C., a iconografia vascular ática comprova que isso já era uma realidade em Atenas desde os últimos decênios do séc. VI a.C., tendo em vista o fato dos pintores preferirem cenas com citaródia, numa vantagem de 69:27 sobre a arte do *aúlôs*.

²⁹ RAUBITSCHKE, A. *Dedication from the Athenian Akropolis*. Cambridge / Massachusetts: Archaeological Institute of America. 1949, inscrições n. 7, 41, 86, 84.

Bibliografia

- AYTAI, D. "A música como veículo de comunicação com o mundo paralelo", en CARVALHO, SÍLVIA MARIA S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São PAULO: ED. UNESP. 1990.
- DETIENNE, M. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991.
- DILLON, M. *Pilgrims and pilgrimage in Antient Greece*. Nova Iorque: Routledge. 1977.
- GOSTOLI, A. "Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.", en GENTILI & PRETAGOSTINI. *La musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza. 1988.
- HALDANE, J. A. "Musical Instruments in Greek Worship", *Greece and Rome*, 13, 1966.
- MARZI, G. "Il 'Decreto' degli Spartani contro Timoteo (Boeth., *De instit. Mus.*, I, 1).", in: en GENTILI & PRETAGOSTINI. *La musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza. 1988.
- MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 1989 (1959).
- NORDQUIST, G. C. "Instrumental music in representations of Greek cult.", *Kernos*, Supl. 1 (HÄGG, R. *The iconography of Greek Cult in the archaic and classical periods*. Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult. Organized by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi.), 1992.
- PICARD, CH. *Manuel d'Archéologie grecque, La Sculpture, II, Période Classique, V siècle*. Paris: Auguste Picard. 1939.

“The *melic* words, between the sacred and the profane chants”¹

FÁBIO VERGARA*

The myth of the “Greek Miracle” has nurtured the nineteenth-century European imaginary in its rationalistic and scientific convictions, at the same time guaranteeing a self-image of cultural superiority in relation to other cultures and societies of the planet, which were potential targets to its imperialist conquests. This historiographic myth was based on the premise, formulated by nineteenth and twentieth century historians, of a “break between the *lógos* and the *mythos*”, which would have occurred in ancient Greece between the end of the Archaic period and the beginning of the Classical period, between the sixth and the fifth centuries BCE. Among several historians, we could cite Nestlé and Jaeger. Somehow, this myth worked, like an illusionist mirror, as the identity creed of the image of the European Western Civilization.

The interest that the nineteenth-century had with words was an interest with the rational words, capable to articulate the *lógos*. This rationalistic model, which was the view that predominated among the positivist antiquarian historiography up until the half of the twentieth-century, has found in Louis Gernet, since the second decade of that century, a strong opponent. He proposed an interpretive model based on an anthropological approach, which defended the principles of complementariness and of non-contradiction between the level of myth (the “*irrational*”) and the level of *logos* (the “*rational*”). Gernet was considered the father of a school, which became known as the *École de Paris*, classified as an Anthropology of Ancient Greece, in which figures such as Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet and Marcel Detienne in the first generation, and, in a second generation, figures such as François Lissarrague, François Hartog, Marie Christine Villanueva-Puig, acquired notability, among others. These historians, grouped around the *Centre Louis Gernet*, have proposed interpretive models for the ancient Greece in which there was no place for the fantasy of a break between the myth and the reason, a discourse that had been responsible for the creation of the historiographic myth of the *Greek Miracle*, that was an inspiration to many nineteenth and

¹ Article translated from the Portuguese by Marcelo H. Marotta.

* Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica, pela Universidade de São Paulo (2001). Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas (desde 1991). Diretor do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (2002-2006; 2006-2010). Presidente (2001-2003) e Vice-Presidente (2004-2005) da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

twentieth century historians. Marcel Detienne, one of the heirs of Gernet's intellectual legacy, in his work *Les maîtres de la vérité*, has approached the question of the double dimension of words: the magical words and the dialogical words.

