Alemán y la μουσικὴ τέχνη*

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Alcmán (*ca.* 650-600 a.C.), autor de la única literatura laconia[1] escrita en este dialecto y creador de los partenios[2] espartanos en tonalidad Doria (Plu., *Mus.* 1133F), no era considerado sólo como poeta en la antigua Grecia, sino también como músico, aspecto que suele pasarse por alto por parte de quienes se dedican al estudio de la lírica griega. En el tratado pseudo-plutarqueo *De musica* hallamos algunas referencias que pueden ayudarnos a comprender el lugar que ocupa en el ámbito de la antigua tradición musical. Pero también del estudio de su propio, aunque escaso por lo fragmentario, léxico musical se podrán extraer consecuencias en orden a determinar la importancia de Alcmán para el conocimiento de la μουσικὴ τέχνη.

Según se desprende de la lectura del *De musica*, Alcmán parece seguir las pautas del que fuera la primera figura histórica de la música griega, Terpandro.

* Este trabajo se ha realizado bajo los auspicios del Proyecto de Invetigación BFF-2000-0085 de la DGICYT

[1] Pausanias (III 15, 3) nos informa de que el dialecto laconio, aunque rudo y poco dotado para la expresión poética, no menoscabó el arte de Alcmán. Sobre el origen espartano o lidio de Alcmán, remito al estado de la cuestión resumido por F.R. ADRADOS, *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid, 1980, pp. 127-130, y al análisis de F. CUARTERO, «Alcmán y Esparta», *BIEH* 6 (1972) 3-34. Citamos a nuestro autor por las ediciones de D.L. PAGE, *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962) y *Supplementum Lyricis Graecis* (Oxford 1974) con las abreviaturas *PMG* y *S*, respectivamente.

[2] Recordemos que Ateneo (XIV 634E) atribuye a Aristóxeno (*fr.* 101) la clasificación de los αὐλοί en cinco clases y que el primero de ellos es el parqenioj, que representaría el tipo más agudo y al que S. MICHAELIDES (*The Music of the Ancient Greece*, Londres, 1978, p. 44) llama 'soprano'. Los partenios eran cantos de coros de doncellas que, a través de ceremonias rituales de paso de la adolescencia a la edad adulta, eran iniciadas en el matrimonio (*Cf.* B. GENTILI, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona, 1996 [= Bari 1984], pp. 187-237).

Éste, aunque natural de Anfisa (Lesbos), se trasladó a Esparta y fundó allí una escuela musical, ya que Esparta, en el s. VII a.C., se erigió en el faro que iluminó el panorama musical de toda Grecia. Plutarco, en su *Vida de Licurgo* (XXI 6), afirma que tanto Terpandro como Píndaro consideraban a los laconios como μουσικωτάτους ἅμα καὶ πολεμικωτάτους, pues daban la misma importancia a la música y al valor, idea de la que también se hace eco Alcmán (*PMG* 41) en un verso que tiene todo el carácter de ser una σφραγίς del poeta orgulloso de su quehacer. El fragmento *PMG* 26 probablemente pertenecía a un proemio del tipo de los προοίμια κιθαρῳδικά que, según Ps.-Plutarco (*Mus.* 1132D), estaban compuestos ἐν ἔπεσιν ya en Terpandro y debían preludiar al canto coral propiamente dicho. En este caso es el propio Alcmán quien canta el proemio, mientras que una corego danza con las doncellas, ya que la vejez es un obstáculo para aquél. Hay que tener en cuenta que la poesía de Alcmán era mixta: el proemio y el epílogo eran monódicos, mientras que el centro era coral. En unas ocasiones será el propio poeta el que haga el papel de solista y en otras su cometido quedará reducido al de creador y compositor. El éxito de Alcmán debe atribuirse a la articulación de los cantos corales en estrofas variadas. No se puede obviar tampoco el hecho de que el propio Alcmán se declare autor (εὗρε 'descubrió') de *F*έπη καὶ μέλος ("versos y melodía") (*PMG* 39), de donde se colige el carácter inseparable de ambas artes en la poesía antigua[3]. El fragmento *PMG* 26 seguiría, pues, las pautas de este nomo citaródico atestiguado en Terpandro, toda vez que está compuesto en hexámetros holodactílicos, cosa que, por otra parte, sería normal, ya que uno de los resultados del nomo citaródico habría sido la forma κατὰ δάκτυλον (Plu., *Mus.* 1133F)[4]. El ritmo dactílico también lo hallamos en otro proemio (*PMG* 27) bajo la forma del tetrámetro, también conocido, precisamente, como *alcmanio*. Es interesante saber que Timoteo también cantaba sus primeros νόμοι en versos épicos para no dar la sensación de violar las leyes de la música antigua (Plu., *Mus.* 1132E). Ahora bien, si hacemos caso del léxico Suda (*s.u.*' Αλκμάν), Alcmán debió ser un auténtico innovador al ser el primero en introducir el canto en versos distintos del hexámetro dactílico: πρῶτος δὲ εἰσήγαγε τὸ μὴ ἑξαμέτροις μελῳδεῖν.

