

EL LÉXICO MUSICAL EN TEÓCRITO¹

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Teócrito resulta ser una pieza clave para el conocimiento del léxico musical griego. La abundancia de testimonios que ofrece, sus apreciaciones técnicas y la creación de nuevos términos musicales le convierten en un importante eslabón en el campo de la música antigua. Su gusto por el detalle –rasgo típicamente helenístico– se evidencia en la descripción que realiza de los cantos y, sobre todo, de los instrumentos musicales.

Theocritus is a key piece for the Greek musical lexicon. The plenty of testimonies that he gives, his technical appreciations and the creation of new musical terms make him an important link in the scope of the ancient music. His taste in the detail –a typically Hellenistic feature– is made evident in the description concerning songs and, especially, musical instruments.

0. La música griega fue básicamente vocal, es decir, se fundamentó en una concepción “cantable” incluso de las partes meramente instrumentales. Los instrumentos están constantemente ligados a la voz, y cuando no es así, es para repro-

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de un proyecto de investigación sobre “El léxico musical (y métrico) en Grecia”, bajo los auspicios de la DGICYT nº PB96-1109. También quiero agradecer a mis colegas de la Universidad de Murcia, profesores J. García López y M. Valverde, la lectura que han realizado del original de este artículo, así como sus observaciones. En todo caso, cualquier error que en estas páginas se haya podido deslizar sólo sería imputable a su autor.

ducir melodías vocales probablemente adaptadas. Así, pues, la voz (φωνά) y el canto (ἀοιδά) tuvieron siempre prioridad frente a los instrumentos. El canto era una actividad espontánea para hombres y mujeres, jóvenes y mayores. En la historia del léxico musical griego el testimonio de Teócrito se antoja fundamental para conocer su evolución y la riqueza que adquirió con este poeta en el período helénístico. Hay que tener en cuenta que la ficción bucólica consta de tres elementos: naturaleza, amor y canto. Y, dado que el elemento básico de la música griega es el canto, vamos a comenzar por el análisis de aquellos términos que lo designan².

1. El término más usado para designar el canto es ἀοιδά (27 veces) y su forma contracta ᾠδή (5 veces), si bien hay que señalar que ἀοιδά está repetido diecisiete veces³ en un estribillo del *Id.* 1: ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς, donde ya se pone el acento en el tipo de ἀοιδά que caracteriza a la poesía teocrítica: βουκολικά⁴. Este mismo adjetivo lo encontramos para definir a ἀοιδά en *Id.* 8.32, donde se trata de un certamen bucólico en el que participan Menalcas y Dafnis⁵. Ambos se alternan en el canto, primero con dísticos elegíacos (vv. 33-60) y después con hexámetros (vv. 63-70). Pero hay un segundo rasgo que determina cómo es ese ἀοιδά pastoril: es λιγυρά (*Id.* 15.135; 17.113), es decir, adecuado para una voz alta⁶; más matizado, si cabe, en un epigrama del propio Teócrito: λιγύφθογγος (*AP* 9.437, 9). Por otra parte, el verbo αἰδῶ es, en buena lógica, el más utilizado para designar la expresión del canto (47 veces). Es el verbo que utiliza Teócrito en *Id.* 1.148 para elogiar a Tirsis por vencer cantando a la cigarra, ya que ésta era admirada entre los griegos por su canto:

πλήρες τοι μέλιτος τὸ στόμα, Θύρσι, γένοιτο,
πλήρες δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλῳ ἰσχάδα τρώγοις
ἀδείαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ᾄδεις (*Id.* 1.146-48)

² No vamos a considerar aquí el término φωνά, ya que designa cualquier tipo de sonido y no es propiamente musical, si bien en algunos casos adquiere este último sentido: *Id.* 1.65; 7.88; 20.27... Lo mismo cabe decir de φωνέω (*Id.* 15.146; 16.44).

³ *Id.* 1.70, 79, 84, 89, 94, 99, 104, 108, 111, 114, 119, 122, 127, 131, 137, 142. Algunas precisiones sobre ἀοιδά y otros términos que designan el canto, así como algunos instrumentos, pueden verse en mi trabajo: E. Calderón, "El léxico musical en el N.T.", *Actas del IX Congreso de la S.E.E.C.*, II (Madrid 1997) 55-59.

⁴ Este estribillo también es empleado por Teócrito en el *Id.* 2 y constituía una característica de las composiciones populares griegas, como podemos comprobar por los testimonios que tenemos de otros bucólicos (p.e. el *Canto fúnebre por Bión*, de Mosco, el *Canto fúnebre por Adonis*, de Bión, o la octava *Bucólica* de Virgilio). Cf. J. Irigoín, "Sur un refrain de Théocrite (*Idylle I*)", en *Mélanges Delebecque* (Aix en Provence 1983) 175-182, con un interesante análisis musical.

⁵ R. Merkelbach, "ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten)", *RhM* 99 (1956) 97-133, estudió estos ἀγῶνες musicales entre poetas y los puso en relación con otros similares de otros pueblos.

⁶ La voz de Dafnis es λιγυρά (*Id.* 8.71), mientras que la de Menalcas es definida como ἰκκτά (*Id.* 8.30), es decir, una voz estridente y puntiaguda.

En el *Fedro* (259B) platónico cuenta Sócrates un mito, según el cual las cigarras habrían sido otro tiempo hombre cuya única ocupación era cantar, olvidándose de todo lo demás. Por este motivo, fueron convertidos en cigarras y cantan sin cesar. Es frecuente que designe un canto agradable (ἄδιον *Id.* 1.145, o ἄδύ: *AP* 9.433.1). Pero, en su calidad de término genérico, a menudo está determinado por un complemento que designa un tipo general de canto, ἀοιδά u ᾠδή (*Id.* 8.61; 9.29; 17.2) –tanto ἀείδω como ἀοιδά son los términos no marcados de la oposición–, o bien un tipo específico, como es el caso de ὕμνος (*Id.* 1.61), μέλος (*Id.* 8.34; 18.7) o μέλισμα (*Id.* 14.30), que serán estudiados a continuación. Frente a la frecuencia con que se presenta la forma simple de ἀείδω, la presencia de formas compuestas es muy escasa: tan sólo registramos una vez (*Id.* 10.24) el verbo συναείδω para indicar el canto acompañado de varias voces; es el verbo con el que Buceo invita a cantar a las Musas: Μοῖσαι Πιερίδες, συναείσατε... Con todo, hay que señalar que Teócrito también emplea de manera ocasional el verbo genérico φθέγγομαι (4 veces) casi como sinónimo de ἀείδω, algo que ya era conocido desde Píndaro (*O.* 1.59).