Under the influence of the historiographic contribution of the *École de Paris*, we sought to think about the social and historical Greek experience according to particular patterns of fusion, complementariness and conflicts between elements that we consider to be "rational" and "irrational". In a dialogue with Anthropology, the concepts of "sacred" and "profane" were incorporated into this reflection, as correlate classificatory categories to understand the mental and social organization of space, time, and several daily actions. Presently, by consequence, the interest for words brings us equally to an interest for the magical words, the sacred words, those that are uttered in the communication between the human and the divine spheres. One of the expressions of the sacred words is the chanted words, the "melic" words, which had the prerogative of being, also, enchanted words.² We would like to suggest a reflection about the ambiguous nature of the "melic" words, which enchants as they are chanted, which are chanted to be heard by humans and by the gods. In this article, we would like to bring the attention to the magical "melic" words, those that established the dialogue with the divine level, seeking to inscribe them under an anthropological understanding, placing them under the field of the magical words, as chanted magical words. From the anthropological dimension of its magic comes a series of concepts and notions about music in the Greek culture, necessary to the understanding of its daily dimension among the ancient Greeks.

The studies of the History of Music in general, and of the ancient Greek music in particular, were not isolated from this debate, having benefited from the knowledge generated by Ethnology, in special by the so-called ethnomusicology. May we recover a classic work on the History of Music from the first half of the twentieth-century: Jean Combarieu.

Combarieu brought the studies of the history of Greek music into the field of Anthropology, while realizing the existent relationships between music and magic. In 1909, he published *La musique et la magie*, under the influence of the North-American studies of ethnomusicology (above all Natalie Curtis and Alice Fletscher) and of the work of Hagen, *Über die Musik einiger Naturvölker* (1899).

In 1920, he published his work *Histoire de la Musique - Des origines au début du XX^e siècle*. In this work, he formulates a theoretical picture turned to the interpretation of the history of music according to an evolutive framework that identifies three phases of development of the musical culture: the magical music, the religious music, and the profane music. The Greek music, according to Combarieu, would be a transition between the magical and the religious phases.

To Combarieu, *the enchantment is the prototype of the musical art*, in a way that both the music as the poetry would come from magic. *To the ancient peoples, music would allow for a communication between human beings and the spirits or gods*. Through exemplary formulas, humans could obtain from the gods favorable results on love and on the cure of evils. It was a common fact for the ancients to see, everywhere, manifestations of an occult force. *In addition, it was through the human voice (more directly than through the gaze) that humans established a relationship with that force, for they identified mysterious powers in the voice*.

Combarieu recognizes in Greek music the permanence of structures from the magical thought, *for the ancient Greeks saw in music a charming potency, the seductive power of chant upon*

² The adjective "melic" is a neologism derived from *mélōs* (song), "melic words" being then the chanted, melodious, words, in contrast to the spoken words.

matter and upon the spirit. Let us recall here Orpheus' musical myth. As the magic chant gave to humans a universal power, to the Greeks, the laws of music were the laws of the world. In that way, in the light of the magical thought, the author proposes an interpretation of the musical theories of Pythagoras and Philolaus that identified the cosmic harmony to the musical harmony and to the harmony of the soul. That relationship of equivalence, maintained by the Hellenic rational thought, had its origin, according to Combarieu, in the mental structures of magic. It was the base of all the philosophical theories related to the moralizing function, the powers of *éthos* and the role of the musical education. It was the base for the sacred chanted words – thought as magical, that is to say, as a chant that enchants.

For the author, the magical power, over the spirits, was transformed into a moral power, over everything that is part of the self (the thought, the emotion, and the soul). This idea, of archaic fashion, was the essence of the theory of musical *éthos*, attributed in Antiquity to a fifth-century Athenian, Damon, referred also by Plato³. In this way, Combarieu comes to claim *the permanence of magic in the philosophical thought and in the musical theories that are dedicated to explain the different moral effects of music (chanted or instrumental) upon the soul.*

The magical principles of the sacred and chanted word, pointed out by Combarieu, form the basis of the precepts that recommended the musical education. The Greeks believed that the rhythm and the harmony reached directly the soul, accomplishing the *paideia* by introducing the "feeling of order and disorder on movements". That feeling, which the animals would be deprived of, "rules our movements under the guidance of these gods" [protecting gods of music, as Apollo], which had given to us the feeling of measure and harmony and that "teaches us to build among us a sort of chain through the chant and the dance".⁴

The moral reflections made by the Greeks relating to music take into consideration, first, the human quality of the voice. Then, they take the articulated word in a chant not as being only a form of communication and aesthetic language, but as divine gifts that allowed for the spiritual development, possessing even magical powers of establishing a relationship between humans and the supernatural.