En *PMG* 40 Alcmán se vanagloriaba de conocer ὀρνίχων νόμως παντῶν -primer ejemplo que conservamos de esta acepción técnico-musical del término νόμος-, es decir, toda la gama musical del mundo de las aves. Este fragmento podría ponerse en relación con *PMG* 39, donde Alcmán declara haber inventa-

---

[3] Damos a *F*έπη el mismo significado que a *F*επέων (*PMG* 27, 2).

[4] Los nomos citaródicos eran, según la clasificación de Terpandro, siete (*Cf.* Plu., *Mus.* 1132D). *Cf.* H. KOLLER, «Das kitharodische Prooimion», *Philologus* 100 (1956) 159-206, y, sobre todo, el reciente trabajo de A. GOSTOLI, «Il *nomos* citarodico nella cultura greca arcaica», en *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' età ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili* (ed. R. Pretagostini), I, Roma, 1993, pp. 167-178.

do *F*έπη τάδε καὶ μέλος basándose en el canto de las perdices; en otras palabras, estamos ante una μάθησις imitativa que se explica a través de la μίμησις[5]. Estamos ante una auténtica declaración heurística por parte del poeta que se autoafirma autor de la *inuentio* métrico-musical. Ateneo, que nos ha legado este fragmento (Ath. IX 389F), hace la siguiente aseveración: ὅτι παρὰ τῶν περδίκων ᾄδειν ἐμάνθανε. Y este conocimiento de la variedad cantora de las aves y sus reglas (en *PMG* 1, 85 ss. compara su canto con el de la lechuza y en *PMG* 1, 100 compara la voz de Hagesícora con la del cisne), así como su fama como compositor de partenios, puede estar en la base del epigrama anónimo (*AP* IX 184, 10) que le adjudicaba los θηλυμελεῖς ἀηδόνες (también en *PMG* 10*a* dice haber escuchado al ruiseñor). Por otra parte, este fragmento es generalmente considerado como la σφραγίς de un partenio[6]. Parece, pues, claro que Alcmán se servía de un repertorio de fórmulas melódicas y rítmicas: νόμοι y μέλη (ciertos μέλη también derivaban de primitivos νόμοι). Históricamente, el νόμος pertenece más al ámbito de la música que al de la poesía[7]: un γένος ᾠδῆς con un rico repertorio melódico. Los νόμοι eran, en definitiva, unos "cantos reglados", unos aires musicales invariables con tonalidades apropiadas para cada ocasión ritual y cuyo "uso normativo" no se podía infringir[8]: es en este contexto en el que creo que hay que entender los célebres fragmentos *PMG* 39 y 40, ya que el canto de las perdices, como el de otras aves está establecido por la naturaleza, con unas normas tonales invariables, pero que en determinadas circunstancias, que podríamos llamar "rituales", como el cortejo o el reclamo, adopta unas gamas apropiadas y fácilmente inteligibles por la misma especie. Por otra parte, los νόμοι representan también tradiciones regionales de las que poseemos más o menos referencias: Esquilo menciona los νόμοι jónicos (*Supp.* 69), la tradición oriental de los νόμοι ἰηλεμιστρίας (*Cho.* 424) y, posiblemente, del τὸ Μύσιον (*Pers.* 1054); de hecho, el propio Alcmán fue compositor de ᾄσματα ἰωνικά (*cf.* Heph. XII 2, p. 37 Consbruch) y de ᾄσματα Λύδια (*PMG*

---

[5] *Cf.* B. GENTILI, «Il fr. 39 e 40 P. de Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica», en *Studi in onore di V. de Falco*, Nápoles, 1971, pp. 59-67. Estas palabras de Alcmán acabarán constituyendo un *topos* acerca de las relaciones entre el canto de las aves y el de los hombres: *Cf.* Lucr. V 1379 ss.; Plu., *Soll. anim.* 937A-974D. Esquilo, por ejemplo, llama nomoj al canto del ruiseñor (*Ag.* 1142).

