

## 5. DE UR A ATENAS: DIFUSÃO DE TRADIÇÕES MUSICAIS E ORGANOLÓGICAS

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA  
Universidade Federal de Pelotas

### O PROBLEMA DA ORIGEM NA MÚSICA GREGA ANTIGA

A pergunta pelo *protòs euergétēs* pelo inventor, precursor, foi uma questão central na historiografia da música na Antiguidade (KLEINGUNTHER, 1933). Houve sempre o interesse em conhecer os inventores dos instrumentos, modos e gêneros musicais. Entre a lenda e o mito, as atribuições de origem são variadas e recaem tanto sobre divindades, heróis e personagens humanos e históricos. Esta curiosidade histórica ligava-se ao forte caráter identitário associado aos instrumentos musicais na Antiguidade. De forma sistemática, alguns instrumentos são colocados como símbolo étnico grego, como diríamos modernamente, como símbolo “nacional”: este é o caso da *lýra*, vista como o instrumento grego por excelência. A esta acepção correspondem narrativas de origem, sendo a principal delas a história, contada no “Hino Homérico a Hermes”, sobre o papel deste deus na invenção da *lýra*, de-

nominada inclusive de *khélys*, que nos remete à carapaça de tartaruga usada na feitura do instrumento, conforme relatam os versos do hino. Por outro lado, o mesmo processo de produção de sentido identitário atribui origens estrangeiras ao *aulós*, seja estrangeiro no sentido geográfico (a Frígia ou mesmo a Líbia), seja estrangeiro no sentido de alteridade da civilização (o dionisiaco, os silenos).

Assim, um conjunto de explicações, elaboradas desde a mitologia até a teoria musical, estabelecem a etnicidade grega de aspectos vistos como positivos, tais como a *lýra* e o modo dórico, ao passo que atribuem proveniência estrangeira a aspectos potencialmente geradores de perturbações, como o *aulós* e os modos frígio e lídio. Em verdade, os argumentos variam muito de autor para autor. Enquanto Platão (*República*, 399a) condenava o modo lídio e aceitava o frígio, Aristóteles (*Política*, VIII, 1342 b) fazia o inverso. Píndaro (*Píticas*, XII), por sua vez, enaltecia a invenção do *aulós* pela deusa olímpica Atena, ao passo que outros autores destacavam sua rejeição a esse instrumento e sua adoção ou invenção pelo sileno frígio Mársias, que foi execrado após sua derrota diante de Apolo, o deus citaredo.

Bem, a percepção grega da origem de vários componentes da cultura musical está prenhe de preconceitos etnocêntricos e de valores morais. Ao mesmo tempo, porém, guarda possivelmente a memória de um passado distante em que a maioria dos elementos da música grega atravessaram o Egeu provindos de diferentes lugares da Ásia Menor. A sua percepção de origem estrangeira limita-se predominantemente a suposições de origem na Trácia, Lídia e Frígia, com quem mantinham contatos mais imediatos.

No séc. IV, provavelmente, a visão predominante já havia sido sistematizada por Aristóxenes de Tarento, que é a fonte principal da famosa passagem de Estrabão (X, 3, 17, 5-19):

Em razão de suas melodias, de seus ritmos e de seus instrumentos, pôde-se considerar a música como originária da Trácia e da Ásia Menor<sup>1</sup>. Mas essa paternidade aparece com evidência nos locais dedicados ao culto às Musas. A Piéria, o Olimpo, o Pimpla, o Leibethron são regiões e montanhas que pertenceram nos tempos antigos à Trácia antes de passarem aos Macedônios que os ocupam hoje em dia. O Hélicon foi consagrado às Musas pelos Trácios que se haviam estabelecido na Beócia e foram os mesmos que dedicaram às Ninfas Leibethríades a gruta que leva seu nome. Os precursores mitológicos da música antiga passam por ter sido os Trácios: Orfeu, Museu, Thamyras; o nome lendário de Eumolpos viria igualmente desse país. Quanto àqueles que quiseram consagrar a Dioniso a Ásia inteira até a Índia, eles também mostram passando da Trácia para a Ásia a grande parte dos eventos musicais.

A etimologia de termos musicais gregos aponta que a maioria provém da Lídia: *skólion* (designador do repertório poético-musical dos banquetes), *kithára*, *lýra*, *phórmnix* (instrumentos musicais), *nētē*, *mésē* (designação de funções na escala), *élegos*, *iambos*, *dithýrambos* e *peã* (gêneros musicais). Devemos lembrar o lugar de destaque, cultural e economicamente, que a Lídia ocupou no século VII, cujos vestígios podem ser constatados na proverbial riqueza do rei Cresos e na tradição que atribui aos lídios a invenção da moeda. A etimologia indica, assim, que a Lídia tenha sido, sobretudo neste período, um foco de difusão de cultura musical. A riqueza da sociedade lídia atraiu músicos e poetas gregos de cidades da costa oriental do Egeu, que mais tarde foram reconhecidos como precursores de várias práticas musicais: entre tantos,

---

<sup>1</sup> Posidônios se refere provavelmente a Aristóxenos, que ele parece seguir em todo esse parágrafo.

podemos recordar Terpandro de Lesbos, Alceu de Mitilene e Pythermos de Teos. Muitos deles, em sua juventude, frequentaram banquetes promovidos pela luxuriante aristocracia lídia, tendo contato com elementos da cultura musical oriental. Alcmã, inclusive, nascera na colônia grega existente em Sardes (LAMBIN, 1992: 219-221).