That cultural peculiarity can also be verified in several aspects of Greek mythology, mentally founding the character and the proportion that the culture of music acquires. "Which other people can create a myth like that of Orpheus, whose chant overturns the laws of the Universe, which with the magical power of his instrument tames the beasts and can grab his wife from death?"⁵

With Orpheus, the imaginary figuration of the power of music upon nature and upon the human spirit appears in mythology.

The mythical narratives about Orpheus even places to the historian a fundamental element that forms the basis of the importance attributed to music: the precedence of sound, of voice, in relation to words, so that the existence of music, for that matter, is previous to the verse.

From this fact comes the enchanting power of Orpheus' chant, that is to say, from its melody. It is an aspect of the myth that reveals to us the strangeness of the sonorous phenomenon to the Archaic Greeks, in the ignorance that persisted until the advent of the Pythagorean theories of acoustics, and the amazement in face of the vocal faculty. On Orpheus's chant, Marcel Detienne teaches us:

³ PLATO. *Alkibiades*, I, 118c; *Menexenus*, 235e–236a; *Laches*, 180c–d. Cf. PLUTARCH. *Life of Perikles*, C, 4. MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 1989 (1959), p. 187–88.

⁴ PLATO. *Laws* L.II.

⁵ SACHS, K. *La música en la Antigüedad*. Barcelona: Labor, 1934, p. 73.

While the aoidos and the kitharoidos celebrated the high deeds of man and gods (...), the voice of Orpheus started beyond the chant that recites and tells. It is all about a voice that is former to the articulated word, whose rule of execution is marked (...): it designates Orpheus to the world of music before the verse, the music without words, a domain where he was not imitating anyone, where he was the beginning and the origin (...). The chant of Orpheus outpours as an original enchantment. It is more important in its effects than in its content. In addition, starts with its centripetal virtue, which congregates around the voice the animated and unanimated living beings of the land, the sky and the sea. It is a strange voice to the narrow circle of listeners, but around which, in the plenitude of its joy, the trees, the stones, the birds, and the fishes are all congregated together.⁶

The power of Orpheus' chant, somehow, established a close link between the music and a first unity, giving to the musical sound of the chanted words an *arché* or principle character. With it, music acquired the quality of producing the sense of togetherness that should nourish the community of citizens, materialized in the choral chant.

It is perhaps only through music that humans could come close to the invisible harmony that, according to Heraklitus, is stronger than the visible one. In the relationship between music and harmony, we can find, possibly, the roots of Apollo's centrality in the Hellenic pantheon as a model of conduct at the *paideia*, since this musician god, a kitharodic singer, conducted the choral that symbolized the harmony and the sense of unity, i.e., the choral of the Muses. That unity that produces the *philia* has, according to Plato in the discourse of the physician Eryximachus, love as its agent, for to him music can be seen as a science of Eros, of love in relation to harmony and rhythm.⁷ To Eryximachus, music, likewise medicine, establishes the agreement between opposite elements, while placing love and concord among them. It is by the action of music that the treble and the bass are united, in the same way that it is by the action of medicine that the dry and the humid, the cold and the warm, are united. According to the classical medical theory of the balance of humors, their disharmony causes insanity.

The voice of Orpheus tranquilizes the barbarous impetus of the Thracian warriors. It congregates, unites, and produces *philia*, unity, in a world inhabited by *éris*, by *ágon*, by diversity. The power of Orpheus's voice to produce *philia*, which unites to its surroundings the divided nature, recalls the chain produced among humans, by the chant and the dance, when measure and harmony are introduced into the soul.⁸

It is not by chance that Plato placed in the voice of a physician the esteem for the harmonizing role of the chant; nonetheless, it is not by chance that the gods associated with medicine appeared as musician gods: as we shall see, the Greeks believed that determinate melodies might cure illnesses, provoke cicatrization and neutralize the poison of snakes. Associating the figures of the physician and the musician, the myth shows the belief in the magical powers of the musical enchantment as a curative device.

Sokrates⁹ referred to the teachings that he received from his Thracian physician, Zalmoxis, on the healing of the ills of the body and the spirit by enchantment:

It is in the soul, indeed, would say my Thracian, that, to the body and for every man, the evils and the goods have their point of departure (...) Our first cares should be concentrated on these evils (...) However, it is by enchantment that we take care of the evils of the soul. This enchantment is made through the speeches that show nice thoughts; but the speeches that are of such sort contribute to sprout in the soul a moral wisdom, whose apparition and presence allow us in consequence to seek for the good health of the body as well as of the spirit.*

⁶ DETIENNE, M. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991, p. 87-88.

