
This is the **published version** of the bachelor thesis:

López Patricio, Alba; Pàmias, Jordi dir. Evoè! Música i èxtasi dionisiac a les Bacants d'Eurípides. 2018. 49 pag. (839 Grau en Estudis d'Espanyol i de Clàssiques)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/195152>

under the terms of the  license

EVOÈ!

MÚSICA I ÈXTASI DIONISIAC A LES BACANTS D'EURÍPIDES



TREBALL DE FI DE GRAU

ALBA LÓPEZ PATRICIO

TUTOR: DR. JORDI PÀMIAS

DEPARTAMENT DE CIÈNCIES DE L'ANTIGUITAT

14 DE JUNY DE 2018

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

Índex

1. Introducció	2
2. Consideracions prèvies sobre la música i els instruments	4
3. Referències als instruments	5
3.1 El vent: l' <i>aulos</i>	5
3.1.1 L'instrument: descripció tècnica	5
3.1.2 Referències a les <i>Bacants</i>	9
3.2 La percussió: els timbals	14
3.2.1 El ritme i la dansa	15
3.2.2 Referències a les <i>Bacants</i>	18
4. Altres referències acústiques: el xiscle	23
5. Conclusió	30
6. Bibliografia	33
Apèndix 1 Els epítets de Dionís	35
Apèndix 2 Fonts literàries	38
Apèndix 3 Fonts iconogràfiques	43

Introducció

L'objectiu d'aquest treball és fer una aproximació filològica a la presència de la música a la religió dionisiaca i, en concret, als rituals portats a terme per les Bacants, el seguici de Dionís. La música tenia una càrrega ritual molt important a les celebracions religioses de la *polis*, ja fossin processons, ritus de pas, o sacrificis. Les *Bacants* d'Eurípides il·lustren a la perfecció la música com a element excitador i alienador que permet entrar als fidels en un estat extàtic i de trànsit motivat per l'*aulos*, els timbals i els címbals. Es tracta dels anomenats instruments orgiàstics, que segons Plató, Aristòtil i altres teòrics antics¹ són els encarregats d'imbuir l'entusiasme (ἐνθουσιασμός) a tot aquell qui senti la seva música.

Segons s'ha pogut resseguir a les fonts antigues, existia una percepció força negativa de la música instrumental representada per l' *αὐλός* (aulètica) que estava en pugna constant amb la música coral representada per la *κίθαρα* (citarística). A l'hora de parlar dels instruments, cal tenir en compte que es tracta d'un terreny bastant pantanós, ja que les fonts arqueològiques són ben escasses degut a la utilització de materials peribles. Les dades de què disposem pel que fa al timbre, l'afinació i la seva execució han estat reconstruïdes a partir dels textos antics, l'escultura, algunes restes arqueològiques, i la pintura vascular, que resulta una de les fonts més abundants.

Un dels punts més importants per desenvolupar aquest treball és la concepció grega de la música (μουσική), molt més àmplia que la que tenim nosaltres avui dia. La μουσική -l'art de les Muses- inclou un seguit d'ítems que des de la nostra perspectiva podríem anomenar paramusicals, ja que aquesta incorpora el cant, la dansa, i la representació instrumental i dramàtica. La relació immediata entre la música i el culte es reflecteix a la mitologia grega a nombrosos episodis on les divinitats inventen instruments i els toquen elles mateixes. Per aquest motiu, a part de les referències instrumentals, també he afegit al·lusions al ritme, a la dansa, al xiscle i al brogit.

Pel que fa a la metodologia del treball, en primer lloc val a dir que he utilitzat l'edició comentada de les *Bacants* d'Eric Dodds. Les traduccions que apareixen al cos del treball de les *Bacants* són pròpies, menys en els casos en què el traductor està indicat entre

¹ Textos recollits a l'apèndix 2.

parèntesis. La majoria de cites que he inclòs són d'aquesta tragèdia, però ja que l'objectiu del treball és fer una petita aproximació filològica a la música al ritual, he afegit passatges d'altres tragèdies o comèdies per poder comparar el lèxic emprat en cada cas. Quant a les cites bibliogràfiques, segueixo les abreviatures de Liddle i Scott, excepte en el cas d'Eurípides [E.], on empro l'abreviatura [Eur.]. He dividit l'estructura del treball en dos grans blocs: les referències a la música pel que fa als instruments; i altres tipus de referències acústiques com el xiscle, el brogit o el silenci. Per últim, incloc un apèndix sobre els epítets de Dionís referits al xiscle, i dos apèndix més amb les fonts iconogràfiques que permeten recolzar l'explicació tant històrica com mitològica dels instruments, i amb les fonts primàries que han permès als estudiosos desenvolupar les teories sobre els instruments de l'Antiguitat.