#### ORIGEM MESOPOTÂMICA DA MÚSICA GREGA

Nas últimas décadas, porém, a arqueo-organologia e o estudo de tabuinhas mesopotâmicas<sup>2</sup> abriram novos horizontes sobre a origem da música grega. Marcelle Duchesne-Guillemin, em seu artigo “*Sur l’origine asiatique de la cithare*”, de 1935, publicado na revista *Antiquité Classique*, escrito em co-autoria com o iranólogo e esposo Jacques Duchesne, foi a primeira a sugerir a hipótese de uma origem mesopotâmica da música grega. Baseou-se em observações da semelhança organológica entre as harpas e cítaras sumérias de Ur (fig. 1), datadas do III milênio a.C., e cordófonos presentes no espaço do mar Egeu, desde o III milênio a.C., quando encontramos as estatuetas cicládicas de harpistas (fig. 2).

<sup>2</sup> (1) U 3011 (*Proceedings of the American Philosophy Society*, 115, 1971, p. 1334), de Ur, “babilônico recente” (séc. IV-III) = Filadélfia, University Museum, Babylonian Collection (*Iraq*, 46, 1984, p. 81-5), de Nippur, “babilônico antigo” ou “médio” (séc. XVIII – XV), fragmento do léxico *Nabnitu 32*. (2) CBS 10996 (*Studies in Honor of B. Landsberger = Assyriology Studies*, 16, 1965, p. 264-8), de Nippur, ca. 1500, fragmentos de uma lista numérica. (3) U 7/80 (*Iraq*, 30, 1968, p. 229-33 + *Orientalia*, 47, 1978, p. 99-104), de Ur, “babilônico antigo” (séc. XVIII). (4) VAT 10101 col. VIII 45-52 (= KAR n° 158: *Proceedings of the American Philosophy Society*, 115, 1971, p. 137-9), de Assur, “médio-assírio” (séc. XIII-XII), recapitulação de um catálogo de diversos cantos. (5) BM 65217 + 66616 (*Iraq*, 46, 1984, p. 72-8), de Sippar (?), “assírio recente” (séc. VIII), indicações musicais seguidas de hinos. (6) RS 15.30 + 15.49 + 17.387 (*Ugarítica*, V, p. 463, n° h. 6; *Revue d’Assyriologie et archéologie orientale*, 68, 1974, p. 69-82, de Ugarit, séc. XV, hino hurrita com notação musical.



Figura 1: Face da Paz do Estandarte de Ur<sup>3</sup>, mostra harpista animando banquete (detalhe). Londres, Museu Britânico. Proveniente de um dos três túmulos do Cemitério Real de Ur. Datado de 2600 a 2400 a.C.  
Fonte: SPYCKET, 1989: 34-35.



Figura 2: Estatueta de Harpista. Museu Arqueológico Nacional de Atenas, inv. 3908. Mármore de Paros. Proveniente de Keros. Cicládico Recente II (cultura Keros-Syros). Datado de 2800 a 2300 a.C.  
Fonte: Foto do autor.

<sup>3</sup> Conforme Kátia Pozzer (2007: 147, fig.2), “uma caixa de madeira, recoberta de betume, onde foram incrustados fragmentos de lápis-lázuli, conchas e calcário vermelho, com duas faces: a Face da Guerra e a Face da Paz. Acredita-se que este objeto, medindo 47cm de comprimento e 20cm de altura, serviria como uma caixa de ressonância para um instrumento musical. A Face da Paz representa a realização de um banquete com as diversas etapas de sua preparação”.

A partir da década de 1960, com a divulgação de tabuinhas mesopotâmicas sobre música, publicadas por Anne Draffkorn Kilmer, Marcelle Duchesne-Guillemin e David Wulstan, as suposições de uma origem dos instrumentos de corda gregos na Mesopotâmia foi reforçada pelas revelações acerca da teoria musical “babilônica”, como François Lasserre (1988: 74) prefere identificá-la.

A análise dos documentos musicais mesopotâmicos revela, segundo F. Lasserre, três aspectos que evidenciam a filiação da música grega em relação à mesopotâmica:

1. *Nome das cordas*: Gregos e mesopotâmicos, com um vocabulário musical distinto, utilizaram o mesmo sistema de denominação das cordas, do qual decorre, em ambos os casos, a designação das funções na escala musical. Em as ambas culturas, os instrumentos de corda têm um papel central na elaboração da teoria musical. Esse parentesco foi constatado pela primeira vez por M. Duchesne-Guillemin, em 1963: a sequência dos nomes das cordas (e, por conseguinte, das notas na escala), apresenta entre os gregos a mesma inversão de sentido que foi estabelecida pelos instrumentistas e teóricos musicais babilônicos entre 1700 e 1500 a.C., ou quiçá anteriormente.
2. *Afinação da harpa e cordófonos afins*: Com o apoio de teóricos gregos e latinos, como Pseudo-Aristóteles (*Problemas* 25, 32, 44), Aristides Quintiliano (1, 9), Alípio (p. 368-400) e Anônimo de Bellermann (l. 67), conseguimos interpretar o documento mesopotâmico referente à afinação dos instrumentos de cordas, e concluir que os gregos são tributários do método há muito usado na Babilônia antiga.

3. *Determinação de tonalidades ou modos:* As tabuinhas mesopotâmicas revelam que o sistema de modulação empregado em Atenas a partir da segunda metade do séc. V a.C., pelos músicos de vanguarda provenientes da porção oriental da Grécia (Timóteo de Mileto e Frínis, entre outros) – sistema considerado na época uma renovação por muitos contestada – já era praticado há mais de um milênio na cultura musical paleo-babilônica.

Estes avanços da arqueologia e musicologia do Oriente antigo indicam, assim, que a teoria e a prática musical mesopotâmicas foram transmitidas à Grécia, através dos instrumentos e instrumentistas, do mesmo modo que vários outros aspectos da música (como a função dos intervalos nas modulações e transposições). Se os gregos antigos estabeleciam suas regiões limítrofes (Lídia, Frígia, Mísia e Trácia) como origem de onde foram importados vários aspectos de sua cultura musical, a arqueologia e a assiriologia comprovam que sua origem estava bem mais longe, às margens do Tigre e do Eufrates.