⁷ PLATO. *Symposium* 186a.

⁸ PLATO. *Laus* L.II.

Now, the nice speech, the one that enchants, would be a speech with musical qualities, would be of the same magical nature than the chanted words. In addition, a man that utters beautiful speeches "is a man that is worth his speeches", for in him we can find "the harmonious accord between the uttered words and the one who utters them. (...) A man like that is a perfect musician, for [a beautiful speech] is the most magnificent accord that he makes".¹⁰

Plato sees music as the perfect expression of philosophy, establishing in several places the parallels between music and philosophy¹¹, between the beautiful harmonies and rhythms and the beautiful speeches¹². In this measure, the musical education, to Plato, consists in a "study of discipline not with practical ends, but to the elevation (*epanagoghè*) and the conversion (*anastrophè*) of the spirit, to reach the supreme discipline, the dialectics or philosophy".¹³

To Aristotle, the learning of music and the chants had the propriety to promote moral qualities: in the same way that gymnastics produces the qualities of the body, music promotes the qualities of the spirit, for it can influence the character and the soul.

In this way, the melodies of Olympos, a Phrygian composer of the seventh-century BCE and a half-historical half-fictive figure, fulfilled the soul with enthusiasm, which is an emotion that belongs to the ethical part of the soul. "Now, rhythms and harmonies contain representations of wrath and sweetness, and also of courage and moderation and of all the contrasting feelings and moral qualities, which corresponds closely to the truthful nature of these qualities".¹⁴

To evaluate the meaning of the daily use of the chanted words we need, however, to establish the anthropological detachment from our contemporary contexts and the respective approximation from the meaningful contexts of the social practices of the ancient world. In so doing, we will be able to understand that the musical recitals made during the contests were not only placed into sacred spaces and rituals, but also constituted in itself sacred acts of communication with the divine sphere. However, as the flux between the sacred and the profane was established, a constant tension was generated between the level of the sacred (impositions of religious and mystical origin and of the ritualistic canons) and the level of the profane (the purely aesthetical demands of performance and musical delight). That tension generated conflicts that were expressed in the criticism done to the work of some musicians, poets and *luthiers*, as the technicalities of their execution, their musical choices and their techniques of musical instruments fabrication could break with the connection between the musical and the religious spheres. This was recognized, for instance, in the criticism to dithyrambic composers that had separated the melodic chanted line from the accompaniment of the *aulós*. The magical role of chanted words was evoked in the seventh-century BCE Spartan *katástasis*, in which *Terpandros* was a key-figure, giving to the *kitharodic chant* a peaceful, political, function. According to tradition, as it is revealed by the *Suda*, the Spartans, being possessed by the *stásis*, consulted the oracle, which advised them to call the Lesbian musician, Terpandros. *When they listened to his kitharodic chant in the communitarian symposiums, the Spartans disposed themselves to concord.* According to Antonietta Gostoli's interpretation, in her article "Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C." (1988), the *musical aspect of the chant, and not the words, aroused the feeling of peace.*¹⁵ It was not the verbal

⁹ PLATO. *Charmides* 156-157.

* The underlinings are ours

¹⁰ PLATO. *Laches*, 188.

¹¹ PLATO. *Phaedon* 61; *Symposium* 215 c-d.

¹² PLATO. *Laches* 188.

¹³ MANACORDA, M. A. *História da Educação da Antiguidade aos nossos dias*. São Paulo: Cortez, 1989, p. 57.

¹⁴ ARISTOTLE *Politics* I, VIII, V.

¹⁵ GOSTOLI, A. "Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.", in GENTILI & PRETAGOSTINI. *La musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza, 1988, p. 231-7.

and semantic content of the chant that exercised that magical and harmonizing function; it was the potential in itself of the chant's sonorous and melodic aspects. The chanted words, then, acquires its magical powers not in virtue of the meaning of what it chants, but through the effect of the uttered, chanted, voice, which is the voice of the enchantments. That way, Demetrius Phalereus insisted that the kitharodic music, that is to say, the chant accompanied by the *kithára*, above all the music of Terpandros, induced citizens to the political sphere.¹⁶ In these narratives, we can see a conflict between the "sacred" and the "profane", which reveals a curious fusion between the sacred and the political in the musical orthodoxy, contrary to the individualism and the aesthetical *hybris* of the experimentalism of musicians in search of new technical and aesthetical possibilities to their art.