[6] *Cf.* C. CALAME, *Alcman*, Roma, 1983, p. 480. También el nomoj tenía una sfragij en la que el autor hablaba de sí mismo (*Cf.* G. COMOTTI, *La música en la cultura griega y romana*, Madrid, 1986 [= Turín 1977], p. 17). Sobre la problemática suscitada por el famoso *PMG* 39 hay una amplia bibliografía; remitimos aquí a uno de los últimos trabajos, donde se aborda la doctrina anterior: C. BRILLANTE, «Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico», *RFIC* 119 (1991) 150-163.

[7] *Cf.* R.P. WINNINGHTON-INGRAM, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980, *s.u Greece* (p. 661), y recientemente E. CALDERÓN, «El léxico musical en Esquilo», *Prometheus* 28 (2002) 97-115.

[8] *Cf.* Pl., *Lg.* 700A-B; Plu., *Mus.* 1133B-C.

24) a los que tuvo que adecuar su lira doria. Tal vez haya que entender aquí el tono lidio (Λυδιστί) al que hace referencia Ps.-Plutarco (*Mus.* 1134B; *cf.* Pl., *R.* 398E), lo que supondría una innovación por parte del poeta al tratar de conjugar el tono lidio con la lira doria[9].

No obstante lo dicho, el estudio del léxico puede proporcionarnos datos más novedosos y que, a la vez, complementen lo visto anteriormente. El canto es ἀοιδά: tal es el canto con el que el poeta, por boca del coro, invoca a las Musas (Ὀλυμπιάδες) e invita a las doncellas a la danza (*PMG* 3, 2), si bien en el caso que nos ocupa la ἀοιδά está subordinada al μέλος; Alcmán es, sobre todo, compositor de μέλη. El verbo que designa la acción de cantar es, por excelencia, ἀείδω: *cf.* inf. lac. ἀείδην (*PMG* 14, 3 y 171), y el fut. ἀείσομαι (*PMG* 28). El poeta es consciente del "yo" poético y de su función social y utiliza la primera persona; en otra ocasión (*PMG* 29) es la corego la que anuncia el comienzo del canto con ἀείσομαι. Es, en definitiva, el canto que entonan las diez doncellas, guiadas por Hagesícora, en el famoso *Partenio* (*PMG* 1, 39; 99). Y es a esta célebre corego (ἁ κλεννὰ χοραγός, *PMG* 1, 44) a quien se aplica el adjetivo ἀοιδοτέρα (*PMG* 1, 97) -así es llamada (ἀοιδός) por Alcmán la Musa a la que invoca (*PMG* 14, 2)-, pues su voz es muy melodiosa[10]. El término χοραγός aparece aquí[11] por primera vez en la literatura griega, pero con un significado diferente al que tendrá en Atenas, donde el corego corre con la organización y financiación de tragedias; aquí se trata de la instrucción y dirección del coro durante su ejecución: <ἐπ' ἀκροῦ> χοροῦ ἵστασθαι (*PMG* 32). Lo mismo sucede con el sinónimo χοροστάτις (*PMG* 1, 84); de hecho, el nombre de la propia Hagesícora (Ἁγησιχόρα) es parlante y viene a significar, en definitiva, 'corego'. En consecuencia, la corego se convierte así en una especie de *prima inter pares* del coro. De todo ello se colige, además, que coro y canto están indisolublemente unidos, pues no hay que olvidar que el partenio arcaico era un canto procesional para ser ejecutado en ceremonias públicas[12]. Pero también el

---

[9] *Cf.* F.A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II, Hildesheim, 1965 [= Bruselas 1881], p. 387. Sobre los aires musicales dorios y orientales, *Cf.* J. GARCÍA LÓPEZ, «Cantando de Homero a Píndaro», en *Homenaje al Prof. Trigueros Cano* (eds. P.L. Ladrón de Guevara – A.P. Zamora – G. Mascali), I, Murcia, 1999, pp. 169-183.