Tão-somente a arqueologia, baseada nos estudos organológicos e iconográficos, nos possibilitará descrever melhor a cronologia e as etapas desse longo processo de traslado de uma cultura musical de uma região (Mesopotâmia) a outra (Cíclades, Creta, Micenas, Fenícia, Frígia, Lídia, Trácia). As evidências arqueo-organológicas apresentam diferentes momentos desse processo de assimilação de técnicas musicais, adaptando-as a particularidades regionais, como ocorre no desenvolvimento do fabrico da *lýra* grega (a *khélys* de Hermes).

Ora, tendo em vista os gregos considerarem a lira de sete cordas o instrumento nacional por excelência, e em torno dela estabelecerem uma série de proposições ligadas à construção da

identidade étnica, uma polêmica se criou na historiografia heleenista sobre esse tema: seria a lira grega de fato um instrumento nacional, aborígene, autóctone? A essa pergunta, a arqueologia, combinada à musicologia, instrumentaliza possíveis respostas, pois tem possibilitado estudos diversos sobre a organologia antiga, mediterrânea e médio-oriental, com abordagens que vão além dos aspectos técnicos de sua construção e usos.

#### O CONTRIBUTO DE MARCELLE DUCHESNE-GULLEMIN

Neste sentido, gostaríamos de destacar o papel imprescindível da musicóloga Marcelle Duchesne-Guillemain para desnudar aspectos fundamentais na relação tributária da música grega para com a música mesopotâmica (suméria e babilônica), num processo de transmissão e herança cultural de longa duração, cujos indícios distribuem-se em um período de três milênios.

Nascida Marcelle Guillemain, em Liège, em 1907, desde cedo traçou um percurso interdisciplinar, aliando a musicologia e a assiriologia. Sob a orientação de Charles van Borren iniciou-se na história da arte e, em especial, na musicologia histórica. Em paralelo, recebia os ensinamentos sobre assiriologia junto a Georges Dossin na Universidade de Liège. Juntou assim as condições para defender, em 1932, sua tese doutoral sobre os instrumentos musicais do antigo Oriente Próximo. Já em 1935, ainda no início de sua longa carreira, que se estendeu até seu falecimento, em 1997, esta notável musicóloga belga assinou, em co-autoria com seu futuro esposo, o iranólogo Jacques Duchesne, o primeiro estudo de que se tem notícia advogando a origem asiática das cítaras e liras gregas. Após seu casamento, assinando suas dezenas de artigos como Marcelle Duchesne-Guillemain deixou seu insubstituível contributo ao desenvolvimento dos estudos da música do Mediterrâneo e

do Oriente Próximo e Oriente Médio. Não devemos esquecer a grande importância que teve também Jacques Duchesne nos estudos orientais. O que talvez não seja com frequência lembrado é que ambos eram praticantes de música, como bem recorda Anne Draffkorn Kilmer, ao relatar a oportunidade em que os conheceram, na visita que fizeram à Califórnia no início da década de 1960, quando pela primeira vez Duchesne-Guillemain teve contato com o tablete cuneiforme do hino hurrita de Ugarit (Síria), conservado na Filadélfia, que foi uma espécie de Pedra da Rosetta para o desvendamento da música mesopotâmica antiga – e Duchesne-Guillemain, poderíamos dizer, teria sido o Champollion da teoria musical babilônica.

Após 30 anos debruçada sobre estudos iconográficos e organológicos dos instrumentos musicais da Mesopotâmia e Egito, os quais lhe permitiam supor a origem dos instrumentos de corda gregos nas margens do Tigre e Eufrates (GUILLEMIN e DUCHESNE, 1935 e DUCHESNE-GUILLEMIN, 1937), a partir do contato com o tablete cuneiforme da Filadélfia abraça os estudos da teoria musical babilônica, o que corroborará sua tese sobre a origem oriental da música grega. Um a um, ela se esforça para decifrar os resquícios do pensamento musical mesopotâmico nos tabletas cuneiformes descobertos nas reservas dos museus de Berlim, de Damasco, de Londres e da Filadélfia (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1966). Sem dúvida, a chave para a compreensão deste conjunto de testemunhos sobre a música mesopotâmica se encontra no tablete hurrita, encontrado em Râs Shamra (Ugarit, Síria), nas escavações empreendidas em 1955 pela missão arqueológica francesa: trata-se de um tablete datado de 1400 a.C., de leitura bastante difícil, cujo conteúdo, inicialmente tido como matemático, foi interpretado, por M. Duchesne-Guillemain, como um conjunto de conceitos musicais que justificariam a existência de uma teoria musical babilônica. O tablete hurrita

a encoraja a afirmar a descoberta de uma escala babilônica (Idem, 1963 e 1965), o que lhe dará os subsídios teóricos para interpretar os fundamentos da denominação dos tons e cordas na teoria musical grega, possibilitando identificar a origem mesopotâmica do pensamento teórico musical grego (Idem, 1967). Seus estudos fizeram assim surgir uma nova especialização na assiriologia e na musicologia, o estudo da teoria musical e da música da Mesopotâmia antiga. Identificou os fundamentos de uma escrita musical hurrita (Idem, 1975) e um quadro geral da música babilônica (Idem, 1977), arriscando-se até a propor uma reconstituição musical (Idem, 1984), a partir dos esquemas melódicos que depreende da notação musical identificada, e que transcreve para a notação ocidental e submete à interpretação de um coro. Vários estudiosos têm-se debruçado sobre a decifração da escrita e teoria musical proposta por Duchesne-Guillemin, chegando a resultados variados. Segundo Christian Poché, “o conjunto constitui uma série de hipóteses que leva à questão de se saber se o objeto da pesquisa [a música mesopotâmica] é acessível, ou se permanece desesperadamente inalcançável” (POCHÉ: *Dictionnaires des Orientalistes de Langue Française*).

