

Música, paisatges sonors i performance en la tragèdia grega

M. Isabel PANOSA DOMINGO

Universitat de Lleida
mariaisabel.panosa@udl.cat

NOTA BIOGRÀFICA: És doctora en Història (Universitat Autònoma de Barcelona) i en Filologia Clàssica (Universitat de Lleida). Actualment és professora de la Universitat de Lleida, on imparteix matèries sobre història i arqueologia de Grècia i Roma i patrimoni cultural. Desenvolupa una línia de recerca sobre l'estudi de fonts escrites i arqueològiques sobre el teatre grec i la música grecoromana. En aquest àmbit és autora dels llibres *Grècia i Egipte en l'origen del drama* (Institut d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, 2009) i *La música en la tragèdia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics* (Edicions de la Universitat de Lleida, 2023).

Traducció de Pere BRAMON

Resum

Aquest article conté, en primer lloc, una panoràmica general sobre la presència de la música en el teatre grec. En segon lloc, exposa les possibilitats interpretatives que deriven de l'anàlisi del text teatral per extraure informació sistemàtica sobre la representació de la música i els paisatges sonors (*soundscapes*) en el drama, especialment en la tragèdia. Se'n comparen els resultats amb els testimonis musicològics, la maquinària escènica i els espais teatrals, juntament amb les seves propietats acústiques per a la propagació del so. En el text, el fons per a la representació del so és proveït principalment per la natura i pels fenòmens desencadenats pels quatre elements com a instruments de les divinitats, tal com es posa de manifest en la mitologia grega i en l'imaginari arquetípic dels antics grecs. També hi ha la natura humana, que es revela a través de l'acció dramàtica mateixa i de l'expressió de dolor, emoció i passió per part dels personatges. En la tragèdia, aquestes referències esdevenen punts ressaltats de la narració, a més de recursos per crear imatges o evocar sons. D'altra banda, d'acord amb la concepció pitagòrica, també l'univers tindria una translació sonora en la música com a reflex de l'harmonia de les esferes. Aquesta consideració filosòfica, que està vinculada als aspectes teòrics de la música grega antiga, presumiblement també posseïa la seva materialització en escena a través de la reproducció de moviments concebuts en un sentit astral. L'article aporta resultats i reflexions a partir de les tragèdies analitzades, concretament dels passatges que suggereixen efectes sonors o indiquen l'ús de la música amb una funció determinada. D'entre aquestes expressions, les que ocupen un espai privilegiat són les escenes constituïdes per manifestacions de divinitats, cants de lamentació, rituals fúnebres i culte bàquic. Nombrosos paisatges sonors i himnes identificats donen forma a l'entorn sagrat perpetuat per la tradició hel·lènica, en la qual es veu involucrada la comunitat dins i més enllà de la narració.

Paraules clau: Drama grec, tragèdia grega, *performance*, música grega antiga, paisatges sonors (*soundscape*s), Èsquil, Sòfocles, Eurípides

M. Isabel PANOSA DOMINGO

Música, paisatges sonors i *performance* en la tragèdia grega

Introducció

Un dels objectius d'aquest article és oferir una panoràmica general del paper de la música en el teatre grec i altres elements relacionats amb la posada en escena de les obres. El segon objectiu se centra en l'anàlisi dels testimonis relatius a la música i als espais sonors a les tragèdies corresponents al període clàssic, tot i que es proporcionen alguns exemples d'altres gèneres dramàtics com a casos il·lustratius del tema que s'analitza.

Les principals fons per a aquest estudi són textuals, i aquest article es basa principalment en l'anàlisi del text. Tanmateix, hi ha també testimonis arqueològics i iconogràfics a tenir en compte. Efectivament, el vessant iconogràfic constitueix una referència explicativa o complementària pels detalls visuals que ofereix. D'altra banda, les troballes arqueològiques ens aporten informació sobre els espais escènics, la maquinària teatral i els tipus i les característiques dels instruments utilitzats en el teatre.

Aquesta recerca en curs se centra a extraure i classificar tots els casos per tal de registrar i definir les freqüències, els contextos, el lèxic i els metres utilitzats. En les properes línies, es presentaran els aspectes clau del paper de la música en la tragèdia així com la interpretació general en base als casos examinats.

Text i *performance*

Les fonts textuals sobre la música en el teatre es poden subdividir encara més. La font principal és el propi text de les obres. Comptem també amb alguns fragments originals de papirs amb breus fragments o passatges de tragèdies així com obres satíriques acompanyades de notació musical. Aquests representen una mostra limitada i escassa, la qual cosa ens porta a formular importants preguntes sobre per què hi ha tants pocs papirs musicals tràgics. Aquesta manca no només afecta les obres teatrals, sinó també totes les obres literàries que els antics grecs van compondre per ser representades amb música.

L'estructura de la tragèdia consisteix en parts recitades, dialogades i exclusivament cantades a les quals el cor afegia una línia coreogràfica que combinava gestos i moviments com a contrapunt paral·lel.

El paper del cor i la funció de les parts cantades són cabdals no només per analitzar l'entorn musical, sinó també per la seva capacitat de comunicar continguts al públic. El cor, amb les seves reflexions, aclariments i avaluacions, se situa dins del text i en la posada en escena com un mediador entre l'escenari i els espectadors; o, en paraules de Castiajo, com «um intermediario entre o mundo ficcional da peça e a realidade da audiência» (Castiajo, 2012: 110). Es tracta d'un interlocutor ubic que facilita la transmissió del missatge amb què el poeta ha impregnat el text. Aquesta transmissió no només té lloc a través de les paraules, sinó també, i sobretot, a través del cant i del moviment coral, garantint així tant la comunicació racional com l'emocional amb l'objectiu de tenir un impacte en els espectadors i possiblement provocar determinades reaccions. Efectivament, tal com sosté Zimmermann (1991: 21), el cor personifica el poeta com la veu de la humanitat i fa paleses les emocions dels espectadors per mitjà de la música. D'altra banda, i seguint Wiles, podem examinar l'afirmació de Pickard-Cambridge, basada en el parer de Plató, segons la qual la tragèdia és fonamentalment una forma de dansa coral, o la visió d'Aristòtil segons la qual el cor funciona com un personatge dins del drama (Wiles, 2010: 63).

Si parlem de la música en la tragèdia, podem fer referència a dos aspectes molt diferents: a) l'ús de la música en la posada en escena d'una obra, o sigui com un llenguatge performatiu; i b) el contingut del text que indica «moments musicals» concrets. Ambdós aspectes es tracten en la nostra recerca.

Si parlem de dansa, podem centrar-nos en dues qüestions: a) les coreografies executades pel cor durant l'obra, també com un llenguatge performatiu;¹ i b) les referències a la dansa que trobem en els successos que es narren.

Un cor de *Les traquínies* de Sòfocles (versos 205-224) ofereix un bonic exemple d'un pean entonat a Àrtemis, les Nimfes i Dionís, el qual descriu els trets i l'estat d'ànim d'una dansa bàquica acompanyada per l'aulos:

ἀνολολυξάτω δόμος	205
ἔφρεστίοις ἀλαλαγαῖς	
ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων	
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν	
Ἀπόλλω προστάταν,	
ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-	210
ᾶν' ἀνάγετ', ὧ̃ παρθένοι,	
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον	
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἔλαφαβόλον, ἀμφίπυρον,	
γείτονας τε Νύμφας.	215
αἴρομαι οὐδ' ἀπώσομαι	
τὸν αὐλόν, ὧ̃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.	
ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει,	
εὐοῖ,	

1. A la seva *Poètica* (1447a), Aristòtil afirma que els ballarins imiten el caràcter, l'emoció i l'acció per mitjà del ritme i posicions o formes particulars (*schēmata*).

ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν
 ὑποστρέφων ἄμιλλαν. 220
 ἰὼ ἰὼ Παιάν·
 ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι·
 τάδ' ἀντιπρωρα δὴ σοι
 βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.²

«Que ululi amb alarits de triomf al voltant de la llar, la casa que espera el seu nuvi, i entre ells, comú, vagi el clamor dels mascles, celebrant el de la bella aljava, Apol·lo Tutelar; ahora el pean, el pean entoneu, oh verges, crideu la filla de la mateixa sembra, Àrtemis d'Ortígica, la que tira als cérvols, la que porta un doble foc, amb les Nimfes, veïnes seves!

Em sento aixecada i no repel·liré la flauta, oh senyor del meu esperit! Vet aquí que ara la meva heura m'agita —evoè!— inclinant-me a la competència bàquica. Ió, ió, Pean!