2. El segundo término más frecuente es μέλος⁷ –cinco veces–, calificado como ἄδιον (*Id.* 1.7) y ποικιλότραυλον (*AP* 9.437.10), adjetivo este que sólo aparece en Teócrito. Por otra parte, se trata de un canto para entonar en compañía y con danza, tal como se desprende del himeneo –aquí llamado μέλος– que las jóvenes espartanas entonaban delante de la puerta cerrada del tálamo de la amiga recién desposada (*Id.* 18.7). El término ὑμέναιος, que aparece solamente en este pasaje (*Id.* 18.8), es una canción de bodas, un epitalamio⁸, que nos permite saber cuál era su estructura, pues contenía indirectas al novio para que cumpla como es debido en la noche de bodas (vv. 9-15), alabanzas a la novia (vv. 16-37), añoranza de las amigas por la novia que ya no va a participar de sus actividades (vv. 38-48), votos por la dicha y fecundidad de la pareja (vv. 49-53) y despedida (vv. 54-58). Del carácter social y compartido del μέλος nos hablan los dos adjetivos que utiliza Teócrito para definirlo: προσφιλές (*Id.* 8.34) y φιλικόν (*Id.* 10.22). Por su parte, el adjetivo ἐμμελής, para calificar a Arquíloco como experto en música, aparece una vez utilizado por Teócrito (*AP* 7.664.5).

3. De la misma raíz que μέλος, aparece por vez primera en la lengua griega μέλισμα –μέλιγμα en Mosco 3.55.92–, como 'canto' o 'tonadilla'. Así, en *Id.* 14.31 Teócrito atestigua por primera vez este vocablo para hacer referencia a un μέλισμα Θεσσαλικόν, una tonadilla tesalia titulada “τὸν ἐμὸν Λύκον” (“*Lobo mío*”), título que probablemente coincidía con las primeras palabras de la canción. Frente

⁷ Cf. J. Vara, “Μέλος y elegía”, *Emerita* 40 (1972) 433-451, donde hallamos algunos interesantes datos sobre el origen e historia del término.

⁸ Cf. *Id.* 18.9-58.

a lo que parece desprenderse de otras afirmaciones⁹, para Teócrito se trata de una pieza para ser cantada al son de un instrumento de viento (*Id.* 20.28-29), los más apropiados para el canto pastoril:

ἄδῦ δέ μοι τὸ μέλισμα, καὶ ἦν σύριγγι μελίσδω,
κῆν αὐλῶ λαλέω, κῆν δώνακι, κῆν πλαγιαύλω.

En cualquier caso, este μέλισμα ofrece un resultado ἄδῦ, sea cual sea el instrumento para su interpretación. Obsérvese que en este pasaje aparece un verbo también emparentado con los sustantivos estudiados: μελίσδω, forma doria de μελίζω, utilizado 5 veces por Teócrito¹⁰. Precisamente este verbo se presenta dos veces acompañado de ἄδῦ (*Id.* 7.89; *AP* 15.21.17) para resaltar el carácter del canto. Tal vez haya que añadir a este cuadro el término μέλιγμα (*Id.* 22.221): λιγεῶν μελίγματα Μουσέων, que no es propiamente musical, aunque sí parece adquirir ese sentido en Teócrito, si damos crédito a una glosa *ad locum* que reza así: μέλη ἡδύφωνα. Se trataría, por tanto, de un canto agradable, "de dulces sonos"¹¹. A la misma raíz que μέλος y μέλισμα pertenece μελικτάς, término que aparece por primera vez en Píndaro (*fr.* 340) y que es como se presenta a sí mismo Coridón (*Id.* 4.30): ἐγὼ δέ τις εἰμὶ μελικτάς, es decir, un hombre aficionado al canto y a la música¹².

4. Sigue en frecuencia el término ὕμνος –cuatro veces–. Los ὕμνοι se cantaban a las divinidades, por eso Teócrito hace lo propio con Ptolomeo¹³ (*Id.* 17.8), y también para recordar gestas y ciudades (*Id.* 22.219). En *Id.* 22.214 los ὕμνοι se colocan bajo la advocación de los Dioscuros (cf. ὕμνέω –utilizado nueve veces–), pero igualmente las δαιδαί son una hermosa ofrenda para los dioses: γεράων δέ θεοῖς κάλλιστον δαιδαί (*Id.* 22.223). Asimismo, es importante considerar el

⁹ Cf. S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece* (London 1978) 200, donde μέλισμα es el sonido de la lira o de la cítara.

¹⁰ De nuevo encontramos la construcción σύριγγι μελίσδων, en final de un hexámetro, en un epigrama teocriteo (*AP* 6.177.1). Sobre la grafía -σδ- por -ζ- y su valor estilístico, cf. R. Arena, "Studi sulla lingua di Teocrito", *Boll. del Centro di Studi Filol. e Linguistici Siciliani* 4 (1956) 5-27, y más recientemente P. Dimitrov, "La langue de l'idylle de Théocrite: principes, éléments, expression linguistique", *REG* 94 (1981) 14-33 (en pp. 31-33) y C. J. Ruijgh, "Le dorien de Théocrite: dialecte cyrénien d'Alexandrie et d'Égypte", *Mnemosyne* 37 (1984) 56-88 (en pp. 76-80).

¹¹ I. Rumpel, *Lexicon Theocriteum* (Hildesheim 1961 [Leipzig 1879]), s.v. De manera dudosa se ha puesto en relación μέλιγμα con μέλι, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (Paris 1977) 677 s. El μέλιγμα era acompañado por un instrumento de viento, probablemente la siringa, según parece desprenderse de la expresión κηρόχυτον...μελίγμα (Castorio, *fr.* 1 Diehl).

¹² Cf. Moscho, 3.7.