The musical-choreographic gender of dithyramb constitutes another important example of conflict between the sacred and the profane in the musical performance. Its origin was attributed to joyful manifestations of dance and chant related to Dionysian festivities – therefore, part of an original context based on the sacred. In this way, in the dithyramb, until the end of the sixth-century BCE, the link between the elements of music and those of dance was sacred. The dithyrambic choral chant was one of the most popular means of collective communication with the god Dionysus, which received a wide representation in the painted Corinthian pottery produced between the end of the seventh-century and the beginnings of the fifth-century BCE. In a particular moment, however, at the end of the sixth-century BCE, probably under the influence of *Lasus of Hermione*, a great composer and musical theoretician (also known as a master of Pindar), it was implemented in the Athens of the Kleisthenian reforms *a transitional type of dithyrambic chorus. It abandoned its choreographic form, the so-called hypórchēma, and adhered to the form of a musical gender.* This form predominated from the end of the sixth-century BCE when the dithyramb went each time more away from its religious nature and became a competitive genre of choral art, with an erudite and profane aspect in relation to the search of a technical refinement.¹⁷

However, there was another level of sacralization to be broken down by the profane aestheticians of music: *the musical tradition would claim that there was a necessary subordination between the syllables of the chant and the articulations of the instrumental accompaniment of the aulós. In this way, the accompaniment would reproduce the melodic line of the choral chant in relation to rhythm and harmony (guaranteed by the performance in unison).* That is to say, to each sonorous articulation of the chanted words, a sonorous articulation of the instrumental accompaniment would come to correspond, in a way that the later would be subordinated to the former. The subordination of the instrument to the chant, which is equivalent to the subordination to the sound of the voice uttered under the form of words, is a subordination of the profane to the sacred.

In the half of the fifth-century BCE, an Athenian composer of dithyramps, called *Melanippides*, a great appreciator of the melodic possibilities of the *aulós*, *dared to break down the sonorous unity of the chant and the accompaniment.* The virtuosism among the flautists was already widely explored in the Delphic musical contests, since the sixth-century, in the solo auletic art, which included in its repertoire the *nomós pithikos* and the *nomós polyképhalos*, which used technical resources as the harmonics to imitate the groaning of the Medusa, who became moribund by the mortal attacks of Perseus. Pratinas¹⁸ reacted against the excesses

¹⁶ Scholion E. Q. ad. HOMER. *Odyssey* 3, 267, p. 144, 8.

¹⁷ PLUTARCH. *De Musica*, 1141c.

¹⁸ Apud. Athenaeus 617c-f.

of the *aulós* in the dithyramb, making arduous criticisms to some poet-musicians, which considered the melody to be superior to the text, or the musical instrument superior to the chanted words:¹⁹

"The chant, the Muse, made him a king; may the *aulós* keep in the chorus its secondary role, for it is your servant. May the *aulós* take the command only in the disorderly processions and in the boxing".²⁰

The modernization of the *aulós*, overtaking the dominion of the words, seeking to become detached and independent from the chanted voice, means a breakage, a new relationship between the sacred (from the magical-religious dimension) and the profane (from the hedonistic dimension of the aesthetical fruition). It would constitute a *hybris* in relation to a sacred dimension of magic in the chanted words.

We can see that even the writers and musicians from Antiquity established a debate among themselves on the two opposing paths of tradition and modernity, through which they stated, to their society, the conflict between the "sacred" and the "profane", between the sacred chanted words and the profane chanted words. We learn in this way that this conflict does not constitute a Western crisis of identity – as many modern sociologists and philosophers intend it to be treated – but instead that we are dealing with an anthropological conflict that is constitutive of complex societies, a conflict of Humanity through its history.

The interfaces between music and religiosity evidence another form of link between the sacred and the profane in the musical practice.

*The relevance of the study of music in the religious cult, and in particular the study of the chanted words, can be located not only in the description of the forms of musical accompaniment in the ceremonies. It can also be located when we question, from an ethnomusicological perspective, about the role of music in religion, understood as an instrument or even an act of communication between the gods and the humans.*²¹

It is important to highlight that *music, in the religious cult*, was much more than a communication element that integrates the several forms of ritual (processions, sacrifices, libations, fumigations, festivals, etc); music in itself was, as such, a *form of religious expression*. This is the case for the *choruses*, which constituted an expression of the choral and the choreographic arts at the same time. Three forms of choral dance were known, according to its composition: the girl's choruses, the boy's choruses, and the chorus of citizens or mixed choruses (of boys and girls; of boys and adults).