Mira, mira, cara senyora, aquest seguici que ve de proa cap a tu: es pot veure palès».³

Una altra descripció relacionada amb la música, la dansa i els ritus dionisiacs, així com les Nimfes, les Mènades o les Bacants i Afrodita la podem trobar en l'obra satírica d'Eurípides *El ciclop*, en una cançó entonada pel cor de sàtirs (epode, versos 63-71):

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ
 Βάκχαι τε θυρσοφόροι,
 οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοί, 65
 οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες
 κρήναις παρ' ὕδροχύτοις·
 οὐδ' ἐν Νύσῃ μετὰ Νυμ-
 φᾶν ἴακχον ἴακχον ὦ
 δὴν μέλπω πρὸς τὴν Ἀφροδί- 70
 ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν
 Βάκχαις σὺν λευκόποσιν.⁴

«Aquí no hi ha ni Bromi, ni els cors,
 ni les bacants que branden els tirsos,
 ni l'estrèpit dels tambors, ni els rajolins brillants de vi
 a la vora de les fonts d'aigües abundoses.
 A Nisa, entre les Nimfes, ja no entono el cant
 «¡Iacos Iacos!» en honor d'Afrodita,
 quan perseguint-la, volava amb les bacants de blancs peus».⁵

2. Lloyd-Jones i Wilson, p. 249-250.

3. Riba (1951), p. 70.

4. O'Sullivan i Collard, p. 80.

5. Torné (1994), p. 28.

Altres exemples provenen de *Les bacants* d'Eurípides. Només esmentem el primer cor (versos 64-169), que conté una descripció completa de l'origen i la personalitat de Dionís, els ritus sagnants, la música frígia, els crits d'evoè, els atributs (com ara el tirs i la corona d'heura) i els membres del seu *thíasos*.

La música en l'estructura funcional de la tragèdia

La música constituïa una part fonamental de la tragèdia grega. Wilson (2002: 39) la considera més propera a la noció d'«òpera coral» que a la de «teatre». A la seva *Poètica* (1450a 8 seg.), Aristòtil entén la música com un dels sis elements constitutius de la tragèdia, juntament amb els personatges, el pensament i «allò que s'ha de veure», o la vista (*opsis*).⁶ A la *Política* (1341-1342), també descriu el poder catàrtic de la música.

Beye (1974) i altres estudiosos⁷ van analitzar les obres que pertanyen als grans autors de tragèdies i van establir els detalls de les tècniques teatrals i la direcció escènica utilitzats pels dramaturgs així com l'estructura bàsica de la tragèdia. En aquesta estructura podem distingir les parts en què la música tenia un paper fonamental, i que implicaven el cor i el músic que tocava l'aulos:⁸

- 1) El *párodos*, representat després del pròleg,⁹ que habitualment consisteix en anapests cantats. Al *párodos*, per regla general, el cor entrava a l'escenari avançant des d'una de les seccions laterals del teatre i es movia seguint l'*aulētēs* cap a l'*orchēstra*, cantant o bé senzillament seguint les passes de l'*aulētēs* en ritme anapèstic. Quan arribava a l'*orchēstra*, el cor entonava una cançó en metres lírics acompanyat per l'aulos mentre dansava.
- 2) Els estàsims, que són cants estròfics responsoris entre el corifeu (*koryphaios*) i el cor. S'alternaven amb diversos episodis de l'obra (normalment de 3 a 5), que consistien en parts dialogades pels actors. De vegades el cor —o més sovint el corifeu— podia també mantenir un diàleg líric amb els actors en forma d'odes corals. Així succeïa en els anomenats *kómmoi*, marcats per un estil de lamentació.¹⁰ A les odes corals, especialment en les tragèdies de Sòfocles, els protagonistes i els cors es comuniquen entre ells combinant lletres amb temes mitològics i mecanismes arcaics (Nooter, 2012: 24).

6. Vegeu Liapis *et al.* (2013: 1) sobre l'*opsis* i la definició de *performance*.

7. Per exemple, Zimmermann (1991), Taplin (2002), Wilson (2002), Davidson (2002), Guidorizzi (2003) i Fuentes (2007: 31-46). Un llibre de referència amb pautes i experiments registrats per a la representació de les tragèdies gregues antigues en l'actualitat amb criteris rigorosos l'ha escrit Ley (2015). Rhem (2016) ens recorda que per abordar la tragèdia grega cal tenir en compte el context original.

8. Era el principal responsable de la música al llarg de l'obra. També havia de garantir que el cor i els actors podien cantar en l'afinació correcta, donant-los el to (*endosimón*) (Wilson, 2002: 60). Tanmateix, segons Knox, la música no era un treball molt complicat per a la flauta (entengui's aquí per 'flauta' el terme grec *aulos* o simplement 'aeròfon'). Vegeu Knox (citada per Dunn, 1996: 154). Sobre les característiques de la música en el teatre grec, vegeu Wilson (2005) i Ercoles (2020).

9. El pròleg és una part en trímetres iàmbics que es pot recitar com un monòleg o un diàleg a l'inici de l'obra i seguit immediatament pel *párodos*.

10. *Kommós* significa «acció de colpejar el pit amb les mans» i era una cançó interpretada pel cor i els actors alhora. Vegeu Castiajo (2012: 115 i núm. 40), el qual remet a la *Poètica* (12.1452b.24) d'Aristòtil: «*kommós* o complanta [és] el plany comú entre el cor i els actors» (Riu, 2017: 145).

3) L'*éxodos*, un cant de sortida del cor, normalment breu, que solia posar el punt final a l'obra.

Hi havia parts dialogades sense música recitades pels actors o corifeus, recitatius melodramàtics (*parakatalogē*) acompanyats per l'aulos i parts cantades pel cor o els actors (Pickard-Cambridge, 1968: 156-157, 257; Fuentes, 2007: 28-29). Les parts cantades adoptaven l'amobeu (*amoibaïos*), o diàleg líric alternat, introduït i conclòs per mitjà de clàusules o proemis que permetien la transició de la part parlada a la cantada (Guidorizzi, 2003: 105).¹¹ D'altra banda, les parts dialogades recitades pels actors adoptaven l'estil de la *stichomythía* i eren sobretot en metre iàmbic, atès que es considerava que era el ritme més adient per al discurs en grec.¹²

Cal esmentar que hi ha també exemples lírics representats per l'actor principal en forma de cant monòdic, especialment al final del drama. La música va anar guanyant més protagonisme. Aquesta tendència es va accentuar en les obres d'Eurípides¹³ i es va fer més palesa en escriptors de tragèdies posteriors, mentre que la presència del cant coral va anar reduint-se. Cap a la meitat del segle IV, els cors prenen part en interludis corals (*embólíma*) entre diferents obres (Pickard-Cambridge, 1968: 233).

Com ja s'ha esmentat, les aparicions corals en drames normalment anaven acompanyades de dansa. Per Wiles (2010: 88), la dansa es tenia per una expressió mimètica, i les seves arrels com una forma d'imitació s'han de trobar en el culte, en el context dels moviments rituals executats pels oficials.¹⁴ L'expressió mimètica de la dansa grega es podia assolir per mitjà de gestos i moviments del cos així com gestos amb les mans (*cheironomía*) (Pickard-Cambridge, 1968: 246-248).¹⁵ Ja trobem aquesta característica en la poesia coral del període arcaic. Aquesta combinació de cant i dansa es coneixia com a *molpé*.¹⁶ En el cas de les tragèdies, la dansa més habitual s'anomenava *emméleia*, caracteritzada per la seva solemnitat i dignitat (Ath. *Epit.* 14.28; Guidorizzi, 2003: 63). Al principi el cor el formaven 12 membres i avançava en un moviment circular. Amb Sòcofles els membres del cor (*choreutai*) van augmentar fins a 15 i es podien situar en formació triangular o rectangular, dividida en 5 files de 3 ballarins (Csapo i Slater, 1994: 353; Castiajo, 2012: 104, 118-119).¹⁷

Al llarg de l'obra, les danses corals en la tragèdia adquirien el caràcter de les passions i sentiments esperonats pels fets que es narraven. El poeta empenyia els espectadors a reflexionar i valorar per mitjà de les paraules, i

11. Vegeu Panosa (2023) per a una anàlisi dels papirs tràgics amb notació musical que es conserven.

12. Segons Aristòtil (*Poètica*, 1449a), el qual afirma que els trímetres eren freqüents en la parla diària: *μάλιστα γὰρ λεκτικῶν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* (Gallavotti, 1974: 14). Vegeu també Pickard-Cambridge (1968: 156) i Fuentes (2007: 30).

13. Knox (dins Dunn, 1996: 154) ens recorda que Eurípides tenia contractat un compositor musical: Timoteu.

14. Wiles (2010: 77) també ens recorda, per al període hel·lenístic, la correlació entre escenari i *orchestra*, d'una banda, i actors i ballarins, de l'altra, estant la primera vinculada a l'àmbit de la raó i la moralitat i la segona a l'auto-expressió física.

15. Entre els moviments rítmics, o *orchēsis*, Plutarc (*Quaest. Conv.* IX, 747b i seg.) distingeix entre moviments (*phorai*), postures o actituds (*schēmata*) i indicacions (*deixeis*). Vegeu els comentaris de Pickard-Cambridge (1968: 249) sobre aquesta referència.