¹³ Ptolomeo Filadelfo, a quien Teócrito dedicó el *Id.* 18, favoreció el culto a Dioniso y el que los poetas, protegidos del monarca, se agruparan en asociaciones dionisiacas (cf. A. S. F. Gow, *Theocritus. II. Commentary* [Cambridge 1965] *ad loc.*, y P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria. II* [Oxford 1972] 201 ss., n. 48). En las fiestas a Dioniso se celebraban justas poéticas (ἑροὶ ἀγῶνες), y no hay que pasar por alto el hecho de que tanto Eurípides (*fr.* 203 Nauck) como Aristófanes (*Vesp.* 10) atestiguan que βουκόλος era uno de los títulos de los adoradores de Dioniso.

hecho de que para Teócrito el ὕμνος puede ser, al igual que en el caso de la ἀοιδά, calificado como βουκολικός (AP 6.177.1). Estos datos permiten pensar que para este bucólico ἀοιδά y ὕμνος presentan aspectos sinonímicos. Igualmente el término μοῖσα aparece en una ocasión haciendo referencia al canto pastoril: βουκολικὰ μοῖσα (Id. 1.20). Relacionado con μοῖσα y μοῦσα hallamos el verbo μουσίσδω (2 veces), forma doria de μουσίζω, para referirse a todo aquél que se entrega con pasión a la música, como es el caso de Dafnis (Id. 8.38) o el del Cíclope para distraer su amor por Galatea¹⁴ (Id. 11.81).

5. Por su parte, el sustantivo μολπά (forma doria de μολπή) para designar el canto aparece una sola vez¹⁵ (Id. 27.73) y acompañado de la siringa: δέχνησο τὰν σύριγγα τεὰν πάλιν... (Id. 27.72). A la misma raíz pertenece el verbo μέλπω 'cantar', utilizado en tres ocasiones y para indicar un canto dulce y melífluo. Así, en Id. 8.83 se afirma que es mejor escuchar cantar (μέλπειν) a Dafnis que gustar la miel (μέλι λείχειν), y en AP 9.437.12 se emplea este verbo unido al canto de los ruiseñores: τὰν μελίγαρυν ὄπα.

En otro orden, ἰάλεμος es un término ya usado por los trágicos¹⁶, aunque raro en prosa, para designar el 'canto fúnebre'. En Teócrito aparece una sola vez (Id. 15.98): una cantante profesional va a cantar un himno a Adonis, un canto anual. Como es sabido, Adonis era un semidiós que moría y resucitaba cada año, de manera que anualmente se encargaba a una profesional entonar este ἰάλεμος en honor de Adonis, motivo también abordado por Bión en el mencionado *Canto fúnebre por Adonis*. Dicho canto se interpretaba, como la misma cantante señala (vv. 134-135), con los cabellos sueltos (λύσσασαι κόμαν) y con las vestiduras colgando hasta los tobillos y los pechos desnudos (ἐπὶ σφυρὰ κόλπου ἀνεῖσαι στήθεσι φαινόμενοις).

6. En Grecia se desarrollaron diversos instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, es decir, instrumentos cordófonos, aerófonos y membranófonos; en Teócrito hallamos los dos primeros. Entre los instrumentos de cuerda hay que des-

¹⁴ El tema de la música como φάρμακον empleado por el Cíclope es abordado por G. Giangrande, "The Cure for Love in Theocritus' *Idyll XI*", *ANMAL* 13 (1990) 5-9, y anteriormente por H. Erbse, "Dichtkunst und Medizin in Theokrits 11 Idyll", *MH* 22 (1965) 232-236. Todo el Id. 11 tiene como fondo este tema, de ahí que sea innecesario modificar la expresión τὰν Γαλάτειαν ἀείδων (Id. 11.13), como ha propuesto algún autor (cf. J. Alsina, "Notas a Teócrito (XI 13)", *Emerita* 32 (1964) 15-18). En general, sobre el valor terapéutico de la música puede verse el esclarecedor artículo de C. Meillier, "La fonction thérapeutique de la musique et de la poésie dans le recueil des *Bucoliques* de Théocrite", *BAB* 12 (1982) 164-186.

¹⁵ Resulta curioso que un término atestiguado con frecuencia desde Homero aparezca una sola vez, lo mismo que ocurre con su contemporáneo Calímaco (en *H.Ap.* 8. Cf. M. Valverde, "El léxico musical en Calímaco", *Corolla Complutensis. Hom. al Prof. J.S. Lasso de la Vega* (Madrid 1988) 369-375).

¹⁶ Cf. A., *Supp.* 115; E., *Tr.* 1304; *Ph.* 1033; *Rh.* 895... También tenemos atestiguada en época helenística la existencia del verbo ἰαλεμίζω (Call., *Fr.* 176).

tacar la φόρμιγξ ‘forminge’, que es el más antiguo de los instrumentos considerados “nacionales”, en contraposición a otros considerados de origen bárbaro. Tenemos testimonios de ella desde Homero. Tenía cuatro cuerdas tendidas desde una caja armónica de forma redondeada, de aspecto barrigudo –Homero (*Od.* 8.257) la llama γλαφυρά ‘combada’–, hasta un travesaño horizontal que unía los dos brazos; parecida, en definitiva, a la lira siria, difundida en Asia Menor. En el s. VII a. C. sufrió algunas transformaciones atribuidas a Terpandro y a su discípulo Capión. Este instrumento estaba hecho de madera de boj, según Teócrito: πύξινα φόρμιγξ (*Id.* 24.110). En *Id.* 7.100 s., Teócrito recuerda que Apolo, con el sobrenombre de Febo, patrocinaba el arte de la música. La frase ἀείδειν Φοῖβος σὺν φόρμιγγι παρὰ τριπόδεσσι μεγάροις remite al santuario de Delfos, el más importante centro cultural apolíneo, donde la Pitia pronunciaba sus oráculos sentada en el trípode sagrado. Era, pues, en los Juegos Píticos donde tenía lugar un famoso concurso de tañedores de forminge¹⁷. Por otra parte, a Heracles lo instruyó en la μουσική τέχνη Eumolpo (*Id.* 24.109 s.), nombre parlante (‘el que canta bien’), que le enseñó canto y el manejo de la forminge. El tal Eumolpo solamente es citado en este pasaje de Teócrito como maestro de música de Heracles, ya que en otros lugares es Lino quien le enseña¹⁸. Se colige de este pasaje la importancia que tenía en Grecia la educación musical¹⁹: ὦδε μὲν Ἡρακλῆα φίλα παιδεύσατο μάτηρ (*Id.* 24.134).