The vocal and instrumental music was an indispensable component of the Greek cult, being present in almost all religious manifestations: libations (*Oxyrhynchus Papyrus*, 675, col. i) and sacrifices (*Oxyrhynchus Papyrus*, 675, col. ii) were not accomplished without its accompaniment. Conversely, the development of music was always strongly influenced by religion, in a way that almost all the forms of musical performance – hymns, dithyrambs, choruses, musical *agônes*, theater – were linked somehow to religious life. It is known that, with the passing of time, Greek musical art had a great technical and theoretical development, which will bring it beyond the edges of religion. However, the biggest performing ambient for that music – which at the same time was getting more specialized, more professionalized and more profane – was still the religious festivals.²²

¹⁹ MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 1989 (1959), p. 185.

²⁰ Athenaeus. XIV, 623c-624b; 628b-d; 632b-c.

²¹ AYTAI, D. "A música como veículo de comunicação com o mundo paralelo", in CARVALHO, SÍLVIA MARIA S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São PAULO: ED. UNESP. 1990, p. 89-96.

²² HALDANE, J. A. "Musical Instruments in Greek Worship", *Greece and Rome*, 13, 1966, p. 98. NORDQUIST, G. C. "Instrumental music in representations of Greek cult.", *Kernos*, Supl. 1 (Hägg, R. *The iconography of Greek Cult in the archaic and classical*



Among the whole set of scenes of musical contests in the iconography of Attic pottery of the sixth and fifth centuries BCE, there is a huge majority of scenes representing the kitharōidia. In this vase, kept at the Metropolitan in New York, the Berlin Painter has dedicated himself to show the movements of the body of the kitharoidos during the play, evidencing the particular moment of the chanted words, by the position of the head and the open mouth of the musician. The vase painters, moreover, had great interest in the kitharoidoi's garments.

To the Greek perception of religious practices, the musical ingredient of the chant and the instrumental accompaniment were considered as natural constitutive elements. Behind this Greek costume was the belief that *music was a propitiating agent of communication between the human and the divine spheres: it was needed in order to convince the god to accept the sacrifice.*

*Music was then used in order to grasp the god's attention to the human claims, as in the case of a fugitive, which sensitizes Zeus through the melody executed with a Lydian aulós.*²³

In the first half of the sixth-century BCE, an important reformulation occurred in the great festivities with pan-Hellenic vocation, beginning with the *Pythic Games*, in Delphos, in 586, with the institution of regular games. In 581, the same regulation was brought to the *Isthmian Games*; in 573, to the *Nemesian Games*, and, finally, in 566, to the *Panathenaics* in Athens, under the archonship of Hippokleides. The reorganization of the Pythic Games included the stimulus to musical manifestations, with the realization of the *kitharōidia*²⁴, which was already made in the honors to Apollo, and the addition of the *aulēsis*²⁵ and of the *aulōidia*²⁶, which was removed four years later, despite the success of the *aulōidōs* Ekhemebrotos, for being considered too sad. In 558, it was introduced the *psillisi kithārisis*²⁷, the instrumental solo of the *kithāra*.²⁸

The strengthening of the musical *agōnes* during the great festivals reveals a well directed cultural police, based on the principle that these musical presentations constituted one of the pious forms to praise a divinity, once it was believed that music "touches the gods closer". Since music was an expression of the cosmic harmonies, as the Pythagoreans and Plato later believed, it was itself a divine realization. In this measure, the musician that realized a performance inside a sanctuary, in front of a temple, during a great festivity in honor of some divinity, was seen almost as a priest, as a sacred figure, in a way that an aggression to a musician, during these contests, was taken as an offense to the divinity, as was the case of a kitharoidos murdered in an Eastern Greek city, during a contest made in honor of Hera, who felt personally offended by this act.²⁹

periods. Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult. Organized by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi.), 1992, p. 143.

²³ PINDAR. *Olympics*, V.45.a

²⁴ Kitharoidia, which was all about the chant accompanied by the *kithāra*, played by the kitharoidos himself.