Aliando os estudos iconográficos, organológicos e musicológicos, retomará mais tarde, com novos argumentos, o tema da origem suméria da cítara grega (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1984a). Após seu falecimento aos noventa anos de idade, com mais de seis décadas dedicadas a desbravar a música antiga, seu legado foi publicado pelo editor belga Peters, que lhe consagrou o compêndio *Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin* (1999).

Anne Drafkorn Kilmer (2002), responsável pela primeira publicação do tablete cuneiforme conservado no museu da Universidade da Filadélfia, reconhece o papel decisivo de M. Duchesne-Guillemin:

Foi um dos primeiros pesquisadores a se dedicarem a reconstrução das escalas e teoria musical babilônica antiga. Foi o primeiro *scholar* a explorar e explicar a significação musicológica da sequência de pares de números das cordas musicais em um texto cuneiforme do primeiro milênio AEC, escavado no sítio arqueológico de Nipur, no Norte do Iraque. Ela foi capaz de demonstrar que o tablete apresentava duas séries de intervalos em uma escala musical; que os intervalos musicais de quintas, quartas, terças e sextas eram conhecidos naquela época; e que as evidências para uma escala heptatônico-diatônica mesopotâmica eram muito fortes. Foi também um dos poucos pesquisadores a tentar interpretar a instrução musical encontrada em um tablete cuneiforme (de meados do segundo milênio AEC), da antiga Ugarit (moderna Rás Shamra) na Síria, o qual continha um hino, quase completo, escrito na língua hurrita, mas com instruções musicais em acadiano.

Kilmer destaca o quanto ela compensou sua falta de treinamento nos cuneiformes com um “escrutínio rigoroso das representações iconográficas dos instrumentos musicais e das fontes textuais disponíveis. Faltaria reconhecer que foram indispensáveis os seus sólidos conhecimentos de musicologia, compartilhados com seu parceiro de vida, intelecto e música, o iranólogo Jacques Duchesne, conhecimentos ausentes a outros assiriólogos de então.

#### DECIFRANDO A ORIGEM MESOPOTÂMICA DOS CORDÓFONOS GREGOS

A título de tributo à contribuição de Marcellle Duchesne-Guillemain ao estabelecimento de novos paradigmas sobre as relações de transmissão entre a cultura musical mesopotâmica e grega, gostaria aqui de retomar seus argumentos e apresentá-

-los ao leitor brasileiro. Refiro-me aqui aos argumentos sistematizados em seu artigo de 1967, *Survivance orientale dans la Designation des Cordes de la Lyre en Grece?*, publicado na revista *Syria*. Considero este artigo um divisor de águas, merecedor de destaque na historiografia da música grega e mesopotâmica antiga, ao mesmo tempo em que vejo nele uma peça fundamental no quebra-cabeça dos estudos da transmissão cultural do Oriente para o Mediterrâneo.

A musicóloga, arqueóloga e iconografista belga se propôs estudar a origem dos instrumentos de corda gregos, como a lira e a cítara, através de uma pesquisa sobre a origem da denominação das cordas, realizada com base na intersecção de diferentes tipos de registros documentais: os textos literários tradicionais, a teoria musical e os achados arqueológicos (iconografia e vestígios de instrumentos). Critica a abordagem desse problema feita numa “*perspectiva limitada demais à tradição filológica*” (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967: 238), pois coloca falsos problemas.

O caminho tradicional limitava-se a uma especulação etimológica (dos termos usados pelos gregos para denominar suas cordas e notas), combinada a uma exegese sobre a visão nativa (grega) da origem desses termos. Um exemplo citado é o notável livro de H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, 1961, em que esse autor “expõe em detalhe a gênese dessas noções [denominações das cordas e notas] [...], colocando-se de antemão na perspectiva dos teóricos antigos, supondo, inclusive [o que hoje não pode mais ser aceito], que os instrumentos gregos tinham inicialmente três cordas, por causa dos três nomes característicos.” (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967: 234) Os limites da tradição filológica o levaram a cometer os mesmos erros de autores clássicos, como Reinach e Sachs,

como bem demonstra Duchesne-Guillemin, baseada em referências arqueológicas.

A hipótese de que a lira grega antiga foi evoluindo do período arcaico ao clássico com o acréscimo de cordas (detalhada em REINACH, 1919: 1444-1445) não se sustenta sobre um estudo atento das representações iconográficas e vestígios arqueológicos. A visão ‘nativa’ sobre a evolução dos instrumentos, da qual podemos encontrar uma descrição quase minuciosa na obra de Ateneu e Plutarco (*De Musica*), não corresponde ao que nos revela a arqueologia, pois “os instrumentos de três cordas foram raramente representados e nunca na época mais antiga; de qualquer forma, sua existência na época histórica não tem a ver com ser uma origem das versões de lira mais complexas, pois depois da descoberta de Michael Ventris (1922-1956) e John Chadwick<sup>4</sup>, vemos que, desde os tempos micênicos, eram já os gregos que utilizavam a cítara de sete cordas ou mesmo de oito, seja em uma forma mais ornada, como a cítara do afresco do palácio de Pylos (fig. 3), imitando o instrumento cretense (fig. 8), seja em uma forma simples, como a pequena cítara votiva de Amykles<sup>5</sup> do micênico tardio, que se parece ao pequeno tipo fenício ou hitita.” (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967: 235) A cerâmica micênica sugere uma disseminação peloionésica do tipo de cítara representada no afresco de Pylos. (fig. 4)

<sup>4</sup> Responsáveis por iniciar a decifração do Linear B, entre 1951 e 1953, abandonaram o paradigma estabelecido por Arthur Evans, desde a descoberta de Knossos, de que o Linear B seria uma escrita usada para registrar a língua cretense (minoana). Ventris e Chadwick comprovaram que a língua nos sinais do Linear B se tratava já de uma forma de língua grega, depreendendo-se daí que o mundo micênico poderia ser considerado, do ponto de vista linguístico, como grego.