[10] Hay que recordar que los aoidoi son los ejecutores de la música vocal.

[11] También en *PMG* 10 *fr.* 5, 11; 15, y en *PMG* 48 (con dudas).

[12] Hay algunas alusiones a movimientos de danzas espartanas en *PMG* 3, 9 y 3, 70 (*Cf.* Ar., *Lys.* 1305-15; E., *Hel.* 1465-78). *Cf.* S. CONSTANTINIDOU, «Dionysiac elements in Spartan cult dances», *Phoenix* 52 (1998, 15-30. Según parece el ritmo de los coros de los partenios era rápido y posiblemente de movimiento circular, lo que provocaba la renuncia del propio Alcmán a seguirlos, aduciendo su edad (*PMG* 26). Píndaro también se hace eco de estos "coros de pie rápido" (*Peán* II 99 s.), al igual que Pausanias (III 13, 7). *Cf.* F.R. ADRADOS, «Alcmán, el Partenio del Louvre: estructura e interpretación», *Emerita* 41 (1973) 323-344.

himno podía ir acompañado de esta suerte de χορός, y para ello se solicita el auxilio de Calíope (*PMG* 27, 3; *cf. PMG* 45)[13].

Alcmán también emplea el verbo ὑμνέω para designar el canto que entonan las jóvenes del coro (*PMG* 3, 5); en un contexto difícil de precisar utiliza la forma doria de primera persona de plural del mismo verbo, ὑμνίομες (*S.* 3), aunque probablemente se aplique también a las jóvenes del coro. Por otra parte, el término ὕμνος (*PMG* 27, 3), el canto en honor de dioses y de hombres (en el caso de Alcmán sólo tenemos testimonios de himnos dedicados a divinidades: Zeus Licio, Hera, Apolo, Atenea, Ártemis...), es aplicado al canto de las doncellas, sin que, en principio, se le pueda vincular a una determinada forma métrica; por ejemplo, en el caso de que *PMG* 27 sea un himno, como parece sugerir el contenido, el metro consiste en alcmanios. En *PMG* 3, 5, el verbo ὑμνέω tiene como complemento un cierto καλὸν μέλος que tiene la propiedad de alejar el sueño. Este término -μέλος- también aparece como objeto directo de ἀείδω (*PMG* 14, 2). La voz de la Musa ha de ser λίγηα ('aguda') (*PMG* 14, 1) para entonar un μέλος -como en Terpandro-, idea que se repite en *PMG* 30 y cuyo tono alto se resalta con el verbo κλάζω, pero también πολυμμελές ('rica en melodías') (*PMG* 14, 1). En consecuencia, la voz del poeta deberá ser igualmente aguda (*PMG* 28). Emparentado con μέλος hallamos el verbo μελίσδω[14] (*PMG* 35), forma doria de μελίζω, acompañado también de κάλλα. El μέλος es un término muy antiguo y genérico[15], capaz de abarcar diversas manifestaciones musicales griegas. De hecho, la Suda (*s.u.*' Αλκμάν) informa de que Alcmán compuso seis libros de μέλη, y el propio poeta, como hemos reseñado anteriormente, se declara autor de *F*έπη τάδε καὶ μέλος (*PMG* 39, 1). Este contenido básico de su poesía es el que reconocen la mayoría de los autores antiguos que mencionan su obra[16]: Plutarco lo llama ὁ ἄριστος μελῶν ποιητής (*Mus.* 1136B), ὁ τῶν μελῶν ποιητής (*Mus.* 1133B) o, simplemente, ὁ μελοποιός (*Quaest. conv.* 659B), al igual que el escoliasta A de *Il.* III 250 e *Il.* XIII 588, y que es el término que designa al poeta lírico en la época más antigua[17]; por su parte, el comentarista del *P.Oxy.* 2389 (*PMG* 10 y 13) resalta el carácter mélico de su poesía, y Ateneo (XIII 600F) como autor de μέλος. Se-

---

[13] Para el verbo xoreuw, *Cf. PMG* 33.

[14] *Cf.* E. CALDERÓN, «El léxico musical en Teócrito», *Habis* 31 (2000) 99-112 (en p. 102 y n. 10).