Aquest treball neix de la voluntat per enllaçar les meves dues passions més grans: la música i la mitologia grega. Poder-les conciliar en un mateix espai tan important com és el Treball de fi de Grau ha estat tot un plaer i un viatge ple de boniques i sorprenents troballes. Sempre m'he sentit fascinada per l'art, la música i les civilitzacions antigues, i la meva veritable passió és la Música Antiga –compresa entre el Renaixement i el Barroc– però la veritat és que abans d'encetar aquest treball, mai havia estudiat la música de l'Antiguitat en el sentit estricte de la paraula. Ja fos degut a l'atzar, o a aquella força fatal a la qual estem acostumats els amants de les Clàssiques, el cert és que un dia va arribar a les meves oïdes la paraula *evoè* –el crit ritual de la cerimònia bàquica- i mai més me la vaig poder treure del cap. La idea d'un ritual en què les dones s'allunyen de les normes de la *polis* per marxar a les muntanyes a retre culte a Dionís i a dansar amb les cabelleres lliures, vestides amb pells d'animals, i excitades per la música i el vi em sembla completament fascinant. És per aquest motiu que he intentat esbrinar la relació entre alguns instruments i la follia dionisiaca que pot arribar a fer que una mare acabi esquarterant el seu propi fill durant els rituals bàquics.

Per últim, vull donar les gràcies al Dr. Jordi Pàmias, per la seva confiança i per haver-me ofert generosament la seva traducció de l'obra, però sobretot, per haver-me donat a conèixer una petita i fascinant part de l'inabastable univers grec que ha fet que la tria d'aquesta carrera hagi tingut sentit. No puc acabar aquest agraïment sense referir-me a la meva família, que em transferí l'amor per la música i per la literatura, sense les quals jo no seria qui sóc.

2. Algunes consideracions prèvies sobre la música instrumental i els instruments

La música instrumental es regia pels quatre tipus de νόμοι: νόμος κιθαρωδικός, l'acompanyament de la veu amb una cítara o lira que podia realitzar el propi cantant; νόμος αὐλωδικός, acompanyament amb un *aulos* a la veu humana que precisava d'un instrumentista; νόμος κιθαριστικός, la interpretació solista d'un instrument de la família dels cordòfons; i νόμος αὐλιστικός, la interpretació solista de la flauta. Els νόμοι són correlacions entre els sons musicals i processos naturals capaços d'influenciar la conducta de l'ésser humà, teoria que es coneix com *ethos* musical o teoria damònica. Els νόμοι o lleis es corresponen amb el que avui dia s'anomenen modes², que no són més que successions establertes de tons i semitons amb les quals es construeixen les melodies.³ L'*ethos* o poder emocional de la música depenia del tipus de registre, del mode rítmic, melòdic i de l'execució de la música. Aristòtil⁴ en distingeix diferents tipus: ἦθος πρακτικόν, que impulsa a portar a terme accions heroiques; ἦθος ἠθικόν, que estimula la moral dels homes; ἦθος θρενωδές, que minva l'ànim a l'oient; i ἦθος ἐνθουσιαστικόν, que porta els seus oients a l'èxtasi i provoca la pèrdua de la voluntat pròpia. Aquest comportament de la música s'associa directament als rituals dionisiacs.