16. Sobre la dansa grega, vegeu Weiss (2020) i la bibliografia referenciada.

17. Sobre el nombre dels membres del cor per a cada període i tipus d'espectacle, vegeu Sansone (2016).

els mecanismes performatius servien per reforçar aquest efecte. Sembla ser que la *hyporchēma* era un espectacle en què els ballarins acompanyaven un o més cantants il·lustrant les paraules amb el seu moviment rítmic.¹⁸ Gràcies a fonts com Pòl·lux o Lluçia de Samòsata, coneixem diversos passos de dansa executats en el teatre antic:¹⁹

- *Kalathískos* («cistell»): probablement un moviment que consistia a agafar-se les mans per sobre del cap.
- *Xiphismós*: el ball de l'espasa.
- *Thermaustrís*: la dansa de les tenalles, amb salts cap amunt i creuant les cames abans de caure al terra.
- Danses de guerra, la més coneguda de les quals és la dansa pírrica.

Els temes o les situacions en què trobem una referència directa o indirecta (o fins i tot secundària) a la música en la tragèdia són:

- Al·lusions a certs mites.
- Detalls sobre éssers mitològics relacionats amb la música: Apol·lo, Dionís, les Muses, els sàtirs, Pan i les Sirenes, entre els més freqüents.
- Celebracions: cerimònies religioses, competicions o *epithalamoi* (cants nupcials).
- Rituals funeraris (*thrēnoi*) o rituals de culte als herois o als déus, bastant habituals.

Per exemple, un passatge d'*Ifigènia a Àulida* d'Eurípides conté una cançó del cor referida a un himne de noces, en la festa de casament de Peleu en presència del cor de les Muses (versos 1036-1048):

τίν' ἄρ' Ὑμέραιος διὰ λωτοῦ Λίβυος
 μετά τε φιλοχόρου κιθάρας
 συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-
 σᾶν ἔστασεν ἰαχάν,
 ὄτ' ἀνὰ Πήλιον αἰ καλλιπλόκαμοι 1040
 δαιτὶ θεῶν ἔνι Πιερίδες
 χρυσεοσάνδαλον ἴχνος
 ἐν γᾶ κρούουσαι
 Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον,
 μελωδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδα, 1045
 Κενταύρων ἐν ὄρεσι κλέουσαι
 Πηλιάδα καθ' ὕλαν.²⁰

«Quin càntic nupcial,
 per mitjà de la flauta líbica
 i amb la lira amant de les danses
 i al so de les siringues
 fetes de canyes, va dreçar el seu crit,

18. Vegeu Pickard-Cambridge (1968: 255) i els comentaris sobre les fonts en relació amb la *hyporchēmatikē orchēsis*.

19. Tanmateix, cal tenir en compte que aquestes fonts daten d'uns sis segles més tard (Pòl·lux: segles II-III, Lluçia: segle II) i la informació no és totalment fiable.

20. Murray (1963), p. 321-322.

el dia que pels cims del Pèlion
 les Muses de rulls graciosos
 vingueren al festí dels déus,
 batent la terra amb la petjada
 de llurs sandàlies d'or,
 per celebrar les bodes de Peleu,
 amb melodiosos accents
 revelant la glòria de Tetis
 i de l'Eàcida pels cims
 de la muntanya dels Centaures,
 forest endins del Pèlion?»²¹

Paisatges sonors: so i música

L'àmbit del so i del paisatge sonor té més importància en la tragèdia grega del que podria semblar a primera vista. Es tracta d'un camp d'investigació de gran abast que es pot ramificar en diverses àrees: temes, funcions (simbòliques, literàries) i font de transmissió (humana, animal, els quatre elements).

Pel que fa als paisatges sonors, podem esmentar:

- Manifestació de les deïtats a través dels elements com a expressió de poder, rivalitat, advertiment o amenaça, resposta a una pregària, fúria o imposició de càstigs a través de calamitats o desastres naturals.
- Manifestació d'éssers vius a la natura, principalment animals —especialment ocells—, que també transmeten missatges divins o missatges que provenen d'éssers mortals o semimortals que han experimentat una metamorfosi.
- So d'objectes, amb significat simbòlic o denotatiu.
- Veu humana i els seus matisos: volum, timbre, to (alt o baix), expressats en llenguatge declaratiu o figures retòriques.

En els dos primers tipus hi ha sons de la natura, però no sons espontanis, perquè tenen un «origen» o una motivació sobrenaturals. D'altra banda, són només «audibles» a certes persones o personatges dins d'una narració mítica determinada.

Respecte a aquest primer tipus, hi ha una breu referència al poder de Zeus per mitjà dels llamps en dos versos (430-431) d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil per part del missatger:

τὰς δ' ἀστράπας τε καὶ κεραυνίους βολὰς
 μεσημβρινοῖσι θάλλεσιν προσήικασεν.²²

«Les centelles i els cairells del llamp, els compara a les xardors del migdia».²³

21. Riba (1990), p. 231-232.

22. West (1990), p. 86.

23. Riba (1933), p. 25.

Un altre exemple que integra efectes sonors i elements visuals el podem trobar en una comèdia, en concret en una oda coral del *párodos* d'*Els núvols* d'Aristòfanes entonada pel primer semicor. Es tracta d'una expressió dramàtica del poder diví de les aigües, que també donava un efecte sorprenent a la representació:

ἀέναοι Νεφέλαι, 275
 ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν
 εὐάγητον,
 πατρὸς ἀπ' Ὀκεανοῦ βαρυαχέος
 ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἔπι
 δενδροκόμους, ἵνα 280
 τηλεφανοῦς σκοπιᾶς ἀφορώμεθα
 καρπούς τ' ἀρδομέναν θ' ἱερὰν χθόνα
 καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα
 καὶ πόντον στενάχοντα βαρύβρομον·
 ὄμμα γὰρ αἰθήρος ἀκάματον 285
 σελαγεῖται
 μαρμαρέαισιν ἐν αὐγαῖς.
 ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
 ἀθανάτας ἰδέας, ἐπιδώμεθα
 τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.²⁴ 290

«Núvols perennes, alcem a la vista de tothom la nostra natura humida i bellugadissa des del pare Oceà, el del pregon retruny, vers els cims coronats d'arbres de les altes muntanyes, des d'on contemplarem les talaies que es veuen de lluny, la terra sagrada nodridora de fruits, l'estrèpit dels rius divins i el mar ressonant amb agut fragor; car l'ull infatigable del cel brilla amb els seus raigs resplendents. Au!, espolem de la nostra immortal figura aquesta boirina plujosa i contemplem la terra amb un esguard clarivident».²⁵

Pel que fa al segon tipus, la manifestació per mitjà d'animals, un bon exemple prové d'una comèdia: *Els ocells* d'Aristòfanes. En aquest cas, la música sembla ser més rellevant en les parts solistes que en els cors. Aquesta obra inclou una monodia de Tereu (versos 227-262) cantant com una puput i barrejant en el seu discurs sons onomatopeics amb llenguatge articulat:²⁶

ἐποποῖ ποποποποποποποῖ,
 ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ,
 ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὀμοπτέρων·
 ὄσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας 230
 νέμεσθε, φύλα μυρία κριθοτράγων
 σπερμολόγων τε γένη

24. Oates i O'Neill (1938), p. 74, 76.

25. Valls (1994), p. 43-44.

26. Vegeu altres casos dins *Les granotes* d'Aristòfanes (versos 209-220 i 228-235) per part del cor de granotes que canta amb sons onomatopeics i al·lusions verbals a Dionís, les Muses, Apol·lo, Pan, l'aulos i la lira.

ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἰέντα γῆρυν·
 ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
 βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν 235
 ἠδομένα φωνᾷ·
 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.
 ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
 κλάδεσι νομὸν ἔχει,
 τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα, 240
 ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν αὐδάν·
 τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·
 οἷ θ' ἐλείας παρ' αὐλῶνας ὄξυστόμους
 ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους 245
 ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος, ὄρνις
 περυγοποίκιλός τ' ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
 ὦν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης 250
 φῦλα μετ' ἀλκύνεσσι ποτῆται,
 δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,
 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροίζομεν
 οἰωνῶν ταναοδείρων.
 ἦκει γὰρ τις δριμύς πρέσβυς 255
 καινὸς γνώμην
 καινῶν τ' ἔργων ἐγχειρητής.
 ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα,
 δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.
 τοροτοροτοροτοροτορίξ. 260
 κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
 τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.²⁷

«Εροροροί, ποροί, ποροποροί, ποροί ιό, ιύ, veniu, veniu, veniu aquí tots
 els meus germans, els que us nodriu en els camps ben sembrats dels
 camperols, els esbarts incomptables dels qui mengeu ordi, els llinatges
 granívors de vol rabent i refilar suau, i tots vosaltres que en els solcs
 moltes vegades piuleu, entre els terrossos, joiosament, amb veu d'alegria
 —tiotiotio tiotiotio tiotio— i tots aquells de vosaltres que en els jardins
 trobeu pastura en les branques de l'heura, els de les muntanyes, i els que
 dragueu el fruit delo rabell; els que piqueu els arboços voleu pressossos
 vers la meva veu —triotio, triotio, totobrix—, vosaltres també, els que
 devoreu els rantells d'agut fibló en les valls aigualoses, els que a la terra
 posseïu un verals de bell rou I els prats xamosos de Marató; també l'ocell
 de virolat plomatge, el francolí. I, encara, de vosaltres, els llinatges que
 voleu entre els alcions per damunt del botiment marítim del pèlag, veniu
 aquí per assabentar-vos de les coses recents. Reunim aquí totes les tribus
 d'ocells de coll llarg. És que ens ve un vell astut, de pensades originals I
 emprenedor de gestes inaudites. Veniu, doncs, tots a tractar-ho aquí, aquí,
 aquí, aquí, torotorotorotorotix, kikkabau, kikkabau, torotorotorolililix».²⁸

27. Hall i Geldart, p. 30-34.

28. Balasch (1973), p. 37-38.

D'altra banda, trobem la manifestació d'éssers sobrenaturals, com les Sirenes, les Erínies (o Eumènides) i l'esfinx cantora d'Èdip.