7. También se difundió en el s. VII a.C. la λύρα, instrumento más pequeño y ligero que la κιθάρα y con las siete cuerdas reglamentarias²⁰. A diferencia de ésta, la λύρα podía ser tocada por un principiante, ya que su técnica era más simple y se enseñaba en las escuelas. La caja de resonancia consistía en un caparazón de tortuga –χέλυσ, así se llamaba también a la lira– o en una caja de madera ligera estriada y recubierta de piel de vaca o de buey que hiciera las veces de plano armónico. Los dos brazos eran también más finos que los de la κιθάρα, por lo que es de suponer que la sonoridad también sería menor. Teócrito afirma que es el instrumento

¹⁷ Cf. Str. 9. 421.

¹⁸ Cf. Apollod. *Bibl.* 2.4.9; Diod. Sic. 3.67.2. En la cerámica hay una treintena de vasos cuya temática es Heracles músico (cf. P. Mingazzini, “Le rappresentazioni vascolari del mito dell’apoteosi di Herakles”, *MAL* 1 (1925) 465); en algunas representaciones aparece haciendo resonar el αὐλός, pero en la mayoría maneja la cítara. Un Heracles citaredo sugiere una relación con Apolo, y las relaciones de Heracles con Apolo y las Musas son conocidas, sobre todo, en época romana; concretamente en la primera mitad del s. II es asociado el héroe con Apolo y las Musas en el santuario de Asclepio en Mesene (Paus. 4.31.10) y tanto el héroe como el dios participaron en la fundación de Gitión (Paus. 3.21.8). Sobre este Heracles μουσικός puede verse el reciente trabajo de Ch. Dugas, “Eracle ‘mousikos’”, en *Musica e mito nella Grecia antica* (ed. D. Restani) (Bologna 1995) 53-61.

¹⁹ La prioridad de la educación musical ya la pone de relieve Platón (*Lg.* 673A).

²⁰ Cf. R. P. Winnington-Ingram, “The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: a Theory Examined”, *CQ* 49 (1956) 169-186, y más recientemente el amplio estudio de N. Thurn, “Die Siebensaitige Lyra”, *Mnemosyne* 51 (1998) 411-434. Sobre la invención de la lira y el papel mítico de Hermes, cf. T. Hägg, “Hermes e l’invenzione della lyra: una versione non ortodossa”, en *Musica e mito nella Grecia antica*, *op. cit.*, 209-234, y L. Kahn-Lyotard, “La lyra di Hermes”, *ibid.* 185-188.

apropiado para cantar a Ártemis y a Atenea (*Id.* 18.35 s.); en este pasaje con el verbo κροτέω, que se utiliza para denominar la acción de pulsar las cuerdas de un instrumento. Un modelo de experto en el arte de la lira fue Arquíloco, que era ἐπιδέξιος en πρὸς λύραν ἀείδειν (*AP* 7.664.6)²¹.

Hay que señalar aquí que, en el elenco de instrumentos, Teócrito no menciona la κιθάρα, que era el instrumento de cuerda más grande de los conocidos en Grecia, ya que contaba con una amplia caja de resonancia (de κίθαρος 'tórax'). Sin embargo, sí que registramos al instrumentista, el κιθαριστής. En *Id.* 22.24 se refiere a los Dioscuros como κιθαρισταὶ...αἰδοί. Estos epítetos, *citaristas* y *aedos*, no se encuentran en ningún otro autor en relación con los Dioscuros. No sabemos si esto responde a algún episodio de la literatura anterior en donde así fueran representados, o si Teócrito les atribuye una afición, como aquel conocido pasaje de la *Iliada* (9.185 ss.) en que Aquiles mata el tiempo tocando la lira y cantando proezas²². Recordemos que también Heracles aparece adiestrado en el arte de la lira por Eumolpo (*Id.* 24.110).

8. Otro instrumento, considerado de origen oriental, que aparece en Teócrito, es la bárbito. La βάρβιτος²³ era considerada de origen frigio; según Píndaro (*fr.* 125), fue inventada por Terpandro²⁴. De caja no demasiado grande, parecida a la lira, pero con los brazos más largos. No se tocaba con los dedos, sino con el plectro (πλήκτρον, de madera de hueso). Su registro debía ser bastante grave, a tenor de la longitud de sus cuerdas, y se afinaba a la octava inferior de la πηκτίς. La βάρβιτος aparece en manos de Ménades y Sátiros como instrumento dionisiaco y durante banquetes y festines²⁵. Teócrito la pone en manos del poeta lírico Simónides (*Id.* 16.45), pues no se trata de un instrumento pastoril, y la llama πολύχορδος 'multicorde'.

9. Un último instrumento perteneciente a esta familia es la péctide (πακτίς, forma doria de πηκτίς), similar a la μάγαδης²⁶ y citada por Teócrito una sola vez (*AP* 9.433.2). Se tocaba con el dedo, no con el plectro. No hay que confundir esta

²¹ Una interpretación de este Arquíloco experto en la lira puede verse en A. Aloni, "Un Archiloco 'epico' in Teocrito?", *MPhL* 6 (1984) 1-5. Esta expresión definiría la actividad poética en su totalidad (palabra y música).

²² Cf. M. García Teijeiro-M. T. Molinos, *Bucólicos Griegos* (Madrid 1986) 192 (n. 7), y C. Moulton, "Theocritus and the Dioscuri", *GRBS* 14 (1973) 41-47.

²³ El término βάρβιτος es femenino en Anacreonte (23.3) y Aristófanes (*Equ.* 522), y neutro en Simónides (126.100).

²⁴ Sobre la etimología, el origen y el uso de la βάρβιτος es fundamental el artículo de J. McIntosh Snyder, "The *Barbitos* in the Classical Period", *CJ* 67 (1972) 331-340.

²⁵ En época clásica la βάρβιτος es asociada a los *symposia*, no sólo en la literatura, sino también en la cerámica; sobre el particular, cf. J. McIntosh Snyder, *art. cit.*, 338 s.

²⁶ Cf. S. Michaelides, *op. cit.*, 244, y C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente* (Hidesheim 1964) 250 y 294. Cf. Ath. XIV 635E: πηκτίς δὲ μάγαδης, κατὰ φησιν ὁ Ἀριστόξενος καὶ Μέναιχος ὁ Σικυώνιος ἐν τοῖς περὶ τεχνικῶν.

πηκτίς, de origen lidio e introducida en Grecia por Safo²⁷, con otro instrumento de viento similar a la siringa, como recuerda Hesiquio: πηκτίδες καὶ σύριγγες ὄργανα μουσικά, ya que Teócrito utiliza para definir su sonido el verbo κρέκω, de frecuente uso en la lengua griega para designar la acción de “pellizcar” instrumentos de cuerda como la lira o la bárbito (*AP* 9.433.2 s.):

...κῆγ' ἄειράμενος
ἀρξέεμ' αἶ τι κρέκειν...