<sup>5</sup> Proveniência: Amycles, ao sul de Esparta. Micênico Tardio. Datada de 1300-1200 a.C. Fonte: Duchesne-Guillemin, 1967: 235. Amykles é um povoamento micênico, do final da Era do Bronze, localizado ao Sul de Esparta, na planície do rio Eurotas, cujo sítio situa-se na mesma área em que se encontra a moderna Amykles.



Figura 3: Afresco micênico com citarista (Orfeu?) e pássaro. Museu Arqueológico de Chora Messênia, inv. 43 H 6. Proveniente da sala do trono do Palácio de Nestor (parede nordeste), em Pylos. Heládico Tardio (Micênico). Datado do século XIII a.C.  
Fonte: ANDRIKOU, 2003: 120, n. 18.



Figura 4 :Ânfora cretense com representação de lira. Ânfora com três alças. Hagios Nikolaus, Museu Arqueológico, inv. AE 1102. Proveniente de Lasithi, em Sitia. Minoico tardio. Datado de 1380-1300 a.C.  
Fonte: ANDRIKOU, 2003, p. 125, n. 22.

As evidências materiais nos induzem à conclusão de que instrumentos de poucas cordas aparecem em todas as épocas, o mesmo ocorrendo com os de muitas, cujo exemplo

paradigmático seriam as liras sumérias hendecadordes (fig. 5), dodecacordes (fig. 1, cítara babilônica) ou pentadecadordes<sup>6</sup> encontradas em Ur, datadas de aproximadamente 2550 a.C.

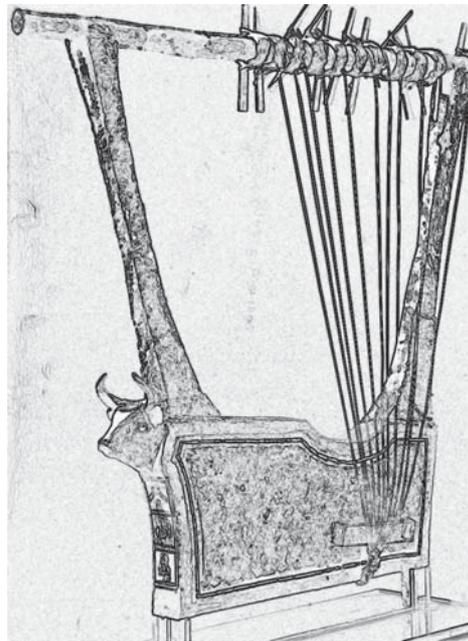


Figura 5 – Harpa de Ur, com detalhe em forma de cabeça de touro. Londres, Museu Britânico, inv. 121199. Proveniente das tumbas reais de Ur. Meados do terceiro milênio. Fonte: SPYCKET, 1989, p. 32-33.

A análise filológica, em síntese, permite concluir que há uma tendência a coincidirem os nomes das cordas e notas. Sabemos que havia oito nomes de cordas que se aplicavam, no século IV a.C., às oito notas da escala que tinha por limite uma oitava diatônica completa, compostas de dois tetracordes

<sup>6</sup> Lira de Ur, Museu da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia, séc. XXVI a.C.

disjuntos (*diezeûgmenon*). Ora, os nomes das notas que ultrapassavam a extensão das oito notas, empregadas nos grandes “sistemas” musicais (que atingiam até 15 ou 16 tons), foram formados de maneira bastante rudimentar com a ajuda de índices que apontavam a posição dessas notas em relação à oitava diatônica conjunta inicial. A etimologia possibilitou vislumbrar uma aparente contradição em alguns termos: “a *hýpatē* (tom mais grave) em seu sentido extra-musical não quer dizer ‘grave’ e mesmo a *nētē* não significa ‘mais agudo’; o homérico *neatos*, com feminino *neatē* e contrato *nētē*, quer dizer o ‘mais baixo’, e *hýpatos* o ‘mais alto’.” (DUCHESNE-GUILLEMIN 1967:234).

As fontes literárias não nos permitem ir muito mais longe. Marcelle Duchesne-Guillemin opta por tratar o tema tomando uma dimensão geográfica e cronológica mais ampla, entendendo que a cultura musical grega seja tributária de uma cultura de origem oriental, que acompanhou o caminho das trocas - materiais e simbólicas – entre as antigas civilizações do Oriente Próximo, algumas das quais sequer imaginadas pelos gregos. A arqueologia oferece provas irrefutáveis para essa tese, pois, sem embargo das variações regionais de *lutherie*, os elementos estruturais se repetem:

A cítara não foi inventada pelos gregos; instrumentos semelhantes, formados de um plano de cordas paralelamente tendidos sobre um corpo ressonante, e partindo de uma peça de amarração embaixo, para se fixar em cima a uma travessa segurada por dois braços verticais, são conhecidos em todo o Oriente Próximo, bem antes da aurora da civilização grega. Os musicólogos os classificam com o nome genérico de liras. Pode-se remontar no passado do tipo *kithára* até um protótipo mesopotâmico. Se a forma das grandes liras de Ur (fig. 1 e fig. 5) é ligeiramente diferenciada por uma ornamentação animal na frente

da caixa de ressonância, vemos que essa característica desaparece na idade babilônica: a bela terracota de Ischiali<sup>7</sup> (fig. 6) mostra bem que se trata do mesmo instrumento simplificado, herdado de uma cultura suméria e que se expandiu na Síria, no Mitani, na Ásia Menor e finalmente na Grécia (fig. 7), bem como no Egito e em Creta (fig. 8), onde foi adotada desde o séc. XV. Cada um que o assimila, o ornamenta ou modifica conforme seu gosto: caixa aprofundada ou reta, braço mais ou menos curvo, cordas iguais ou desiguais, são somente variações de um mesmo tema. Detalhes tipicamente semelhantes são encontrados: compare-se a peça de fixação, à base das cordas na placa de Ischiali<sup>8</sup> e no bronze do Museu de Candia<sup>9</sup>. Esses instrumentos mostram o emprego de cordas numerosas (até 15 em Ur), desde o terceiro milênio; mas é bom observar que os espécimes com poucas cordas (4, 5, 7 ou 9) foram sempre preferidos, em todas as épocas. (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967: 238-240)

7 Sítio de Tell Ischiali, no Iraque, junto ao rio Diyala, afluente do Tigre, onde se situava a antiga cidade Nerebtum ou Kiti, sob domínio do reinado de Eshnunna.