El fet que als textos grecs apareguin amb molt menys freqüència termes com αὐλησις o κιθάρισις que no pas αὐλωδία o κιθαρωδία significa que la música instrumental independent no tenia tanta importància com la música com a acompanyament de la cançó ᾠδή. Plató a *les Lleis* critica la música pura instrumental tot comparant els poetes divins com Orfeu amb els vulgars poetes humans que a vegades reciten els seus versos sense música, o pitjor encara, que componen melodies sense text. Sense uns versos que acompanyin la melodia, no es pot saber quina és la pretensió del seu ritme i l'harmonia. Plató titlla les composicions instrumentals de vulgars, ja que eliminant la dansa i el cant, es mostra una música grollera i de mal gust.⁵

A l'hora de parlar dels instruments a l'Antiguitat, cal tenir present la interessant consideració que proposa Sachs sobre la música. Les arts com l'escultura o l'arquitectura, que, evidentment bevien d'altres civilitzacions, eren un producte eminentment grec que va establir el cànon que determinaria el decurs de l'art occidental. La música, en canvi,

² Sobre els modes antics, *cfr* *Harmònica* d'Aristoxè de Tarent.

³ Fubini, 1999, 46.

⁴ Sobre l'*ethos*, *cfr* *Aris. Pr.* XIX

⁵ *Pl. Lg.* II 669d-e. *Vid.*, Apèndix 1.4

fou generalment importada i associada amb altres regions. Les tonalitats frígies i lídies eren provinents de l'Àsia Menor. El mateix origen dels instruments no se situa a la mateixa Grècia, i per aquest motiu els mites al voltant del seu descobriment se situen a Frígia, localitat que d'altra banda comparteix el lloc de culte de Dionís.⁶ Cal destacar la simplicitat dels instruments grecs, a vegades construïts amb unes tècniques bastant primitives i rudimentàries si es comparen amb l'artificiositat i magnificència de l'art grec.⁷

3. Referències als instruments

3.1 El vent: l' αὐλός

L' αὐλός és l'instrument característic de Dionís per excel·lència, aquell que permet acompanyar les desenfrenades danses als rituals dionisiacs, i el que excita les Bacants. No es troba regulat per una llei definida, ni des del punt de vista ètic, ni musical: per tant, no s'ajusta al concepte de νόμος exposat anteriorment. Existeix una disputa molt present a l'Antiguitat entre la flauta i la lira, representades per la contraposició entre l'aulètica de Dionís, que es relaciona amb el furor bàquic; i la citarística d'Orfeu, associada amb l'embadaliment òrfic.

Tant els mites de Dionís com els d'Orfeu versen al voltant de la força sobrenatural de la música on se li concedeix una entitat màgica i religiosa. La música té un poder màgic capaç de subvertir l'ordre establert, així com les lleis que imperen a la natura. Orfeu és conegut com l'heroi cantor que juntament amb la seva lira adormia les feres, i com el músic que va unir el so de la lira amb el cant. En aquest sentit, la màgia encisadora de la música d'Orfeu ve donada per la paraula i la música, o el que és el mateix: la poesia i el so. Una de les diferències principals entre Orfeu i Dionís rau precisament en aquest aspecte. El fet de tocar la flauta no permet l'ús de la paraula al mateix temps que es produeix música, i, per tant, els seus rituals es porten a terme únicament amb el so de l'instrument i amb l'acompanyament de la dansa. És per aquest motiu que la iconografia presenta a un Dionís dansaire, mentre que Orfeu ha estat tradicionalment representat amb un posat serè i amb una actitud continguda, a diferència de la follia dionisiaca que mostra les forces de la natura activades pel poder del so.⁸

⁶ Sachs, 2006, 138.

⁷ Mathiesen, 1999, 177.

⁸ Fubini, 1999, 51.

Plató presenta a la *República* la lira i la cítara com aquells instruments que són útils per a la ciutat, i en canvi, l'instrument de vent, com l'adequat pels camps i els pastors, ja que el vincula amb el món primitiu i rústic dels pastors, les nimfes i els sàtirs. La pròpia deessa Atena va rebutjar la flauta al·legant la lletjor del seu rostre, fet que pot simbolitzar la percepció de la superioritat de la música i dels instruments grecs per damunt de la cultura estrangera⁹. Segons Arístides Quintilià¹⁰, la deessa rebutjà l'instrument de vent perquè aporta un plaer inadequat per a les persones que cerquen la saviesa, però en canvi, sí resulta útil per aquells homes cansats per les seves feines diàries. La concepció de la flauta com un instrument massa complex es configura durant el segle V a.C. L' *αὐλός* era percebut de manera negativa com un instrument emocional i orgiàstic que desfigurava el rostre del seu instrumentista, i que no permetia la possibilitat d'utilitzar la veu al mateix temps que es tocava.¹¹ A la *Política*, Aristòtil rebutja dràsticament la flauta a l'ensenyament, ja que és el menys adequat per a l'educació, però en canvi, és el més indicat per a la purificació.¹²