Platón²⁸ afirma que la πηκτίς se caracteriza por ser πολύχορδος ('multicorde') y πολυαρμόνιος ('poliarmónico').

10. Por tratarse de poesía pastoril es lógico que el predominio instrumental radique en los instrumentos de viento, que, por otra parte, son los más “humanos”, puesto que responden a un πνεῦμα²⁹. Dentro de este apartado la siringa (σύριγγξ)³⁰ es el instrumento pastoril por excelencia –aparece catorce veces–; es el instrumento que hace sonar en el Ida el βουκόλος Paris³¹. El mito atribuía su invención a Hermes y a Pan, el dios de los pastores de Arcadia, su utilización, aunque también se atribuía a éste su invención³², hasta el punto de ser conocida como “flauta de Pan”; no en vano era famoso como dios pastor y músico. Según Ovidio (*Met.* 1.689-712), Siringa era una Náyade metamorfoseada en cañas para huir del amor de Pan; el episodio tuvo lugar en las riberas del río Ladón, en Arcadia. Con estas cañas construiría Pan la σύριγγξ, caramillo pastoril o zampoña. A Pan, precisamente, ofrenda Teócrito una siringa para que pueda aquél tocar dulcemente a su amada ninfa Eco (*Technop.* 4). Como instrumento no tuvo mucha relevancia en la música artística, pero sí en la vida pastoril y silvestre, y en Teócrito tenemos una minuciosa descripción de este instrumento musical. En *Id.* 8.18-24 cuentan Menalcas y Dafnis –ambos eran συρικτάι³³– que la σύριγγξ era un instrumento de nueve notas (ἐννε-

²⁷ *Menaechm. fr.* 5. Cf. Ath. XIV 635E: καὶ τὴν Σαπφῶ δὲ φησιν οὗτος, ἥτις ἐστὶν Ἴλινα κρέοντος πρεσβυτέρα, πρώτην χρῆσασθαι τῇ πηκτίδι.

²⁸ Pl., *R.* III 399D: τριγῶνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια.

²⁹ Cf. C. Meillier, *art. cit.*, 176.

³⁰ Sobre la σύριγγξ, cf. J. Tregenna, *The Pipes of Pan* (Londres 1926).

³¹ E., *I.A.* 576.

³² Se puede citar a propósito el estudio de R. Herbig, *Pan, der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie* (Frankfurt 1949). También puede verse el trabajo de J. Duchemin, “Dèi pastori e dèi musici”, en *Musica e mito nella Grecia antica, op. cit.*, 78 ss. Con todo, hay otra extraña versión, contada por Antonino Liberal, según la cual habría sido Cérambo, μουσικώτατος τῶν τότε (22.2), el inventor de la σύριγγξ ποιμενική, ya que se habría dedicado al canto bucólico y fue el primero de los mortales en usar la lira (*ibid.*).

³³ El término συρικτάς, forma doria de συρικτής (este vocablo sólo está atestiguado con anterioridad a Teócrito en Arist., *Pr.* 917a8), aparece tres veces en Teócrito y designa a Licidas (*Id.* 7.28) y a Menalcas (*Id.* 8.9); Dafnis es llamado ὁ συρικτάς en *AP* 6.73. Por otra parte, de *Id.* 8.34 se deduce que Menalcas, además de tocar la siringa, entonaba un μέλος: αἶ τι Μενάλκας / πήποχ' ὁ συρικτάς προσφιλῆς ἄσε μέλος.

ἀφῶνος), fabricada con caña (κάλαμος) y con cera (κηρός)³⁴; de *Id.* 6.8 s. se deduce que se tocaba sentado. Habitualmente la siringa estaba formada por siete tubos de caña y, por tanto, tenía siete notas; sin embargo, Teócrito en el pasaje citado nos habla de un instrumento de nueve notas, algo que también está representado en el famoso Vaso François. La siringa constituía un conjunto rectangular de cañas atadas sólidamente y mantenidas en paralelo por medio de cera, material que también se utilizaba para obstruir parcialmente los tubos y así obtener las distintas notas mediante la introducción de distinta cantidad de cera en cada caña. La cera le daba a la σῦριγξ un característico olor a miel (μελίπνον) (*Id.* 1.128). Precisamente, en *AP* 9.433.4, menciona Teócrito la σῦριγξ por medio de su composición: κηροδέτω πνεύματι μελόπμενος, una expresión atrevida, sin duda³⁵. Se soplabla por la embocadura (περὶ χεῖλος) (*Id.* 1.129) en posición vertical y producía un registro muy agudo, al no ser largas las cañas y estar cerradas, y un sonido dulce: ἄδῦ...γαρύεται (*Id.* 9.8), aunque el adjetivo ἄδῦ no sólo designa algo dulce, sino también placentero, pues para el primer supuesto habría utilizado γλυκύ en vez de ἄδῦ. Dice, a propósito, Ovidio (*Met.* 1.709):

arte noua uocisque deum dulcedine captum.

Parece que la práctica de unir cañas de tamaño decreciente era etrusca y romana, de forma que se adoptó en Grecia con posterioridad a Teócrito. Más tarde se utilizaron otros materiales: hueso, madera, metal y arcilla. En *Id.* 1.1-6, Tirsis alaba al cabrero por su pericia con la siringa: hay un total de 27 dentales para significar y acercar al oído la experiencia musical y acústica de dicho instrumento³⁶; sirva de ejemplo el v. 2:

ἄ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσδεταί, ἄδῦ δὲ καὶ τύ.

En *Id.* 8.84 narra Teócrito una costumbre consistente en apostarse la siringa en la competición del canto; en esta ocasión Dafnis, que pasa por ser el inventor mítico del canto bucólico³⁷, se la ha ganado a Menalcas: el cabrero ha perdido frente al boyero. El verbo más utilizado para designar la acción de tocar la siringa es συρίσδω (6 veces), forma doria de συρίζω, y sus sonos son calificados de ἄδέα (*Id.* 6.9). Por último, señalar que en el poema-figura Σῦριγξ (v. 7 s.)³⁸ afirma Teó-

³⁴ Así lo expresa Ovidio (*Met.* 1.711-712): *atque ita disparibus calamis compagine cerae / inter se iunctis nomen tenuisse puellae*. Según Teócrito (*Id.* 4.28), el moho podía deshacer el instrumento.