[15] Según O. SZEMERÉNYI («Latin *promulgare*», *Emerita* 22 [1954] 159-174), es probable que μέλος proceda de la raíz **mel-*, que sería la originaria de **mel-p-*, de manera que meloj emparentaría con molph y melpw (*Cf.* P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, París, 1965-80, p. 683 s.). Alcmán llama a Apolo filomolpoj (*S.* 1).

[16] Otros, como Arístides (*Or.* XLVI 206), Ps.-Herodiano (peri sxhmatwn *Rhet. Gr.* VIII 606 Waltz, el escoliasta de *Il.* III 242 o el escoliasta virgiliano de *G.* III 89 ponen de relieve su carácter de λυρικός (Tzetzes: luropoioj).

[17] *Cf.* Ar., *Ra.* 1250; Pl., *Ion* 533E; *Prt.* 326A, etc.

gún Alcmán, el μέλος podía ir acompañado del αὐλός (*PMG* 37b): ὑπαυλησεῖ μέλος (este mismo verbo -ὑπαυλῆν-, que aparece por primera vez en Alcmán, lo hallamos en *PMG* 87*b*), según parece desprenderse del verbo, pero en ningún momento es citado dicho instrumento aerófono, cuya invención en algún momento atribuye nuestro poeta al propio Apolo (*PMG* 51). Nuestro poeta sólo cita un tipo concreto de μέλος, que es el cerbesio (τὸ Κερβήσιον) (*PMG* 126), una suerte de Φρύγιον μέλος, melodía tal vez trenética[18] que se interpretaba con el concurso del αὐλός: es complemento del verbo αὐλέω. En tiempos de Alcmán es probable que el αὐλός no fuese πολύχορδος, de manera que cada αὐλός sólo podía acompañar melodías de un tipo, en este caso una melodía frigia, por lo que es fácil que se tratase del αὐλός frigio, consistente en una caña recta y más corta y otra más larga y curvada, acabada en un amplio cono. De hecho, sabemos que Alcmán tenía a su servicio a tres auletas frigios, llamados Sambas, Adon y Telos (Ath. XIV 624B); puesto que el poeta limita su papel al de compositor (letra y música) y χοροδιδάσκαλος[19], es normal que cuente con el concurso de músicos profesionales como más adelante veremos en el caso del citarista.

Alcmán también utiliza γαρύματα 'voces' -posiblemente 'cantos'- que son μαλσακά ('dulces') y νεοχμά ('novedosos') (*PMG* 4, 5 s.); también es νεοχμόν el μέλος que debe entonar la Musa (*PMG* 14, 2). No es de extrañar, pues, que las doncellas que conforman el coro, para el que nuestro poeta compone, sean μελιγάρυες ('de canto melífluo')[20] y ἰαρόφωνοι ('de voz sagrada'; át. ἱερόφωνοι)[21] (*PMG* 26, 1), remitiendo este último compuesto al carácter ritual y sacro del canto en la sociedad a la que iba dirigido. El término μελιγάρυες (de μέλι 'miel' y γᾶρυς 'voz') ya está atestiguado en el *epos* (*cf.* Hom., *Od.* XII 187; *h. Ap.* 519) y luego aparecerá en Píndaro (*O.* XI 4; *N.* III 4) o en Platón (*Phdr.* 269A).

También tenemos atestiguado en Alcmán el peán (παιᾶν) (*PMG*98, 2) como canto apolíneo que se entonaba a coro antes de iniciar el banquete colectivo de hombres, que era toda una institución en Esparta. Según Pausanias (I 41, 4, y III 26, 2) e Himerio (*Or.* XXXIX 12), compuso ᾄσματα ('canciones') (*cf. PMG* 21, 23 y 24), término muy genérico que abarca una parte indeterminada de su producción, y el metricista Hefestión (XII 2, p. 37 Consbruch), como hemos

---

[18] *Cf.* C. DEL GRANDE, *Espressione musicale dei poeti greci*, Nápoles, 1932, p. 46. Aunque en Estrabón (XII 8, 21) también aparezca un Κερβήσιος βόθυνος, no es seguro el carácter toponímico del epíteto.

[19] El comentario antiguo le atribuía la condición de maestro del coro (*PMG* 10*a*) y el propio poeta indicaba cuál era su labor: componer (συντιθέναι) y buscar (εὑρεῖν) melodías (*PMG* 39).