Sons produïts per éssers humans armats amb animals en moviment (genets) comparats amb el soroll d'elements de la natura (aigües braves) i reforçats amb detalls visuals (pols) descriuen amb paraules paisatges i ambients sonors en un passatge d'*Els sets contra Tebes* d'Èsquil a càrrec del cor (versos 78-86), just després d'expressar un sentiment de pànic:

< > θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη·
 μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών·
 ῥεῖ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας· 80
 αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',
 ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος.
 ἴελεδεμνάς†
 πεδί' ὀπλόκτυπ' ὥτι χρίμπτει βοάν·
 ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν 85
 ὕδατος ὀροτύπου.²⁹

«Clamo esfereïdores grans penes: la host és deixada anar. Ha jaquit el campament i flueix, innúmera, la gent de cavall frontalera. La pols de sobte encelada me'n persuadeix —mut, clar, verídic missatger. S'ha apoderat del pla de la meva terra una fressa d'unglotes, que s'acosta a frec, vola, retruny, a la manera d'un incombustible torrent que percudeix la muntanya».³⁰

Un altre efecte sonor sorprenent prové d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil per part del segon semicor (antístrofa 3, versos 900-902):

διέκει δὲ καὶ πόλιν στόνος·
 στένουσι πύργοι, στένει
 πέδον φίλανδρον.³¹

«Per la vila passa un gemec, gemeguen les nostres torres, gemega el pla per aquests fills que estima».³²

So i vista estan interconnectats en una breu expressió de l'invident Èdip a *Èdip a Colonos* de Sòfocles (versos 139): «Mireu-me, certament és pel so que hi veig, segons acostuma a dir-se»³³ (ὄδ' ἐκεῖνος ἐγὼ· φωνῆ γὰρ ὀρῶ, τὸ φατιζόμενον).³⁴ Sòfocles centrava les seves obres al voltant del tema de la vista com una forma de percepció per mitjà de tècniques verbals i temàtiques per crear moviments dramàtics (Seale, 1982). En aquesta obra, l'autor

29. West (1990), p. 67-68.

30. Riba (1933), p. 14.

31. West (1990), p. 112.

32. Riba (1933), p. 400.

33. La traducció és pròpia.

34. Lloyd-Jones i Wilson, p. 362.

se centra en la capacitat de veure de veritat sense una percepció visual. Èdip pot *veure* a través de l'oïda i també a través de revelacions.

Pel que respecta a la veu humana i els seus matisos en expressions de dolor, hi ha un il·lustratiu passatge de *Les suplicants* (estrofa 6, versos 111-16) en què el cor de Danaïdes entona un cant de lamentació. Els detalls performatius els proporciona el text (gemecs greus i aguts, plors):

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω,
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ.
ιή, ιή,
ιηλέμοισιν ἐμπρεπῆς θρεομένη μέλη 115
ζῶσα γόοις με τιμῶ.³⁵

«Tals són els tristos dolors que dic en els meus clams aguts, sords, atormentats de llàgrimes, iè, iè!, aquests clams avinents a cants fúnebres: viva, m'honro amb els meus propis gemecs».³⁶

Trobem característiques semblants en un cant de lamentació monòdic de l'*Orestes* d'Eurípides entonat pel cor (versos 960-970):

κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία, estr. 960
τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων,
αἵματηρὸν ἄταν,
κτύπον τε κράτος, ὄν ἔλαχ' ἄ κατὰ χθονὸς
νερτέρων Περσέφασσα καλλίπαις θεά.
ἰαχείτω δὲ γὰ Κυκλωπία, 965
σίδαρον ἐπὶ κάρᾳ τιθεῖσα κούριμον,
πήματ' οἴκον.
ἔλεος ἔλεος ὄδ' ἔρχεται
τῶν θανουμένων ὑπερ,
στρατηλατᾶν Ἑλλάδος ποτ' ὄντων.³⁷ 970

«Començo el plany, oh, terra pelàsgica, clavant les blanques ungles a les galtes, estrall sangonós, i cops al cap, en què pren part la de sota la terra dels difunts, Persèfone, la deessa, bell infant. Que clami la terra ciclòpia, que s'apliqui el ferro de rasurar al cap, per la sofrença del casal! Aquest cant de pietat, de pietat, va pels que han de morir, que abans eren cabdills de l'Hèl·lada».³⁸

La darrera part de l'*éxodos* d'*Els Perses* d'Èsquil (versos 1038-1077) constitueix un exemple emblemàtic de l'estil performatiu de la lamentació a la tragèdia grega. Tots els elements (veu, soroll, gestos) estan integrats en un diàleg emfàtic entre Xerxes i el cor, el qual plora la derrota de l'exèrcit persa i els morts:

35. West (1990), p. 133.

36. Riba (1932), p. 13.

37. Murray (1963), p. 187.

38. Llabrés (2021), p. 224-225.

ΞΕ. δίαينه διαίνε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι.	estr. 6
ΧΟ. αἰαῖ αἰαῖ, δὺα δὺα.	
ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.	1040
ΧΟ. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς.	
ΞΕ. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς.	
ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· βαρεῖά γ' ἄδε συμφορά· οἶ, μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ.	1045
ΞΕ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.	ant. 6
ΧΟ. διαίνομαι γοεδνὸς ὦν.	
ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.	
ΧΟ. μέλιν πάρεστι, δέσποτα.	
ΞΕ. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.	1050
ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· μέλαινα δ' ἀμμεμίξεται, οἶ, στονόεσσα πλαγά.	
ΞΕ. καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον.	estr. 7
ΧΟ. ἄνια ἄνια.	1055
ΞΕ. καί μοι γενείου πέρθε λευκὴρη τρίχα.	
ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπ'ριγδα, μάλα γοεδνά.	
ΞΕ. αὐτει δ' ὀξύ. ΧΟ. καὶ τάδ' ἔρξω.	
ΞΕ. πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμηῆ χερῶν.	ant. 7 1060
ΧΟ. ἄνια ἄνια.	
ΞΕ. καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν.	
ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπ'ριγδα, μάλα γοεδνά.	
ΞΕ. διαίνου δ' ὄσσε. ΧΟ. τέγγομαί τοι.	1065
ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.	epod.
ΧΟ. οἰοῖ οἰοῖ	
ΧΕ. αἰακτὸς εἷς δόμους κίε.	
ΧΟ. ἰώ, ἰώ. {Περσις αἶα δύσβατος.}	
ΞΕ. ἴωὰ δὴ κατ' ἄστυ.†	1070
ΧΟ. ἴωὰ δὴτα, ναὶ ναί.†	
ΞΕ. γοᾶσθ' ἀβροβάται.	
ΧΟ. ἰώ, ἰώ· Περσις αἶα δύσβατος.	
<ΞΕ. >	
<ΧΟ. >	
ΞΕ. ἠή ἠή, τρισκάλμοισιν	
<ΧΟ.> ἠή ἠή, βάρισιν ὀλόμενοι.	1075
<ΞΕ. πρόπεμπέ νύν μ' ἐς οἴκους.>	
ΧΟ. πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις. ³⁹	

«[Estrofa sisena]

Xerxes. Plora, plora la pena, i ves a palau.

Cor. Ai, ai! Aflicció, aflicció!

Xerxes. Respon als meus crits amb els teus.

Cor. Mal consol als mals dels dolents.