³⁵ Cf. Castorio, *fr.* 1 Diehl: κηρόχυτον...μείλιγμα y lo dicho a propósito de este último término.

³⁶ Este recurso a las dentales probablemente fue imitado por Virgilio en su *Égloga* 1.1: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*.

³⁷ Cf. Diod. Sic., 4.84; Aelian., *VH* 10.18; Diomed., 3.487.8 Keil. B. A. Van Groningen ("Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque", *Mnemosyne* 11 [1958] 293-317) ha estudiado la jerarquía entre los pastores según los animales que guarden; así, el boyero pertenece a una clase más elevada, mientras que el cabrero es de rango inferior. Obsérvese que en *Id.* 6.7 Galatea insulta a Polifemo llamándole "cabrero": *δυσέρωτα καὶ αἰπόλου ἄνδρα καλεῦσα*.

³⁸ Cf. C. Balavoine, "La *Syrinx* de Théocrite, emblème chiffré d'un recueil fantôme", *Le texte et ses représentations* (París 1987) 81-95. No entramos en estas páginas en una valoración sobre su improbable adscripción a Teócrito (cf. A. G. Verdenius, "Technopaignia", *Hermeneus* 42 (1971) 323-330).

crito que ha inferido a la Musa una λιγὺ ἔλκος (“una sonora herida”), yá que en terminología médica σῦριγξ era una herida supurante.

11. El segundo instrumento aerófono más citado –cinco veces– es la mal llamada flauta³⁹ (αὐλός), que está representada en el arte desde muy antiguo: está en dos estatuillas cicládicas de músicos tocando el doble αὐλός y que se remontan, cuando menos, al año 2000 a.C. Este instrumento no estaba demasiado difundido antes del s. VII (aparece poco en Homero y en pinturas), pero recibió su definitivo impluso gracias al ἀλλητής frigio Olimpo⁴⁰, que viene a ser como el símbolo de unión entre la música griega y la asiática. A partir del s. VII se utilizó para acompañar a la elegía y al yambo, y también a las competiciones píticas y al drama. Parece ser que entre los griegos el término αὐλός designaba un amplio grupo de instrumentos de viento, es decir, se trataba de un nombre bastante genérico. El instrumento griego era de madera, hueso o marfil; los más antiguos eran de caña, como acredita el propio Teócrito: καλάμας αὐλός (*Id.* 5. 7). Posteriormente fueron muy apreciados los de loto (λωτός) o los de hueso de ciervo joven (αὐλός νεβρείου). Por otra parte, los pocos αὐλοί que han encontrado los arqueólogos carecen de boquilla. El αὐλός era casi siempre doble, al igual que los instrumentos orientales de los que deriva. En principio estos dos tubos eran de caña, como señala Teócrito: δίδυμοι αὐλοί (*AP* 9.433.1)⁴¹. Hasta la época clásica el αὐλός tenía cuatro agujeros (τρυπήματα) por cada caña, de manera que a cada agujero correspondía un dedo, ya que el pulgar servía para sostener el instrumento. Posteriormente aumentó el número de agujeros. El acompañamiento con la flauta se designa con el verbo αὐλέω (2 veces) o con su compuesto ποταυλέω (1 vez), forma doria de προσαυλέω, aunque en una ocasión (*Id.* 5.7) emplea el verbo onomatopéyico ποππίσδω ‘silbar’, forma doria de ποππίζω. Por otra parte, hay que señalar la ausencia en Teócrito del término ἀλλητής para designar al instrumentista del αὐλός, aunque sí registramos la presencia del femenino ἀλλητρίς en una ocasión (*Id.* 2.146); pues flautista era la profesión de Filista y como tal asistía a los banquetes⁴².

12. Ligado a la existencia del αὐλός aparece por vez primera en Teócrito el término πλαγιάυλος (*Id.* 20.29)⁴³, compuesto de πλάγιος y de αὐλός, es decir

³⁹ Tradicionalmente se traduce αὐλός como ‘flauta’, pero de manera inadecuada, toda vez que la flauta carece de lengüeta, a diferencia del αὐλός, que se parecería más a nuestro oboe. Sobre este instrumento y otros citados, puede verse lo dicho por M. Valverde a propósito de los *Himnos Homéricos* (“El léxico musical en los *Himnos Homéricos*”, *Actas del IX Congreso de la S.E.E.C.*, II, *op. cit.*, 259-264). Desde un punto de vista clasificatorio de los *idilios* y de cara a entender la composición del *corpus* teocríteo, C. Balavoine (“Une histoire de flûtes. Note sur les *Idylles* rustiques de Théocrite”, *Le texte et ses représentations*, *op. cit.*, 97-116), frente al ya clásico artículo de J. Irigoin (“Les *Bucoliques* de Théocrite. La composition du recueil”, *QUCC* 19 [1975] 27-44), propone que en los *idilios* de ambientación rural predomina la presencia de la σῦριγξ, mientras que en los *idilios* de ambientación urbana el predominio sería del αὐλός.

⁴⁰ Eurípides dirá: Φρυγίων αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις μιμήματα πνείων (*I.A.* 576-578).

⁴¹ Cf. Hom., *Od.* 19.227.

⁴² Recordemos que αἱ Ἀλλητρίδες ‘Las flautistas’ era el título de una comedia de Fenécides.

⁴³ Cf. Bio 3.7.

“el *aulós* transversal”, o, dicho de otro modo, la flauta que se toca colocándola de través, la llamada travesera⁴⁴. Según Pólux (4.74), el *πλαγίαυλος* era de origen libio y generalmente se modelaba en madera de loto: *αὐλῶν δὲ εἶδη, πλάγιος, λώπιος, Λιβύων τὸ εὐρημα, πλαγίαυλον δὲ αὐτὸν Λίβυες καλοῦσιν*. A esta misma familia pertenece el caramillo (*δῶναξ*, forma doria de *δόναξ*⁴⁵ que aparece únicamente en Teócrito, *Id.* 20.29), que generalmente era de caña. En *AP* 6.177.3, dice Teócrito que Dafnis ofrenda a Pan *τοὺς τρητοὺς δόνακας*, en alusión a las cañas que componen el caramillo con sus correspondientes agujeros para las notas. Con estos instrumentos de viento (*αὐλός*, *δῶναξ* y *πλαγίαυλος*) utiliza Teócrito un verbo no marcado como *λαλέω* (*Id.* 20.29), que designa cualquier tipo de sonido (cf. *Id.* 5.34), aunque con un sentido musical ya lo encontramos en Aristóteles⁴⁶.