[20] *Cf.* Hom., *Od.* XII 187, referido al canto de las Sirenas.

[21] *Cf. IG* XIV 1942. En una ocasión se refiere el poeta a voces ásperas (*PMG* 138), pero el ignoramos el contexto de esta expresión: karxaraisi fwnaij.

señalado arriba, lo presenta como compositor de ᾄσματα ἰωνικά. Por último, hay que reseñar que Leónidas de Tarento, en un epigrama (*AP* VII 19), se refiere a Alcmán como τὸν ὑμνητῆρ' ὑμεναίων, pero es el único testimonio que poseemos de que Alcmán se dedicase también a este tipo de poesía, aunque el himeneo encajaba perfectamente en sus formas poéticas al estar compuesto normalmente por una monodia y por una parte coral.

Con la prudencia debida hay que añadir los clepsíambos, según una cita de Aristóxeno recogida por Hesiquio (*s.u.*): κλεψίαμβοι: Ἀριστόξενος: μέλη τινὰ παρὰ Ἀλκμᾶνι. Poco o nada se puede decir sobre estos μέλη, acerca de los cuales no existe más documentación. Es probable que se trate de melodías que se entonaban con el acompañamiento del κλεψίαμβος, que debía ser un instrumento de cuerda; al menos así aparece incluido en el elenco de instrumentos cordófonos citado por Pólux (IV 59) y por Ateneo (IV 182F)[22].

Los instrumentos tienen la función específica de acompañar al canto y a la danza. En el caso que nos ocupa, hay un predominio exclusivo, excepción hecha de algunas alusiones al αὐλός, como hemos tenido ocasión de ver, a instrumentos cordófonos (ἐντατὰ ὄργανα). La lira (λύρα) tuvo una gran difusión en el s. VII a.C., pues era un instrumento ligero de siete cuerdas (ἑπτὰ χορδάς, *h. Merc.* 51) y de técnica fácil de aprender. Se atribuye a Terpandro la adición de la octava[23]. Según Himerio (*Or.* XXXIX 12), nuestro poeta tocaba τὴν Δώριον λύραν para acompañar sus ᾄσματα lidios, como ya hemos indicado arriba. Esta lira doria, por tanto, puede hacer referencia a su carácter octacorde, ya que el γένος diatónico de la tradición doria también lo era[24]. Su caja de resonancia era de madera ligera estriada y recubierta de piel de vaca o de buey para que hiciera las veces de plano armónico. Concretamente en Laconia la presencia de la lira era muy viva en los primeros decenios del s. VII a.C., ya que se han hallado exvotos en forma de pequeñas liras -también gran número de figurillas de auletas- en el templo de Ártemis Ortia[25].

---

[22] *Cf.* S. MICHAELIDES, *op. cit.*, p. 172, y M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 77.

[23] *Cf.* S. MICHAELIDES, *op. cit.*, p. 190 s., R.P. WINNINGTON-INGRAM, «The pentatonic tuning of the greek lyre: a theory examined», *CQ* 49 (1956) 169-186, y N. Thurn, «Die Siebensaitige Lyra», *Mnemosyne* 51 (1998) 411-434.

[24] *Cf.* S. MICHAELIDES, *op. cit.*, p. 87 s.

[25] *Cf.* L.A. STELLA, «Strumenti musicali della lirica greca arcaica», en *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Padua, 1984, pp. 17-22. En este interesante trabajo se pueden ver figuras de todos los instrumentos de cuerda que vamos a citar en estas páginas. La cuestión instrumental ha sido abordada por diversos autores; aquí recomendamos la obra ya clásica de M.L. WEST, *op. cit.*, pp. 48-109, y el reciente libro de J.G. LANDELS, *Music in ancient Greece and Rome*, Londres – Nueva York 1999, especialmente las pp. 24-46, para el auloj, y 47-68 y 73-78 para los instrumentos de cuerda. También es de interés la obra de D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, París 1984.

Por otro lado, la cítara era el instrumento de cuerda favorito entre los griegos[26] y se le daba gran importancia a su correcta ejecución: τὸ καλῶς κιθαρίσδην (*PMG* 41). La κιθάρα era el instrumento cordófono de mayor tamaño de los usados en Grecia y se componía de una amplia caja (de κίθαρος 'tórax') y de dos gruesos brazos, lo que le confería mayor sonoridad que a la lira. En una ocasión es citado su intérprete, el citarista (κιθαριστάς) (*PMG* 38, 2), al que elogian con ardor las jóvenes espartanas; posiblemente se refiera a un músico especializado en instrumentos de cuerda.