39. West, p. 56-58.

Xerxes. Gemega, posant el teu cant al costat del meu.
 Cor. Otototoi! Pesada és aquesta desgracia i pateixo també per això.
 [Antístrofa sisena]
 Xerxes. Dona't cops, dona't cops i lamenta't per a complaure'm.
 Cor. Estic ple de llàgrimes i de dolor.
 Xerxes. Respon als meus planys amb els teus.
 Cor. D'això m'ocupo, senyor.
 Xerxes. Aixeca la veu amb laments.
 Cor. Otototoi! A aquests s'afegiran cops negres, adolorits.
 [Estrofa setena]
 Xerxes. Esquinça també el teu pit i udola com un misi.
 Cor. Aflicció, aflicció!
 Xerxes. Arrenca el pèl blanc de la meva barba.
 Cor. Amb força, amb força, que plori.
 Xerxes. Xiscla ben fort.
 Cor. També ho faré.
 [Antístrofa setena]
 Xerxes. Esqueixa amb les teves mans el peple que cobreix el teu pit.
 Cor. Aflicció, aflicció!
 Xerxes. Arrenca't també els cabells i gemega per l'exèrcit.
 Cor. Amb força, amb força, que plori.
 Xerxes. Amera els teus ulls de llàgrimes.
 [Epode]
 Cor. N'estic amerat.
 Xerxes. Respon als meus planys amb els teus.
 Cor. Ai, ai! Ai, ai!
 Xerxes. Ves-te'n gemegant a palau.
 Cor. Ai, ai! País de Pèrsia, de trist caminar.
 Xerxes. Ai, per la ciutat!
 Cor. Ai, sí, sí!
 Xerxes. Gemegueu, trist seguici.
 Cor. Ai, ai! Terra de Pèrsia, de trist caminar!
 Xerxes. Ie,ie! Pels nostres vaixells de guerra.
 Ie, ie! Pels qui moriren.
 Cor. Sí, t'acompanyaré amb els meus tristos laments.»⁴⁰

Finalment, tenim un bonic exemple d'un *thrēnos* o cant de lamentació, típic de contextos funeraris, que combina el cant amb instruments musicals (flauta de Pan, aulos i *phórmix*) i plors. Aquest és el cas d'un diàleg cantat entre Helena i el cor a l'*Helena* d'Eurípides, especialment la introducció i l'estrofa primera (v. 164-178). Aquí Helena desitja que les Sirenes i Persèfone s'uneixin a ella en aquest plany dedicat als morts de Troia:

ὦ, μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον
 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον; ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω

165

40. Torné (2013), p. 90-93.

δάκρυσιν ἢ θρήνοισι ἢ πένθεσιν; αἰαῖ. περοφόροι νεάνιδες, παρθένοι χθονὸς κόραι Σειρήνες, εἴθ' ἔμοις γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς τοῖς ἔμοισι σύνοχα δάκρυα· πάθει πάθεα, μέλεσι μέλεα, μουσεῖα θρηνήμα- σι ξυνωδὰ πέμψειε Φερσέφασσα Φόνια, χάριτας ἴν' ἐπὶ δάκρυσιν παρ' ἔμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια παιᾶνα νέκυσιν ὀλομένοις λάβη. ⁴¹	estr. 170 175
--	---

«Oh! Quan enceto dels meus grans dolors la sentida complanta,
 zamb quin lament maldaria, o a quina musa recórrer
 amb planys, amb llàgrimes, amb les meves dolences?
 Ai lassa!

[Estrofa primera]

Oh, vosaltres, virginals
 joves filles del món fosc,
 Sirenes, prego que als meus planys
 vulgueu acórrer amb vostre lotus
 líbic, o amb siringues, o
 amb fòrminxs, fent que als meus laments
 lúgubres els vostres plors s'hi acordin,
 dols als dols, i a mes cançons les vostres.
 Luctuosos cants m'enviï,
 que harmonitzin amb mos planys,
 Fersefassa, perquè rebi en recompensa,
 de part meva, a més de llàgrimes,
 dins les seves nocturnals estances,
 un peà pels morts que sucumbiren.»⁴²

Abans de tractar la interrelació entre so i música, hauríem de considerar una possible gradació o diferenciació entre els següents conceptes: so, soroll, silenci i música. A partir d'aquí, es podrien tenir en compte altres agrupacions, com una expressió de dualitats conceptuais o d'elements oposats o fins i tot complementaris: so-música, soroll-música, so-silenci, silenci-música, i des de la darrera podríem endinsar-nos en la concepció pitagòrica de la música de les esferes, la música del Cosmos, és a dir, la música de l'ordre.

Tots els aspectes abans esmentats (so, soroll, silenci, música) són presents en qualsevol realitat viva i dinàmica. Tots ells completen la caracterització

41. Murray (1963), p. 9.

42. Almirall (2021), p. 61-62.

acústica d'una comunitat viva en el seu espai físic. La caracterització exhaustiva inclou, sens dubte, aspectes visuals, textures, marc o entorn i, per suposat, les paraules que es comuniquen, les quals transmeten continguts. Comprendre el conjunt d'un fragment de vida implica conèixer tots aquests elements que la caracteritzen. La tragèdia grega, concebuda sobre l'escenari com una expressió global, es projecta per representar tots aquests elements —naturals, racionals, emocionals i sagrats— alhora. Amb paraules, música, coreografia i escenografia, el poeta duu a terme una reexposició dels mites sobre l'escenari i els actualitza per mitjà de personatges dotats de raonaments i actituds humanes per aconseguir una connexió directa amb el públic.

Per tant, els recursos sonors en el llenguatge s'utilitzen per dibuixar paisatges sonors. Evoquen una imatge sonora d'allò que es descriu en les escenes sobre els esdeveniments que tenen lloc o sobre els que narren el cor o els personatges, fins i tot si van ocórrer en una altre temps o espai. Un dels focus de la nostra investigació consisteix a identificar aquestes imatges sonores en el text per tal de descobrir una possible codificació o les expressions lingüístiques associades a elles. Identificant casos i analitzant-los es poden classificar elements i contextos i elucidar aquells que tenen una influència rellevant.

A la seva *República*, Plató al·ludeix a la capacitat mimètica del aspectes sònics i coreogràfics de l'art poètic. D'altra banda, com assenyala Rocconi, els paisatges sonors es podien representar per mitjà de veus, gestos i música (*mousikē téchnē*) a través de la *mímēsis*, en especial a través de la imitació auditiva i visible d'elements extramusicals (animals, fenòmens, etc.). El cant i els instruments musicals (aulos i lira),⁴³ a banda del moviment del cor, també tenien continguts narratius i performatius (Rocconi, 2014: 704-706, 712-713).

Tres àrees principals destaquen en la nostra forma d'abordar els entorns sònics: el paisatge sonor de la natura, el paisatge sonor de les activitats i el paisatge sonor atribuït a la divinitat o a l'esfera sagrada.

El so, en tant que contrari del silenci,⁴⁴ pot esdevenir una expressió ordenada i eloqüent, com ara el discurs o altres imatges sonores que trobem en textos tràgics (i en la literatura grega en general). Podem esmentar com a exemples: el cant melodiós d'un ocell, el fluir d'un torrent, la cadència de les onades, el vaivé de la brisa marina; en resum, una mena de música de la natura que suggereix un estat harmoniós i equilibrat.⁴⁵ En aquest context, el soroll es pot entendre com la superposició no harmònica de sons, o fins i tot l'excés d'un so determinat emès, convertint-se en tots els casos en una manifestació del desequilibri.

En la música, percebem una revelació humana eloqüent de continguts (és a dir, elements discernibles a través de paraules en el cant), però també una revelació d'emocions, sentiments o passions. En la tragèdia, ambdós

43. A la seva *Poètica*, Aristòtil també considera aquests instruments, així com la *syrix* i les paraules, adequats per a la *mímēsis*. Referit per Rocconi (2014: 714).

44. Halleran (2005: 210-213) analitza els efectes del silenci en les tragèdies gregues, així com la capacitat comunicativa del gest.

45. Butler i Nooter (2019: 7) sostenen que els escriptors antics estaven interessats a cartografiar i teoritzar els seus entorns i temporalitats sònics.

tipus d'elements estaven integrats en les lletres i el metre escollit, així com en els aspectes musicals (ritmes, melodies, *tónoi* i registres), en les inflexions de la veu, en els passos de dansa, en el llenguatge corporal i finalment en expressió facial per mitjà de màscares caracteritzades. En aquest marc, el cor tràgic hi jugava un paper cabdal, juntament amb les intervencions líriques dels actors principals en solos durant els moments crucials del drama.

D'altra banda, en la tragèdia grega els moments de més força lírica habitualment avancen cap al cant, en una transició que pot integrar gemecs, plors i lamentacions. Tal com sosté Nooter (2012: 22), la tragèdia implica emocions extremes i s'associa amb l'experiència del patiment, la desesperació i la pèrdua. Tals situacions conformen el punt des del qual un personatge tràgic comença a cantar.

Així doncs, l'estil de lamentació apareix després de la mort de persones estimades causada per tota mena d'infortunis: desastres naturals «enviats per les divinitats», guerres o actes violents desencadenats pel desig de revenja com a resultat de la bogeria o provocats per l'*hybris* dels personatges que es neguen a seguir els preceptes divins. Aquests darrers es converteixen en preceptes ètics acceptats per la tradició i constitueixen de fet el tema de discussió o avaluació que els poetes tràgics adrecen a la seva societat contemporània.

Escenificar la música i el so

L'instrument musical de referència en la tragèdia grega era l'aulos,⁴⁶ un parell de tubs de doble canya fets de fusta o d'os. L'aulos estava present en moltes situacions de la vida quotidiana de l'antiga Grècia: banquets, celebracions religioses, contextos militars, sacrificis, competicions esportives, acompanyament de poesia elegíaca i, per suposat, el teatre.