13. Como instrumento de viento también debe considerarse el *κόχλος*, instrumento hecho con una caracola⁴⁷ y a menudo puesto en manos de los tritones del cortejo de Posidón, que imitaban los sonidos emitidos por algunos tipos de cetáceos⁴⁸. Así, en *Id.* 9.27 Menalcas hace sonar el *κόχλος*: *ἐγκαναχῆσατο κόχλος*. Obsérvese que el verbo *ἐγκαναχάομαι* (‘soplar’) es un *hapax* que sólo aparece en este pasaje teocríteo⁴⁹. Como es natural, dicha caracola debe estar hueca (*κοῖλος*) (*Id.* 22.75) para que suene; Teócrito utiliza aquí la forma verbal *μυκήσατο* (de *μυκέομαι* ‘mugir’), ya que el sonido del *κόχλος* es comparado a un mugido. Se usaba soplando por un orificio realizado en la punta de la caracola, como todavía hoy se suele hacer en algunas regiones del Mediterráneo.

14. El sujeto del canto es, la mayoría de las veces, el *ἀοιδός* (20 veces)⁵⁰. El término *μουσικός* sólo aparece dos veces (*Id.* 10.23; *AP* 6.338.3)⁵¹ y es como Teócrito llama a Buceo, a quien incita a cantar, y a Jenocles. En *Id.* 16.69 se insiste en la idea de lo necesario que es para el *ἀοιδός* estar en compañía de las Musas y reco-

⁴⁴ La existencia de la flauta travesera entre los etruscos y los romanos puede ser un argumento a favor de su presencia en el mundo helénico. Cf. E. Albin, “Istrumenti musicali degli Etruschi e loro origini”, *L’Illustrazione Vaticana* 8 (1937) 667-671. Hay un fragmento de Nicómaco (*Harm.* 4) donde se habla del *πλαγίαυλος* como un tipo de *φῶτιγξ* (cf. *Plu., Mor.* 916E; *Ath.* 175E; 182D).

⁴⁵ Cf. *A., P.V.* 574; *Pi., P.* 12.25.

⁴⁶ En concreto, sirve para designar el sonido del *αὐλός* y de la *σάλπιγξ* (*EE* 19).

⁴⁷ En *Id.* 9.25 Teócrito la llama *στρόμβω καλὸν ὄστρακον*.

⁴⁸ Cf. *Moscho*, 2.124.

⁴⁹ Cf. *Ou., Met.* 1.333: *conchaeque sonanti inspirare iubet*.

⁵⁰ Este término se puede aplicar no sólo a los hombres, sino también a los animales. Así, el gallo es considerado como el *πρῶτος ἀοιδός* (*Id.* 18.56) (cf. *Id.* 24.64: *ὄρνιθες τρίτον ἄρτι τὸν ἔσχατον ὄρθρον ἀειδον*). No obstante, el sonido del canto del gallo se designa con el verbo *κελαδέω* (*Id.* 18.57), que generalmente no se aplica al canto de personas, o con el verbo *κοκκύζω* (*ο κοκκύσδω*) (*Id.* 7.48; 7.124), que siempre se refiere al canto del gallo u otro animal. Dentro de la polémica literaria del s. III a.C. entre Calímaco y Apolonio, *οἱ κοκκύζοντες* (*Id.* 7.48) son todos aquéllos que inútilmente quieren competir con Homero.

⁵¹ Atestiguamos dos veces el término *μουσποιός*, referido a Hiponacte (*AP* 13.3.1) y a Píandro (*AP* 9.598.3), pero no lo consideramos un término propiamente musical.

rrer los caminos con ellas. Los ἀοιδοί son los Μουσάων ὑποφῆται (“intérpretes de las Musas”) y se ocupan de cantar, entre otras cosas, a los inmortales (*Id.* 16.1) y los καλὰ ἔργα de los héroes⁵². Así, pues, Dafnis es el ἀοιδός por excelencia (*Id.* 5.80) y Homero, según una extendida tradición (cf. *Id.* 16.20), el Χίος ἀοιδός (*Id.* 7.47; 22.218). Ciertamente, el cantor jugaba un papel social muy importante⁵³ y era tenido en cuenta, como en el idilio en el que Gorgo presenta a una conocida cantante que es πολυίδρις ἀοιδός (*Id.* 15.97) y de quien dirá más adelante (*Id.* 15.145) que es σοφώτατος. No obstante, en esta época ya no cabe hablar del ἀοιδός vinculado a la oralidad, sino de un ‘cantor’ que pone por escrito sus composiciones. También utiliza Teócrito, referido a sí mismo, el adjetivo φιλάιδος ‘amante del canto’ (*Id.* 28.23) para presentarse ante Téugenis, esposa de su amigo Nicias y a quien dedica *el Idilio* 28. Se trata de un adjetivo muy poco usado que, antes que en Teócrito, sólo aparece en un fragmento de Safo (*fr.* 58.12 Voigt) y ligado a la lira (χελύνα) y al adjetivo λιγυρά⁵⁴; con posterioridad sólo lo hallamos en la poesía culta de un Antípatro de Sidón (*AP* 6.47) o de un Nono de Panópolis (*D.* 1.421).

Con todo, lo característico del quehacer de Teócrito es que se trata de una poesía βουκολικά, por lo que no debe extrañar que sea en sus *Idilios* en donde aparezcan por vez primera el término βουκολιαστᾶς (*Id.* 5.68), como ‘cantor pastoril’, y el verbo βουκολιάσδομαι (5 veces), por βουκολιάζομαι, para designar la acción de ‘entonar cantos pastoriles’⁵⁵. Este verbo lo volveremos a encontrar en otros poetas de tema pastoril, como Bión (5.5) o Mosco (3.120); por el contrario, βουκολιαστᾶς sólo aparece en el mencionado lugar teocríteo. Y sabemos que el canto del βουκόλος era ἄδύ (*Id.* 9.7), y emplea la forma doria del verbo γηρύω, habida cuenta de que se trata de un término no marcado que designa cualquier tipo de sonido emitido:

ἄδῦ μὲν ἅ μόσχως γαρεύεται, ἄδῦ δὲ χά βῶς,
ἄδῦ δὲ χά σῦριγξ χῶ βουκόλος, ἄδῦ δὲ κήγῶν.