8 Fragmento de placa de terracota com cítara babilônica. Proveniência: Tell Ischiali, Isin-Larsa. Babilônico Antigo. Fonte: Duchesne-Guillemin, 1967: 240.

9 Museu Arqueológico de Candia, em Creta.



Figura 6: Harpa paleobabilônica<sup>10</sup>. Placa de terracota de Tell Ischiali (12,3cm x 7,7 cm). Instituto Oriental, Universidade de Chicago. Babilônico Antigo, em torno do séc. XIX a.C.

Fonte: Fink, N.A. History of the Ancients. Near Eastern Art. Gallery 1. Mesopotâmia. Extraído em 13/09/2011.

10 Apesar de a harpa ser um instrumento conhecido desde o início história suméria, o harpista da terracota de Ischiali está bem caracterizado como um musicista do início do segundo milênio, em razão de sua touca justa e do vestido com franjas. São muito comuns as placas de terracota deste período que retratam instrumentos de corda, percussão ou sopro. A produção de placas era uma forma simples e barata para se obter imagens em relevo. As placas de terracota, feitas a partir de moldes, eram um modo simples e barato para se produzir imagens em relevo, razão pela qual podiam ser feitas inúmeras cópias. A popularização desta versão babilônica das harpas de Ur, em padrão mais simplificado, pode ser testemunhada por terracotas contemporâneas ao exemplar de Ischiali conservado na Universidade de Chicago, como a terracota de Paris, Louvre AO 12454, proveniente de Eshnunna, de menor tamanho, medindo 8,4cm x 8,9cm (fonte: © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons).



Figura 7: Fragmento de ânfora com músico tocando lira. Nafplion, Museu Arqueológico, inv. 14376. Proveniente provavelmente de Tirinto. Heládico Tardio. Datado do século XII a.C.  
Fonte: ANDRIKOU, 2003, p. 124, n. 21.



Figura 8: Sarcófago minoico de Hagia Triada com cenas de ritual (detalhe com cítara). Iraklion, Museu Arqueológico, inv. M.H. 396. (1,28m x 0,45m x 0,90m). Proveniente da necrópole de Hagia Triadade, em Creta (Túmulo 4). Minoico tardio. Datado de 1420-1300 a.C.  
Fonte: ANDRIKOU, 2003, p. 114, n. 13.

Todavia, o objetivo de Duchesne-Guillemain não é somente estabelecer que a lira e a cítara são instrumentos herdados do Oriente: há elementos que insinuam que a musicalidade grega guarde uma memória da teoria musical babilônica, os quais são averiguáveis na comparação de documentos referentes às escalas e à denominação das notas e cordas.

Quanto à terminologia dos instrumentos, diferentemente do que ocorre nos textos gregos, o corpus documental babilônico conhecido é bastante pobre em referências; todavia, no que concerne ao nome das cordas, estamos, felizmente, melhor informados, graças a duas tabuinhas particularmente preciosas<sup>11</sup>. A primeira, de Oxford, fornece o nome de nove cordas; a segunda, da Filadélfia, permite situar essas cordas, que são nomeadas de forma bastante particular, partindo das duas pontas do instrumento. A tabuinha da Filadélfia, dando uma dupla numeração, permite compreender uma curiosa e inesperada forma de contar as cordas, pois a contagem pode ser feita nos dois sentidos:

- I corda – chamada corda “da frente”
- II corda
- III corda – chamada corda “fina”
- IV corda – chamada corda “feita para o deus EA”
- V corda
- IV corda posterior – ou corda VI
- III corda posterior – ou VII corda
- II corda posterior – ou VII corda (por dedução a partir dos dois casos precedentes)
- I corda posterior – ou IX corda

<sup>11</sup> Oxford, Ashmolean Museum, U3011; Filadélfia, Museu da Universidade da Pensilvânia, C.B.S. 10996.

Ora, essa tabuinha nos revela uma lição bastante coerente de intervalos musicais, que indica um desenvolvimento da teoria musical muito mais remoto do que se pensava – esse escriba babilônico do séc. XV redigiu o que poderíamos considerar o mais antigo ‘tratado musical’ da humanidade!

O estudo comparado dessas tabuinhas e da tabuinha de Berlim, cujo sentido só foi entendido após a reconstituição de Marcelle Duchesne-Guillemain (1965: 268), ampliou os horizontes de nossos conhecimentos sobre a música mesopotâmica, permitindo a reconstituição da escala utilizada para se tocar um instrumento como a lira representada na terracota de Ischiali (fig. 6) Interessamos, porém, para o melhor entendimento do pensamento musical grego, destacar alguns aspectos que permitem “costurar um parentesco entre a teoria dos Gregos e aquela dos Babilônicos” (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967:242).