En el teatre, tocar l'aulos era una tasca especialment exigent atès que l'estructura seqüencial de l'obra exigia que s'executés constantment. Gràcies a la *phórbeia* i a la respiració circular *aulētēs* podia tocar sense interrupcions. Això requeria habilitats i talent per part dels músics, els quals havien de ser professionals altament qualificats. En ocasió d'importants esdeveniments teatrals (com ara les Grans Dionísies), devia tractar-se de reconeguts virtuoses⁴⁷ que rebien el suport de *choregoí* benestants. Utilitzaven uns instruments especialment adients per a l'extensió musical que requerien les obres tràgiques.⁴⁸

Com a possible testimoni material del tipus d'aulos que podria haver sonat als teatres grecs del període clàssic, tenim dues mostres d'aquest instrument, a banda de les fonts iconogràfiques. El primer va ser trobat a Posidònia (Paestum, Itàlia) i el publicà Psaroudakēs l'any 2014. Es tracta d'un aulos

46. De forma esporàdica també la lira. Ateneu (1.20 i seg.) explica que el mateix Sòfocles tocava la lira en la seva tragèdia *Tàmires*: και τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκίθαρῖσεν. Vegeu els comentaris de Hall (2002: 9) i Wilson (2002: 43) sobre aquesta qüestió. Sobre la música en els drames de Sòfocles, vegeu Power (2012).

47. Vegeu l'anàlisi de Hall sobre els *tragōidoí* virtuoses (Hall, 2002: 12-18).

48. Vegeu Wilson (2002: 44), que discuteix l'assumpció dels «aulos tràgics» com un tipus diferent. Aquest autor (Wilson, 2002: 45-55) també proporciona testimonis sobre les habilitats, provenença i estatus social dels *aulētai* en el període clàssic.

doble d'os de cérvol descobert en una tomba de l'any 480 aC *ca.* Aquesta cronologia coincideix amb la coneguda com a Tomba del Bussejador o *Tomba del Tuffatore* (també a Posidònia), que representa a dues persones que toquen aeròfons de canya doble, un amb tubs de fusta curts i l'altra amb tubs d'os llargs. L'aulos de Posidònia és gairebé idèntic a l'instrument trobat a Pidna, que data, tanmateix, d'un segle més tard.⁴⁹

Un altre exemple que data del període clàssic és l'aulos d'Elgin, un instrument de fusta conservat al Museu Britànic. Data d'aproximadament l'any 500 aC i procedeix d'Atenes. Segons Callum Armstrong, és exactament del tipus utilitzat a la tragèdia grega.⁵⁰ Desitgem conèixer els resultats obtinguts en l'experimentació amb aquests dos instruments per tal d'aclarir aspectes desconeguts de la interpretació de paisatges sonors i la música en els drames tràgics grecs.

Hagel ha elaborat i publicat exhaustius estudis sobre les característiques tècniques de la majoria d'instruments grecs antics, especialment els aulos del períodes clàssic i hel·lenístic. Un article recent (Hagel, 2020) inclou una anàlisi comparativa i una explicació integral sobre el tema.

Per reforçar el coneixement sobre la música grega antiga també tenim la informació registrada en les fonts textuais. Per exemple, sabem que el període que estem estudiant inclou el llegat d'una sèrie d'innovacions aplicades a la música interpretada amb aulos que daten ja del segle VI aC. Aquesta fase la descriuen com a revolucionària estudiosos com Wallace (2003), el qual, basant-se en referències d'Heròdot, Pseudo Plutarc i altres recollides en la Suda,⁵¹ explica que Lasos d'Hermíona⁵² es va dedicar a investigar i experimentar amb l'aulos (alterant els ritmes per a la música de ditirambes). Segons aquestes fonts, va ser Lasos qui va escriure el primer llibre sobre música.

A banda dels instruments musicals, existien altres elements auxiliars que milloraven altres aspectes escènics, com ara l'escenari i els detalls visuals o acústics. Ens referim, d'altra banda, als elements estructurals i arquitectònics dels teatres grecs antics:⁵³

- L'escenari elevat, per als actors.
- Els elements arquitectònics versàtils de l'escenari (*skēnē*), on els actors podien canviar-se de roba o amagar-se, però també des dels quals podien parlar emetent un so cap endavant.

49. Dos estudis sobre l'aulos de Pidna es troben a Psaroudakēs (2008) i Hagel (2020). Barnaby Brown està experimentant amb el so i les capacitats tècniques dels aulos de Posidònia i de Pidna utilitzant rigoroses reproduccions.

50. Vegeu: <https://callumarmstrong.co.uk/about-me/aulos/> [Consulta: 23 abril 2022]. Callum Armstrong ha interpretat la música per a la posada en escena de dues tragèdies gregues amb una reproducció d'aquest flauta doble: *Les suplicants* d'Èsquil (estrenada l'any 2016 al Regne Unit amb el Young Vic i Royal Lyceum Theatre a Edimburg) i *Hèracles* d'Eurípides (estrenada el 2019 als Estats Units amb la Barnard Columbia Ancient Drama).

51. Tenint en compte que la Suda (*Suidae Lexicon*) data del segle X.

52. Que va treballar a Atenes durant i després dels Pisistràtides.

53. Vegeu sobre aquesta qüestió Vozani (2003: 95-127), Wilson (2005: 196-203), Halleran (2005: 200-203) i Liapis *et al.* (2013: 2-4). Els espais de representació assignats als diferents tipus d'intèrprets estan vinculats a la concepció de l'espai escènic com a principi d'organització, però això no implica una funcionalitat rígida dels espais on els actors necessàriament actuen sobre l'escenari i el cor a l'*orchestra*, com assenyala Wiles (2010: 114, 63). D'altra banda, hi ha la qüestió sobre el tipus de relació que existeix entre els intèrprets que es troben a l'*orchestra* i els espectadors a la zona de visió (*théatron*); és a dir, si el públic era un subjecte passiu o si s'involucrava en l'acció. Vegeu sobre aquesta qüestió Wiles (2010: 207-209).

- L'*orchēstra*, per al cor i els músics, al costat del públic.
- Els passadissos laterals (*párodoi* o *eísodoi*), des d'on descendia el cor al principi i al final de l'obra aconseguint contínues dinàmiques sonores.
- La petita plataforma elevada o *theologeïon*, que permetia reforçar la figura i la veu d'un déu o d'un fantasma.
- L'«escala de Caront», per fer aparèixer personatges que sortien de l'infern.⁵⁴

D'altra banda, ens referim a l'ús de màquines que permetien canviar el decorat, obrir o tancar portes, transportar a l'escenari cossos de persones mortes per mitjà d'una plataforma amb rodes (l'anomenat *eccyclēma*) o fer pujar o baixar personatges per l'aire (normalment déus i deesses),⁵⁵ i també màquines que produïen so, com el *bronteïon* o màquina de trons.⁵⁶

Les màscares han estat objecte de polèmica en la discussió sobre les propietats acústiques durant les representacions teatrals. La màscara⁵⁷ tenia clarament un objectiu expressiu. Servia sobretot per distingir entre actors tràgics i còmics. Pickard-Cambridge (1989: 190) esmenta que la tradició recollida en la Suda⁵⁸ apunta a Èsquil com el primer que va introduir màscares en el teatre. En les tragèdies, permetia ressaltar estats psicològics o emocionals i identificar personatges concrets. Des d'un altre punt de vista, Wiles (2010: 77) explica que: «In tragedy the mask was principally a means of blotting out expression so that the actor had to use his body to transmit visual meaning.» D'altra banda, el personatge podia tenir una funció semblant a la d'una màscara; quan l'actor se la canvia, el personatge deixa d'existir (Wiles 2010: 169).⁵⁹

Respecte a les possibilitats de l'amplificació del so per mitjà de les màscares, alguns autors s'hi han mostrat escèptics, argumentant que si haguessin estat fetes de lli haurien tingut poc impacte sonor. D'altra banda, en la seva opinió, portar una màscara hauria mitigat més aviat la projecció del so, de tal manera que els actors que intervenien en els drames necessitaven estar dotats d'una veu poderosa.⁶⁰ D'altra banda, els actors havien d'estar entrenats en la pràctica de la producció de la veu o de la projecció de la veu.⁶¹ Tanmateix, les condicions acústiques adients dels teatres havien de garantir o facilitar que la veu arribés a les files més altes, tenint en compte la posició més elevada del *theologeïon* en els moments reservats a les divinitats o als personatges especials. De tota manera, tal com assenyalen diversos autors, el so es propaga de forma més efectiva al públic si l'actor està dempeus al fons

54. Per exemple, l'espectre de Darios en la representació d'*Els Perses* d'Èsquil.

55. L'anomenat *theós apó mechanês*; en llatí: *deus ex machina*.

56. Coneixem aquesta màquina del període clàssic per algunes *scholia* en obres teatrals i referències posteriors de Vitruvi (*De architectura*, V, 6, escrit aproximadament l'any 15 aC) i J. Pollux (*Onomasticon*, aproximadament l'any 170 dC). Sobre aquesta qüestió: Rocconi (2014: 706).