⁵² Cf. *Id.* 22.218: φίλοι δέτε πάντες ἀοιδοί / Τυνδαρίδαις Ἐλένη τε καὶ ἄλλους ἠρώεσιν...

⁵³ En *Id.* 16.19 pone de manifiesto Teócrito la importancia que se le daba al *aedo*: θεοὶ τιμῶσιν ἀοιδούς. Ya en Homero, el ἀοιδός es ayudado por la divinidad (cf. J. García López, “La μουσική τέχνη en la *Odisea*: estudio de un léxico”, *Corolla Complutensis*, *op. cit.*, 363-368); de ahí que para Teócrito el θεῖος ἀοιδός Κήλιος (*Id.* 16.44) no sea otro que Simónides (cf. J. N. H. Austin, “Theocritus and Simonides”, *TAPhA* 98 [1967] 1-21). Por otra parte, Teócrito afirma que los poetas que habían hecho de su *τεχνή* una profesión (*Id.* 17.114) tenían derecho a cobrar por ello una *ἐνέργεια* (*Id.* 17.116).

⁵⁴ Cf. H. Rodríguez Somolinos, *Estudios sobre el léxico de Safo y Alceo*, T.D. (Madrid 1992) 160 y 334. Sobre los términos que designan la lira, cf. lo dicho *supra*, a propósito de este instrumento, y S. Michaelides, *op. cit.*, 58.

⁵⁵ Sobre los términos βουκόλος, βουκολικός, βουκολιασταί y βουκολιάζομαι puede verse el artículo de J. Irmscher, “Zum griechischen Bukolikbegriff”, en *Studi di Filologia Classica in on. di G. Monaco*, IV (Palermo 1991) 1379-1380. Efectivamente, βουκολιάζομαι no tiene nada que ver con ejercer la tarea propia del βουκόλος, sino ‘entonar cantos pastoriles’. Sobre éste y otros aspectos, cf. M. García Teijeiro, “Notas sobre poesía bucólica griega”, *CFC* 4 (1972) 403-425.

15. En un estudio sobre la música en un autor griego no puede faltar alguna alusión a la danza. Teócrito utiliza dos veces el término χορός para indicar tanto el acto de bailar en grupo (*Id.* 13.43) como el grupo de personas que cantan o bailan (*AP* 6.339.3); en el segundo supuesto dicho coro es dirigido por ὁ χοραγός 'el corego' (*AP* 6.339.1). Pero también encontramos en una ocasión el término χορείη (*Id.* 27.26) para designar la danza ritual en los desposorios⁵⁶. Con ellos, el verbo χορεύω (*Id.* 1.91; 7.153) completa el grupo de términos que designan la danza. No obstante, hay que mencionar la alusión a la danza que hallamos en la expresión ἐγκροτέοισαι ποσὶ περιπλέκτους (*Id.* 18.7) para referirse al epitalamio que las jóvenes amigas de la novia tradicionalmente cantaban a la puerta de los recién casados; el ritmo del epitalamio iría acompañado de algún tipo de baile: ποσὶ περιπλέκτους, donde περίπλεκτος es un *hapax*.

16. La labor de los pastores y la música han sido dos aspectos que desde los textos más antiguos aparecen unidos debido al carácter mágico que tenía la música con vistas a mantener el rebaño en buenos pastos, a salvo, y con las fieras alejadas; es el sentido arcaico que ya encontramos en el término ἐπαιδιή⁵⁷. Es sobradamente conocido que todavía hoy, en ciertos países mediterráneos, los pastores guían a sus rebaños mediante el sonido de sus instrumentos musicales de viento; por tanto, estamos ante una necesidad que convierte a los pastores en músicos por mor de su menester. No es de extrañar, en consecuencia, la preponderancia de los instrumentos de viento, especialmente la siringa, en una poesía —la de Teócrito— que es pastoril y que, a través del sonido, realza la musicalidad.

La poesía de Teócrito, fuertemente erudita y libresca⁵⁸, se muestra profundamente conocedora del mundo musical. El *Id.* 7 es un buen ejemplo del conocimiento que Teócrito tiene de la técnica musical y rítmica, con referencias tan directas como las que se hallan en los vv. 52-89 y 96-127. El gusto por el detalle tan evidente en el arte alejandrino se pone de manifiesto en la descripción que Teócrito realiza de cantos y, sobre todo, de instrumentos musicales. Por otra parte, el hecho de preferir los términos ἀοιδά y μέλος para designar el canto se enraiza en la tradición literaria griega. Por tanto, en Teócrito encontramos, junto a términos de nueva creación⁵⁹, que demuestran el gran interés que el poeta sentía por la música.

⁵⁶ Este término se utiliza especialmente para designar la danza coral festiva y procesional con acompañamiento musical; p. e. E., *Ph.* 1265; Ar., *Ra.* 336 (cf. S. Michaelides, *op. cit.*, 61).

⁵⁷ Sobre estos aspectos, cf. J. Duchemin, *art. cit.*, 77-86. Para el caso concreto del significado y tradición de ἐπαιδιή, puede verse mi reciente trabajo: E. Calderón, "Observaciones a Calímaco, *AP* 12.150", en *Corolla Complutensis, op. cit.*, 249-254. La relación entre la música y la magia ha sido estudiada en el todavía útil libro de J. Combarieu, *La musique et la magie* (París 1902). Recordemos que en el *Gorgias* (483E) Calicles compara a los jóvenes educados bajo los principios socráticos con leones encantados y hechizados (κατεπείδοντες τε καὶ γοητεύοντες).

⁵⁸ Cf. J. Vara, "The Sources of Theocritean Bucolic Poetry", *Mnemosyne* 45 (1992) 333-344.

⁵⁹ Estos términos musicales que aparecen por vez primera en Teócrito —y algunas por primera y única— son pasados por alto en el apartado dedicado a los ἅπαξ λεγόμενα por A. Turrioni en su artículo "Osservazioni sul lessico degli idilli dorici di Teocrito", *ASNP* 32 (1963) 211-224.

ca, un caudal que procede de la tradición poética y musical. Al mismo tiempo, el seguimiento del léxico musical en nuestro poeta lo convierte en un capítulo ineludible en la historia del léxico musical griego, al tiempo que nos remite a pasajes eruditos, sutiles alusiones y apreciaciones técnicas, formando parte todo ello del arte alusiva de un *poeta doctus* de primerísimo orden.