Por último, sabemos que Alcmán hizo uso de la magádide (μάγαδις, término que aparece por primera vez en Alcmán) (*PMG* 101), especie de arpa de origen lidio -parecida a la πηκτίς, aunque un poco mayor- de veinte cuerdas, como nos recuerda Anacreonte (ψάλλω δ' εἴκοσι χορδῇσι μάγαδιν ἔχων, *PMG* 374), según lo dicho por Ateneo (XIV 634F): ἡ γὰρ μάγαδις ὄργανόν ἐστι ψαλτικόν, ὡς' Ανακρέων φησί, Λυδῶν τε εὕρημα. El mismo Ateneo (XIV 636F), que es la fuente del fragmento, dice que es otra manera de designar el ψαλτήριον, un arpa policorde de forma triangular. No obstante, en el caso de la μάγαδις sería más correcto hablar de diez cuerdas dobles, afinadas de dos en dos a la octava[27], ideal para acompañar los cantos de los coros divididos en dos secciones iguales; con la mano derecha se tocaban las cuerdas graves y con la izquierda las agudas. La μάγαδις, al igual que la πηκτίς, no era una gran arpa del tamaño de las usadas entre los mesopotamios, hetitas o hebreos, sino un instrumento portátil de menor formato, vertical, y que se hacía sonar sin la ayuda del plectro (*cf.* Aristox., *fr.* 99 Wehrli *apud* Ath. XIV 635B).

En definitiva, nos hallamos ante uno de los más antiguos eslabones que une la tradición poética y musical griega, así como el nexo entre la música oriental y la nacional espartana, ya sea laconio educado en Lidia, ya sea lidio asentado en Laconia, asunto que aquí no compete abordar. De los fragmentos conservados se colige que Alcmán estaba encuadrado en la tradición doria y frigia, es decir, en el γένος diatónico (semitono, tono, tono) y enarmónico (cuarto de tono, cuarto de tono, dos tonos). Esta nueva escala enarmónica, con intervalos que iban del cuarto de tono a los dos tonos, frente a la diatónica, facilitó la adopción de los νόμοι foráneos. Los νόμοι y las manifestaciones mélicas de tipo ritual colectivo, destinadas a fiestas públicas, conformaban la base de la expre-

---

[26] Sobre la cítara, *Cf.* E. CALDERÓN, «Estudio sobre el léxico musical neotestamentario», *FNT* 12 (1999) 17-24.

[27] *Cf.* C. DEL GRANDE, *op. cit.*, p. 9 ss. Acerca de la magadij, en general, *Cf.* H.W. GARROD, «Magadis», *CR* 36 (1922) 67-68, A. BARKER, «The innovations of Lysander the kitharist», *CQ* 32 (1982) 266-269, y, sobre todo, el estudio de G. COMOTTI, «Un'antica arpa, la *mágadis*, in un frammento di Teleste (fr. 808 P.)», *QUCC* 44 (1983) 57-71, en donde puede verse una reproducción de un vaso del Metropolitan Museum de Nueva York, en el que una joven pellizca con ambas manos el instrumento de veinte cuerdas.

sión musical de Alcmán: melodías tradicionales sujetas a normas invariables y que convivían con algunos géneros antiguos como el peán, el himno o el partenio. Su léxico musical, aunque mediatizado por lo fragmentario de su poesía, se revela en toda su creatividad, centrado en la música vocal y en los instrumentos de cuerda. Este abanico de instrumentos plasma la versatilidad del poeta mélico arcaico y la necesidad de tener a su disposición diversos instrumentos para los diversos νόμοι y las diferentes tonalidades. A través de todo ello se puede percibir la figura de un Alcmán que supone un paso importante en la innovación musical griega mediante la adaptación de antiguas tonalidades, la introducción de nuevos aires musicales -principalmente orientales- y la adecuación de los instrumentos al servicio de dicha música. Todo ello pone de manifiesto la originalidad del poeta, quien insiste en el carácter νεοχμόν de su μέλος, cualidad sumamente apreciada por el público de la antigua Grecia.