57. *Prosopón* o *prosopēion*: «davant de la cara» (d'*ops*: «veu»).

58. s.v. Αισχύλος

59. Referint-se a Orestes en l'*Orestíada*.

60. Fins i tot més si havien de cantar per exemple en una posició boca avall en el terra. Aquest era el cas de l'actriu que interpretava Hècuba. Vegeu Hall (2002: 21), que refereix a Valakas (2002: 78).

61. Per tant, no necessàriament fent un esforç violent, tal com sosté Pickard-Cambridge (1968: 167).

de l'escenari a la dreta justament al centre i no al peu de l'escenari, d'aquí l'estreta connexió entre el focus visual i l'acústic.⁶²

En tot cas, i depenent dels materials utilitzats per a les màscares i la seva morfologia, podem assumir un reforçament del volum de la veu quan es portaven posades. Podien utilitzar-se per fer que la veu de l'actor ressonés més (Pickard-Cambridge 1968: 195). D'altra banda, podien tenir un efecte de filtre, expandir la projecció del so, millorar la intel·ligibilitat de les paraules i proporcionar a l'actor una millor percepció de la seva pròpia veu. Això ho admeten molts estudiosos i ho demostren, d'una banda, Vovolis i Zamboulakis (2007) i Vovolis (2009 i 2012) i, de l'altra, Kontomichos *et al.* (2014), que han reconstruït màscares gregues antigues i experimentat amb elles al teatre d'Epidaure. Pretenien mesurar l'extensió de la producció de so utilitzant màscares i la subseqüent radiació envers el públic situat en diferents punts del teatre.⁶³

Resultats preliminars

Fins ara, després d'una sèrie de verificacions es poden extraure alguns resultats a partir de l'anàlisi en curs de la música i els paisatges sonors en la tragèdia grega per al període clàssic.

1. Tres temes recurrents associats amb moments musicals:
 - a) Lamentacions arran d'un infortuni sobtat, causat per la mort d'una persona estimada o com a conseqüència d'un remordiment.
 - b) Cant de súplica a la divinitat (*paean*).
 - c) Cants associats al ritual funerari: els *thrēnoi* i les elegies funeràries, com ara cançons de lloança del difunt, caracteritzades per les nocions de dol (*pénthos*) i dolor o patiment (*áchos*). També és possible abordar aquestes pràctiques des del vessant etnogràfic. Es conserven exemples contemporanis de la poesia funerària popular transmesa de generació en generació.⁶⁴
2. Predomini de dos tipus de paisatges sonors:
 - a) Accions dels éssers humans, en què el so se suggereix per mitjà d'altres recursos de llenguatge.⁶⁵
 - b) Missatges revelats per les deïtats, tramesos pel so dels elements (llamps i trons, vent fort, grans onades en tempestes i terratrèmols) o a través de veus animals, especialment ocells.
3. Escassos testimonis iconogràfics de drames que proporcionin detalls sobre la interpretació musical i coreogràfica.

62. Wiles (2010: 69-70), que refereix a Shankland (1973: 32) i Barker (2010: 148).

63. Sobre aquest punt, vegeu també el plantejament tècnic de Tsilfidis *et al.* (2011).

64. Com ara els *moiroloi*, documentats a Epir (nord-oest de Grècia i sud d'Albània) estudiats per Katsanevaki (2017) i a la península de Mani (sud del Peloponès), estudiats per Seremetakis (1991) i Vasiliki Kouré. Alguns altres casos s'han documentat a la Itàlia adriàtica. Un vídeo relacionat amb els *Moiroloi* de les dones de Mani (*Maniátiko Moiroloi*) està disponible en aquest enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=TJxqC4fiqcm> [Consulta: 30 juny 2020].

65. Butler i Nooter (2019: 4) distingeixen en el lèxic grec per a veus entre la *phthongē*, o sigui la veu d'un ésser humà, i *audē*, una veu essencialment humana que es pot aplicar als éssers divins, animals o objectes que els oïdors humans poden ser capaços de comprendre.

4. Manca de testimonis arqueològics que demostrin o il·lustrin la informació transmesa per fonts textuais sobre la interpretació de la lletra o de la música. Una excepció important és l'anomenada Tomba del Músic, descoberta a Dafne el 1981 i que data del tercer quart del segle v dC.⁶⁶ La tomba ha tret a la llum importants troballes, com ara instruments musicals (un aulos i fragments de dues lires) juntament amb quatre tauletes de fusta escrites i un rotlle d'un papir fragmentat amb text líric. El rotlle i les tauletes els han analitzat Pöhlmann i West (2012), West (2013), Pöhlmann (2013) i Karamanou (2016).

Aquesta descoberta, que relaciona la persona difunta amb fragments de poemes i instruments musicals, contribueix a la idea que —almenys per al període clàssic— el poeta podia ser tant l'autor del text com el compositor de la música.

Conclusions

Per concloure, i tornant al punt d'inici, l'estudi de la música i els paisatges sonors a la tragèdia grega és una qüestió de contingut i de forma. La posada en escena de l'obra, juntament amb els diferents llenguatges performatius (música, gest, moviment) i accessoris (attrezzo, màscares, efectes sonors, etc.), ajuda els espectadors a comprendre millor el contingut de l'argument i a viure els sentiments i les emocions transmesos pels personatges. De tota manera, per trobar la clau per a tots aquests elements, cal tornar al text⁶⁷ mateix de l'obra, l'únic que ha sobreviscut, a banda d'algunes escenes representades en vasos pintats àtics i de la Pulla. De vegades s'han conservat una mena de pautes escèniques, com ara les llegendes introductòries de noves escenes o fins i tot explicacions que els actors havien de recitar en el pròleg o quan tenia lloc un canvi d'escena, o bé també el cor per avançar noves escenes.

Per tant, és fonamental parar esment en les «propietats sonores» del llenguatge; és a dir, en el potencial de les paraules i les fonts literàries per evocar el so, l'entorn i l'impacte que aquests produeixen. Aquesta qualitat del llenguatge clàssic és comparable a les qualitats visuals i plàstiques i ens permet imaginar entorns i paisatges sonors com si els percebéssim in situ amb els sentits. Aquests recursos expressius en mans dels grans poetes tràgics constituïen una alternativa molt efectiva a la manca de disponibilitat de mecanismes escènics complexos i a la rígida estructura dels edificis teatrals.

Es tractava d'una qüestió de comunicació entre el poeta i el públic, i la seva materialització tenia lloc en l'espai cívic per garantir una completa comunió entre el drama, els ciutadans i els preceptes ètics de la *polis*. Atenes, el cor del teatre grec antic, era en paraules de Rehm «a performance culture». Per tant, pels seus aspectes socials, religiosos i pràctics, s'assemblava a la idea del teatre com una part integral de la vida de la ciutat (Rehm, 2016: 3-13).

66. En particular la Tomba II. Les troballes actualment es conserven al Museu Arqueològic del Pireu.

67. Cantats o parlats, amb poesia i retòrica, amb determinats trets per a cada veu que hi actuï. Vegeu Nooter (2012: 1) en relació amb la tragèdia de Sòfocles.

Escenificar tragèdies en temps grecs significava presentar una expressió viva del text dramàtic segons les pautes donades pel poeta, que sovint era l'escenògraf i el director teatral.⁶⁸ Aquest és el cas de Sòfocles i d'Eurípides, responsables de la lletra, la música i la coreografia (Knox, dins Dunn, 1996: 154). Però cada nova representació permetia variacions en la posada en escena, especialment quan l'obra es presentava als públics en èpoques posteriors i amb companyies professionals com ara els *Technitai* de Dionís en el període hel·lenístic. Tanmateix, la nova escena es construïa des de l'eix principal del drama: el text original. I encara més, els paisatges sonors i la música a l'escena feien possible dibuixar el perfil d'aquella sacralitat perpetuada per la tradició hel·lènica que implicava, una i altra vegada, la comunitat cívica més enllà del relat.



Referències bibliogràfiques

Autors antics (traduccions al català)

- ARISTÒFANES. *Comèdies. Vol. IV: Els ocells. Lisístrata*. Text i traducció de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1973.
- ARISTÒFANES. *Els núvols*. Introducció, traducció i notes de Mercè Valls. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1994.
- ARISTÒTIL. *Poètica*. Introducció, text revisat, traducció i notes de Xavier Riu. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2013.
- ÈSQUIL. *Tragèdies. Vol. I: Les suplicants. Els perses*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1932.
- ÈSQUIL. *Tragèdies. Vol. II: Els set contra Tebes. Prometeu encadenat*. Text de Paul Mazon i traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1933.
- ÈSQUIL. *Els perses*. Introducció de Jordi Redondo. Traducció i notes de Ramon Torné. Palma: Lleonart Muntaner, 2013.
- EURÍPIDES. *Tragèdies. Vol. 3: Helena. Les fenícies. Orestes. Ifigènia a Àulida*, Traducció de Carles Riba. Barcelona: Curial, 1990.
- EURÍPIDES. *El ciclop*. Introducció, traducció i notes de Ramon Torné. Barcelona: Edicions La Magrana, 1994.
- EURÍPIDES. *Tragèdies. Vol. VII.: Hèlena. Ió*. Traducció de Jaume Almirall. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2021.
- EURÍPIDES. *Tragèdies. Vol. VIII.: Les fenícies. Orestes*. Traducció i notes de Joan Pagès i de Maria Rosa Llabrés. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2021.
- SÒFOCLES. *Tragèdies. Vol. I: Les dones de Traquis. Antígona*. Text revisat i traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1951.