Por exemplo, a sequência dos nomes das notas, entre os gregos, apresenta também uma inversão análoga àquela encontrada na tabuinha da Filadélfia. Entre os gregos parece haver dois sentidos na ordem de nomeação das notas:

*hýpatē - perhýpatē - lýchanos - mésē - paramésē - trítē*  
*- paranētē - nētē*  
 (o prefixo “para” indicando algo que se segue, o sentido é:  
 da *hýpatē* à *paramésē*, e, inversamente, *nētē* à *trítē*)

A semelhança entre o sistema grego e babilônico não pode ser em geral evidenciada nos nomes das notas em si, pois termos como *lýchanos*, *hýpatē* e *nētē* não têm correspondente. Todavia, algumas observações podem ser feitas sobre a *mésē*:

- i. A *mésē* corresponde à quarta corda. Na série babilônica, a quarta corda é atribuída ao deus Ea, criador das artes<sup>12</sup>.
- ii. A quarta corda, do deus Ea, que dá nome à quarta nota, é tomada como centro da teoria musical; essa nota, no entanto, não está no centro da oitava, da mesma forma que a *mésē* grega não é o centro dos dois tetracordes disjuntos. Sabemos como a posição descentrada da *mésē* intrigou aos teóricos gregos, como nos testemunham os *Problemas musicais* do Pseudo-Aristóteles (25, 32, 44).

Marcelle Duchesne Guillemin identifica um processo de difusão cultural, que teria a cidade suméria de Ur como possível centro difusor, fundamentando-se ainda em alguns outros aspectos, componentes de um conjunto de dados comuns entre a teoria grega e babilônica, que dificilmente se deve a uma coincidência.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pode demonstrar um processo contínuo de transmissão cultural entre a Suméria e a Grécia. É possível, porém, pontuar alguns de seus momentos. A escala encontrada na tabuinha babilônica é aquela que os gregos chamaram de *lídia*.

<sup>12</sup> Filho de Anu (ou de Nintu, no panteão sumério) e marido de Damkina, tido como pai de Marduk, era considerado o deus da sabedoria, da escrita, das artes e artesanatos, bem como das águas, da construção, da magia, do plantio, e até mesmo do trabalho humano. Conhecido como “Senhor da Sabedoria” ou “Senhor dos Encantamentos”, o que Ea falasse, tornava-se realidade. Essa relação da música com a sabedoria (Musas), com a escrita (Hermes) e com a magia, permanece na cultura grega, como testemunham a tradição mitológica e intelectual. Na Grande Tríade, Ea é o terceiro deus, junto a Anu e Enlil.

As inferências que podemos fazer, com base numa justaposição da arqueologia e da teoria musical, seguindo uma análise comparada dos registros gregos e babilônicos, nos sugerem que essa escala *lídia* vem de muito mais longe do que a Lídia e de uma antiguidade muito mais recuada do que se imaginava.

Se a escala remontar à época em que foi redigida a tabuinha da Filadélfia, podemos então supor até uma origem suméria assaz anosa:

A tabuinha é datada do séc. XV pela sua escrita, mas uma teoria é sempre codificada certo tempo depois de seu advento na prática. Além disso, na história da civilização sumério-babilônica, copiaram-se sempre as tabuinhas de todas as épocas, para constituir os arquivos. A teoria [expressa na tabuinha da Filadélfia] repousa sobre o emprego de um instrumento de nove cordas; ora, sabemos que em Ur, em torno de 2.550 a.C., já se tinham liras e harpas de 11 a 15 cordas; isso pode fazer a nossa teoria remontar a um período muito mais antigo [do que a data atribuída à tabuinha].

(DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967: 243)

Com o apoio da arqueologia, podem-se identificar rotas de intercâmbio comercial, que nos permitem deduzir uma trajetória de transmissão cultural:

Numerosos traços da época suméria foram transmitidos, pelos babilônicos, aos hititas; a Creta da idade minoana esteve em relação com a Capadócia; a poesia ugarítica lembra-se de velhos mitos de Gilgamesh, e a própria *Iliada* apresenta reflexos certos. A vida de corte levada nos grandes palácios micênicos de Cnossos, Hagia Triada e Pylos foi o meio ideal de transmissão das artes e das correntes de civilização vindas do Oriente.

E as cítaras de 8 cordas de Micenas (fig. 4), foram elas instrumentos sobre os quais a escala grega se cristalizou, suprimindo uma das cordas inúteis da tabuinha babilônica? O argumento de uma série limitada à oitava é um argumento forte. *Ele é o nosso único recurso, pois os textos faltam*<sup>13</sup>.

A tradição musical acompanhou aquela da poesia sobre as rotas do Oriente Próximo até a Grécia, pois o aedo era ao mesmo tempo músico e contador das belas histórias. (Idem, 1967: 245-246)

A tradição musical, ancorada mais do que qualquer outra sobre a oralidade, sobre as mais requintadas qualidades do ouvido, sobre a memória auditiva, deixou-nos, assim, alguns registros de um longo processo de herança cultural. Tomando esse processo como pressuposto, Marcelle Duchesne-Guillemain sustentou sua hipótese sobre a origem da lira grega, tida pela opinião ‘nativa’ como um instrumento nacional: sua origem é oriental, situada num passado muito mais longínquo que aquele das aventuras dos grandes heróis homéricos. Todavia, pôde chegar a esse resultado somente por intermédio do estudo comparado atento de fontes como as representações iconográficas e restos de antigos instrumentos, bem como de uma análise minuciosa da teoria musical. Além disso, precisou estender o universo documental a outras civilizações da Antiguidade. O método empregado por Marcelle Duchesne-Guillemain descortinou outros caminhos a serem seguidos pela arqueologia dos instrumentos da Grécia antiga.

Pergunto-me se os gregos não guardavam alguma memória deste processo, quando davam o nome *Asia* à *kithára* (Plutarco, *De Musica*, 6.1133c. COMOTTI, 1991), a cítara de concerto, forma mais sofisticada da expressão de sua música

<sup>13</sup> Grifo do autor.

erudita, objeto da mais complexa técnica de construção de instrumentos, que ao mesmo tempo era acompanhado de requintes orientais, como a suntuosa indumentária dos citaredos, a proteção de panos ricamente bordados e o custoso acabamento, com braços dourados, incrustações em marfim e até mesmo joias e pedras preciosas (WEST, 1992: 55).