3.1.1 L'instrument: descripció tècnica de l'*αὐλός*

Per a la descripció tècnica dels instruments, segueixo la classificació de Sachs¹³ sobre les quatre famílies instrumentals emprades pels grecs: idiòfons, aeròfons, membranòfons, i cordòfons. Altres fonts importants per a la reconstrucció dels instruments a part dels textos antics són l'escultura, la ceràmica i les restes arqueològiques. Tots aquests elements han contribuït a que al llarg de la història s'hagin fet diferents reconstruccions per tal de conèixer el timbre, el to, l'afinació, i la seva execució.

Pel que fa a la família dels aeròfons, Mathiesen apunta que els principals instruments de vent eren l'*aulos* (*αὐλός*), la siringa (*σύριγξ*), l'*hydraulis* (*ὑδραυλις*), el salpinx (*σάλπιγξ*) i el corn (*κέρας*). Es tracta d'uns instruments tradicionalment associats als cultes de Cíbele i Dionís, i per tant, relacionats amb l'*ἦθος ἐνθουσιαστικόν* tal i com succeeix amb els instruments de percussió o membranòfons.¹⁴

⁹ Sobre el rebuig de la flauta per part d'Atena i la seva relació amb l'*aulos*, cfr Plut. *Moralia* VI:110; Ath.14.7, Aristid. Quint. *De musica* II. 19, i Pind. *P.* XII.

¹⁰ Aristid. Quint., *De musica* II. 19

¹¹ Nordquist, 1992, §10

¹² *Vid.* Apèndix 1.1

¹³ Sachs, 2006,454-467.

¹⁴ Mathiesen, 1999, 177.

L'*aulos*, mal anomenat flauta, segons Sachs, hauria d'associar-se amb la traducció més acurada que ell proposa: *pipe*, en oposició a *flute*. El més semblant a aquest instrument és l'actual oboè, ja que disposa d'una embocadura similar. És un instrument cilíndric, fet de canya, fusta, o amb menys freqüència, de marfil. El seu origen és asiàtic i molt antic. La majoria d'*auloi* que s'han trobat a les excavacions estan malmesos a la part superior o falten les embocadures, de manera que el to de l'instrument s'ha hagut de deduir indirectament a partir de suposicions en base al número de forats (*τρήματα* o *τρυπήματα*) i la llargada de la canya.¹⁵

L'*αὐλός* té diferents tessitures i modes segons enumera Aristoxè a l'*Harmònica*, de més agut a més greu: *παρθένιος αὐλός* o *aulos* virginal (soprano); *παιδικὸς αὐλός*, amb la tessitura característica d'un infant o veu blanca (alto); *κιθαριστέριος αὐλός*, amb una tessitura semblant a la de la lira; *τέλειος αὐλός* amb una tessitura completa o perfecta, (tenor), i *ὑπερέλειος αὐλός*, una tessitura més que completa o perfecta (baix).

L' *αὐλός* a la iconografia

La pintura vascular d'època Arcaica i Clàssica és la major font d'informació per reconstruir tant els aspectes tècnics o materials de l'instrument, com les dades sobre els propis instrumentistes. Gràcies a les diferents representacions s'ha deduït que el nombre de forats o *τρήματα* més comú eren quatre, igual com succeeix amb les flautes egípcies i d'altres civilitzacions.¹⁶

Pel que fa als auletes, els vasos ceràmics mostren que portaven els seus instruments en una espècie de funda semblant a un buirac anomenada *συβήνη*, *αὐλοθήκη* i *αὐλοδόκη*, sovint feta de pell de lleopard o de cervatell. Juntament amb aquesta funda hi havia un petit contenidor *γλωττοκομεῖον* per transportar les canyes que fàcilment es feien malbé, o altres tipus d'*αὐλοί*, possiblement d'altres tessitures per facilitar l'alternança de tonalitats¹⁷. [Fig.1 i Fig.2] Un gran nombre d'il·lustracions mostren auletes vestint una espècie de cinta de cuir al voltant del nas i la boca anomenada *phorbeia*, com una mascareta al voltant de les galtes [Fig.8] Hi ha diverses teories pel que fa a aquesta peça. La primera és que aquesta corda de cuir evitaria que les galtes del músic es deformessin

¹⁵ Hagel, 2009, 327.