68. Aquesta idea la sostenen Taplin (1977: 129-130) i Romero Mariscal (2015: 496).

Autors antics (edicions en grec)

- ARISTÒFANES. «The Clouds». A: *The Complete Greek Drama. All the Extant Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the Comedies of Aristophanes and Menander, in a Variety of Translations*. A cura de Whitney J. Oates i Eugene O'Neill, Jr., vol. 2. Nova York: Random House, 1938.
- ARISTÒFANES. *Birds. A Dual Language Edition*. A cura de F. W. Hall i W. M. Geldart (1907). Oxford: Faenum Publishing, 2017.
- ARISTÒTIL. *Dell'arte poetica*. A cura de Carlo Gallavotti. Milà: Mondadori, 1974.
- ÈSQUIL. *Aeschyli Tragoediae cvm incerti poetae Prometheus*. A cura de Martin L. West. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1990.
- EURÍPIDES. *Euripides Fabulae*. Vol. III. A cura de Gilbert Murray. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- EURÍPIDES. *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Edició i traducció de Patrick O'Sullivan i Christopher Collard. Oxford: Oxbow Books, 2013.
- SÒFOCLES. *Sophoclis fabulae*. A cura de H. Lloyd-Jones i N. G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Autors moderns

- BARKER, Clive. *Theatre Games. A New Approach to Drama Training*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2010.
- BEYE, Charles R. *La tragedia greca: Guida storica e critica*. Roma i Bari: Laterza, 1974.
- BUTLER, Shane; NOOTER, Sarah (2019). «Introduction. Sounding hearing». A: Shane Butler i Sarah Nooter (ed.). *Sound and the Ancient Senses*. Londres i Nova York: Routledge, 2019, p. 1-11.
- CASTIAJO, Isabel. *O Teatro Grego em Contexto de Representação*. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.
- CSAPO, Eric; SLATER, William. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan, 1994.
- DAVIDSON, John. «Theatrical Production». A: Justina Gregory (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 194-211.
- DUNN, Francis M. «Music in Greek Tragedy». A: Francis M. Dunn (Ed.). *Sophocles' «Electra» in Performance*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1996, p. 154-157.
- ERCOLES, Marco. «Music in Classical Greek Drama». A: Tosca A. C. Lynch i Eleonora Rocconi (ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 131-144.
- FUENTES, Pedro Pablo. «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función». *Florentia Iliberritana*, núm. 18, 2007, p. 27-67.
- GUIDORIZZI, Guido. *Introduzione al teatro greco*. Milà: Mondadori Università, 2003.
- HAGEL, Stefan. «Understanding early auloi: instruments from Paestum, Pydna and elsewhere». A: G. Zuchtriegel i A. Meriani (ed.). *La tomba del Tuffatore: rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica*. Pisa: Edizioni ETS, 2020, p. 421-459.
- HALL, Edith. «The singing actors of antiquity». A: Pat Easterling i Edith Hall (ed.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 3-38.

- HALLERAN, Michael R. «Tragedy in Performance». A: Rebecca Bushnell (ed.). *A Companion to Tragedy*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2005, p. 198-214.
- KARAMANOU, Ioanna. «The Papyrus from the “Musician’s Tomb” in Daphne (ΜΠ 7449, 8517-8523)». *Greek and Roman Musical Studies*, núm. 4, 2016, p. 51-70.
- KATSANEVAKI, Athena. «Modern Laments in Northwestern Greece, Their Importance in Social and Musical Life and the “Making” of Oral Tradition». *Musicologist*, 1(1), 2017, p. 95-140.
- KONTOMICHO, Fotios; PAPAPDAKOS, Charalampos; GEORGANTI, Eleftheria; VOVOLIS, Thanos. «The sound effect of ancient Greek theatrical masks». *Actes ICMC-SMS (Atenes 2014)*, 2014, p. 1444-1452.
- LEY, Graham. *Acting Greek Tragedy*. Exeter: Exeter University Press, 2015.
- LIAPIS, Vayos; PANAYOTAKIS, Costas; HARRISON, W. M. «Introduction. Making sense of ancient performance». A: W. M. Harrison i Vayos Liapis (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden-Boston: Brill, 2013, p. 1-42.
- NOOTER, Sarah. *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- PANOSA, M. Isabel. *La música en la tragèdia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, Col·lecció Polyedeia 5, 2023.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1968 (2a edició).
- PÖHLMANN, Egert. «Excavation, Dating and Content of Two Tombs in Daphne, Odos Olgas 53, Athens». *Greek and Roman Musical Studies*, núm. 1, 2013, p. 7-23.
- PÖHLMANN, Egert; West, Martin L. «The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets: Fifth-Century Documents from the “Tomb of the Musician” in Attica». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, núm. 180, 2012, p. 1-16.
- POWER, Timoty. «Sophocles and Music». A: Andreas Markantonatos (ed.). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden-Boston: Brill, 2012, p. 283-304.
- PSAROUDAKĒS, Stēlios. «The Auloi of Pydna». *Studien zur Musikarchäologie*, núm. 6 (*Orient Archäologie*, núm. 13), 2008, p. 197-216.
- PSAROUDAKĒS, Stēlios. «The Aulos of Poseidonia». A: Angela Bellia (ed.). *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*. Telestes. Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo, vol. 1, Pisa i Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2014, p. 117-129.
- REHM, Rush. *Understanding Greek Tragic Theatre* (Revised edition on Greek Tragic Theatre, 1992). Oxon i Nova York: Routledge, 2016.
- ROCCONI, Eleonora. «Effetti speciali sonori e mimetismo musicale nelle fonti greche». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie 5, vol. 6, núm. 2, 2014, p. 703-719.
- ROMERO MARISCAL, Luisa. «El texto escénico de *Las Troyanas* de Eurípides: maquinaria, objetos, vestuario, escenografía y comunicación tràgica». A: Cristóbal Macías, José María Maestre i Juan Francisco Martos (ed.). *Europa renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*. Saragossa: Pórtico, 2015, p. 495-511.
- SANSONE, David. «The Size of the Tragic Chorus». *Phoenix*, 70(3-4), 2016, p. 233-254.
- SEALE, David. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- SEREMETAKIS, Nadia C. *The Last Word. Women, Death and Divination in Inner Mani*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

- SHANKLAND, Robert S. «Acoustics of Greek Theatres». *Physics Today*, 26(10), 1973, p. 30-5.
- TAPLIN, Oliver. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford University Press Tragedy, 1977.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. Londres-Nova York: Routledge, 2002.
- TSILFIDIS, Alexandros; VOVOLIS, Thanos; GEORGANTI, Eleftheria; TEUBNER, Peter; MOURJOPOULOS, John. «Acoustic radiation properties of ancient Greek theatre masks». *The Acoustics of Ancient Theatres Conference Patras*, 18-21 de setembre de 2011, ponència.
- VALAKAS, Kostas. «The use of the body by actors in tragedy and satyr-play». A: Pat Easterling i Edith Hall (ed.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 69-92.
- VOZANI, Ariadni. *The Architectural Correspondence of Space and Speech in Tragedy*. Case Study: Oresteia. Architectural Association School of Architecture, 2003.
- VOVOLIS, Thanos. *Prosopon. The Acoustical Mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre. Form, Function and Appearance of the Tragic Mask and its Relation to the Actor, Text, Audience and Theatre Space*. Estocolm: Dramatiska Institutet, 2009.
- VOVOLIS, Thanos. «Acoustical masks and sound aspects of ancient Greek theatre». *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 25(1/2), 2012, p. 149-173.
- VOVOLIS, Thanos; ZAMBOULAKIS, Giorgos. «The Acoustical Mask of Greek Tragedy». *Didaskalia*, 7(1), 2007, online. <https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html> [Consulta: 8 agost 2022].
- WALLACE, Robert. «An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music». *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 2003, p. 73-92.
- WEISS, Naomi. «Ancient Greek Choreia». A: Tosca A.C. Lynch i Eleonora Rocconi (ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 161-172.
- WEST, Martin L. «The Writing Tablets and Papyrus from Tomb II in Daphni». *Greek and Roman Musical Studies*, núm. 1, 2013, p. 73-92.
- WILES, David. *Tragedy in Athens. Performance Space and Tragical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (publicació online; edició impresa: 1997).
- WILSON, Peter. «The Musicians among the Actors». A: Pat Easterling i Edith Hall (ed.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 39-68.
- WILSON, Peter. «Music». A: Justina Gregory (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 183-193.
- ZIMMERMANN, Bernhard *Greek Tragedy: An Introduction*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991.