²⁵ Aulerics, which was the solo and instrumental presentation, without chant, of the *aulós*.

²⁶ Aulodia, which was the chant accompanied by the *aulós*, being needed two musicians for that performance, a singer and an *aulētēs*.

²⁷ Kitharistics, the solo and instrumental presentation of the *kithāra*.

²⁸ PAUSANIAS. VII.7. STRABO. IX.421-2.

²⁹ On the religious content of the festivals, see: DILLON, M. *Pilgrims and pilgrimage in Ancient Greece*. New York: Routledge. 1977, p. 94-121.

The interest for the rewards in the contests of *kitharōidia* is exemplified by the great quantity of vases, above all from the second half of the fifth-century BCE, which represents the musician being consecrated by a Victory (*Nikē*), usually represented in its winged form.



The particularity, in order to understand the phenomenon of musical concerts that occurred during the festivals, is to recognize that the search for the best musical performance constituted a form of cult to the honored god. It was the fashion through which the city could make its sacrifice, by means of the musician that represented it. We can note that the most appreciated musical form, to these issues, was the *kitharōidia*: prove of great technical dextrosity, executed by the musician that chanted, with his voice being accompanied by the *kithára*.

The evidence for this eminence was the reward conferred to the winner of the *kitharōidia*, which was superior to those that were given to the winners of the instrumental forms (*aúlesis* and *psillis kithárisis*) and of the other form of chant with instrumental accompaniment, the *aulōidia*. The regulation of the Panathenaic *agônes*, registered on an inscription in the beginning of the fourth-century BCE, witnesses that those who won the first place in the modality of *kitharōidia* received a crown with the value of 1000 drachmas, more 500 silver drachmas. The first place in the *aulōidia* received a crown with the value of 300 drachmas, a value that was inferior to the reward of the fourth place in the *kitharōidia*, besides a complement of 50 silver drachmas, which was equivalent to the complement received by the second place in the *kitharōidia*. The forms of the instrumental solo, the *aúlesis* and *psillis kithárisis*, received only crowns, remaining without rewards.³⁰

We should highlight that the *kitharōidós* were the most valued musicians in Antiquity, a fact that was repeated in Athens, as is revealed by the self-esteem manifested in the statues with dedications that the *kitharōidós* Ophiades, Alkibios and Heortios offered to Athena in the Akropolis.³¹

In the *kitharōidós* supremacy, the preference for the voice, for the "melic" words, is made evident against the instrumental music, considering the musical instruments to be only subsidiaries of the chant.

The primacy of the *kitharōidia*, among the musical forms present in the festivals done in honor to the gods, reflected the power that the ancient Greeks conferred to the chanted words as a vehicle of communication between the human and the divine spheres.

Iconographical Evidences:

Figure 1: Amphora. Red figures. Berlin Painter. (ARV² 197/3) New York, Metropolitan Museum of Art, 56.171.38 (Fletcher Fund). Date: around 490 BCE. *Bibliography:* Metropolitan Museum Bulletin 1957, p. 176. LAURENS, Annie-France. *Catalogue*

des Collections. II Céramique attique et apparenté. Société Archéologique de Montpellier. 1984, p. 144-5, notes 12-14. CERQUEIRA, 2001, cat. 405.

Figure 2: *Lékythos*. White background. Contemporaneous to the Athens 1826 Painter. Christchurch (New Zealand), Logie Collection, inv. 3/53. (previously, Oppenheimer Collection, n° 199) Date: 470 to 460 BCE. *Bibliography:* TRENDALL *Greek Vases in the Logie Collection*, Christchurch (New Zealand): University of Canterbury, 1971, p. 64-5, n° 35, pr. 30. *Christie's Sale Catalogue* 22-3, July 1936, n° 73; 18, October 1949, n° 257. CERQUEIRA, 2001, cat. 432.

³⁰ Syll.³ 1055. Despite the epigraphic written evidence of the preference by the *kitharōidia* in the *agōnes* come back to the beginning of the fourth-century BCE, the Attic pottery iconography confirms that this was already a reality in Athens since the last decades of the sixth-century BCE, considering the fact that the painters preferred scenes with kitharoidia, in a difference of 69:27 over the art of the *aulós*.

³¹ RAUBITSCHER, A. *Dedication from the Athenian Akropolis*. Cambridge / Massachussets: Archaeological Institute of America. 1949, inscriptions n. 7, 41, 86, 84.