De outro lado, o investimento imaginário na identificação da *lúra* como “marcador étnico”, como identificador da “nacionalidade grega”, independentemente de qualquer origem real, pode ser considerado um indicador da forma bastante particular como os gregos apropriaram-se, em sucessivos momentos ao longo de uma longa série histórica (mais de dois milênios), de influências musicais (organológicas, teóricas, terminológicas, estéticas) provindas do Oriente. Na recepção destas tradições musicais orientais, longe de uma postura passiva, os gregos engendraram uma musicalidade própria e, sobretudo, um sentido absolutamente singular do lugar da música na vida e na sociedade humana, criando formas culturais absolutamente originais: os vários personagens mitológicos marcados pela música, a teoria do *éthos* musical, o caloroso debate filosófico e teórico sobre a virtude e o valor educativo atribuídos à música, entre tantos outros notáveis traços de sua cultura musical e intelectual. Conferiram à atividade musical uma enorme vitalidade, preenchida com uma intensa agenda de festivais, concursos, audições, estudos, levando a tradição musical mesopotâmica, cujos registros mais antigos remontam às líras de Ur, a patamares elevados de sofisticação, disputa, erudição, contemplação e fruição, em Atenas e tantas outras cidades gregas, que tinham a música na mais elevada estima.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRIKOU, “Eleni. Die Musik im prähistorischen Griechenland (Text und atalog)”. In: *GESCHENKE DER MUSEN. Musik und Tanz im antiken Griechenland*. Atenas, Ministério da Cultura da República Grega, 2003, pp. 20-25 e 101-125.

COMOTTI, Giovanni. *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore/Londres, Hopkins University Press, 1991

DUCHESNE-GUILLEMIN, M. A “Hurrian musical score from Ugarit: the Discovery of Mesopotamian Music”. *Sources from the Ancient Near Est – SANE*, vol. 2, fascicle 2, Malibu, Undena Publications, 1984, pp. 63-94 (+ gravação em fita cassete).

\_\_\_\_\_. “L’animal sur la cithare, nouvelle lumière sur l’origine sumérienne de la cithare greque”. *Acta Iranica*, 23, 1984a, pp. 129-142.

\_\_\_\_\_. “Déchiffrement de la musique babylonienne”. *Accademia de Lincei Quaderno*, 126, 1977, pp. 3-24.

\_\_\_\_\_. “Les problèmes de la notation hourrite”. *Revue d’assyriologie*, 69, 1975, pp. 159-173.

\_\_\_\_\_. “La théorie babylonienne des métaboles musicales”. *Revue de Musicologie*, 55, 1969, pp. 3-11.

\_\_\_\_\_. “Survivance orientale dans la Designation des Cordes de la Lyre en Grece? ”. *Syria*, 44, 1967, pp. 233-246.

\_\_\_\_\_. “A l’aube de la théorie musicale: concordance de trois tablettes babyloniennes”. *Revue de Musicologie*, 52, 1966, pp. 147-162.

\_\_\_\_\_. “Note complémentaire sur la Découverte de la Gamme Babylonienne”. In: GUTERBOCK, H.G.; JACOBSEN, Th. (eds.)

*Studies in Honor of Benno Landsberger on his Seventy-Fifth Birthday, April 21, 1965.* (Assyriological Studies, 16), Chicago, Publications of the Oriental Institute of the University of Chicago, 1965, pp. 268-272.

\_\_\_\_\_. “Découverte d’une gamme babylonienne”. *Révue de Musicologie*, 49, 1963, pp. 3-17.

\_\_\_\_\_. “La harpe en Asie occidentale ancienne”. *Revue d’assyriologie*, 34, 1937, pp. 29-41.

\_\_\_\_\_. e DUCHESNE, J. “Sur l’origine asiatique de la cithare grecque”. *L’Antiquité Classique*, 4, 1935, pp. 117-24.

KILMER, A. D. Guillemain, Marcelle. *Encyclopaedia Iranica*. 2002. Extraído em 13/09/2011 de: <http://www.iranicaonline.org/articles/guillemain-marcelle>

\_\_\_\_\_. “The strings of musical instruments: their names, numbers and significance”. In: GUTERBOCK, H. G. e JACOBSEN, Th. (eds.) *Studies in Honor of Benno Landsberger on his Seventy-Fifth Birthday, April 21, 1965.* (Assyriological Studies, 16) Chicago, Publications of the Oriental Institute of the University of Chicago, 1965, pp. 261-86.

KLEINGUNTHER, A. “Untersuchung zur Geschichte einer Fragestellung”. *Philologus* (Zeitschrift für klassische Philologie, herausgegeben von Zentral Institut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaft Deutschlands), Supl. XXVI, 1933, pp. 135-43.

LAMBIN, G. *La chanson grecque dans l’Antiquité*. Paris, CNRS Éditions, 1992.

LASSERRE, F. “Musica babilonese e musica greca”. In: GENTILI, B. e PRETAGOSTINI, R. *La musica in Grecia*. Roma / Bari, Laterza, 1988, pp. 72-95.

*Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin, Louvain, Ed. Peters, 1999.*

POCHÉ, Ch. Duchesne-Guillemin, Marcelle. *Dictionnaire des Orientalistes en Langue Française*. Extraído em 13/09/11 de: <http://dictionnairedesorientalistes.ehess.fr/document.php?id=121#haut>.

POZZER, K. M. P. “O banquete do rei e a política nos tempos de paz”. In: CERQUEIRA, F. V. et alli. *Guerra e Paz no Mundo Antigo*. Pelotas, Laboratório de Antropologia e Arqueologia da UFPEL, 2007, pp. 139-152.

REINACH, Th. *Lýra*, in: DAREMBERG, Ch.; SAGLIO, E. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, Librairie Hachette, 1919, s. v.

SPYCKET, Agnès. “La musique du proche orient ancien”. *Les Dossiers d’Archéologie* (La musique dans l’Antiquité), Dijon, 142, nov. 1989, pp. 33-39.

WEGNER, M. *Die Musikinstrumente des Alten Orients*. Munster, 1950.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.