¹⁶ Mathiesen, 1999, 183.

¹⁷ Mathiesen, 1999, 197.

-preocupació compartida per Atena quan refusà l'instrument-, [Fig.7] o la teoria més acceptada, on la mascareta ajudaria a destensar els músculs per tal que l'auleta no hagués de fer un esforç tan gran amb els seus llavis.¹⁸ [Fig.9]

Tot i que les representacions més habituals eren les d'homes auletes, els músics podien ser homes o dones, i podien tenir diferents edats. La peculiaritat de les dones és que mai podien ser representades nues, ni tocant la cítara. Generalment, els auletes adults apareixen vestits amb un mant drapejat o amb un vestit festiu llarg, i en algunes ocasions, nus. Al sacrificis privats, els músics podien ser membres de la família o instrumentistes professionals. Es té constància de músics professionals als santuaris des del període hel·lenístic, tot i que els músics tenien un paper molt important a la música dramàtica i el ditirambe durant l'època clàssica. Els músics professionals es poden distingir pel vestit llarg característic dels auletes. [Fig.4]

Pel que fa pròpiament als instruments, la flauta i la cítara són els més representats iconogràficament, mentre que la lira apareix amb menys assiduïtat. L'αὐλός és l'únic instrument que acostuma a ser representat sol. El fet que aparegui sol suggereix que sigui un instrument pensat per a la melodia, i no per a l'acompanyament de la veu com pot ser la cítara. Moltes de les representacions d'aquest instrument es troben a les pintures que escenifiquen el culte, les processons, i les escenes sacrificials. Durant els sacrificis l'exclusivitat de l'αὐλός és la protagonista tant en el moment previ a la matança de l'animal, com després d'haver-li donat mort. L'*aulos* es podia tocar sol o amb més d'un (*synaulia*), o amb altres instruments durant les processons, on la flauta sempre precedia els instruments de corda.¹⁹ [Fig.3]

L'escultura també ha llegat representacions de la flauta que simbolitzen alguns dels episodis mitològics més famosos de l'instrument. És el cas de les representacions d'Apol·lo i Màrsias en què es rebutja la flauta, exemples que són una al·legoria de la superioritat de la cultura i els instruments grecs per sobre dels estrangers. Hi ha un relleu [Fig.5] de marbre de Praxíteles que mostra la disputa entre la lira i l'*aulos* perfectament descrit per Pausànies²⁰. Un altre exemple és el grup escultòric de bronze [Fig. 6] de Miró

¹⁸ Landels, 2001, 31.

¹⁹ Nordquist, 1992, §10

²⁰ Paus.8.9.1

on la deessa Atena ha llençat la flauta a terra en senyal del seu rebuig i Màsias intenta recuperar-la, escultura també descrita per Pausànies²¹.

3.1.2 Referències a l'αὐλός a les *Bacants*

La primera referència a un instrument de vent que apareix a la tragèdia es troba al pàrode (comprès entre els versos 64-169), concretament als versos 127-128, quan entren en acció les Bacants del cor tot fent ressonar els seus timbals. Es tracta d'uns timbals que van ser inventats pels Coribants o els Curetes per ser tocats juntament amb el melodiós aire de les flautes durant l'exaltació bàquica. En aquest vers Eurípides fa referència al mite etiològic de la invenció dels timbals al culte de la deessa Rea a Creta que comentarem amb més profunditat a l'apartat 3.2.2 sobre els instruments de percussió.

v.125	βυρσότονον κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες ἤϊρον·	els Coribants inventaren per a mi el cercle de tens cuir
v. 126	βακχεία δ' ἀνὰ συντόνω κέρασαν ἠδυβόα Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι	i en l'èxtasi bàquic l'enllaçaren al melodiós aire de les flautes frígies.

Cal parar molta atenció als adjectius que acompanyen l'instrument. En primer lloc, apareix l'adjectiu ἠδυβόας, fent referència a l'agradable i dolç so de l'*aulos*. Els adjectius que apareixen amb la flauta acostumen a complementar elements naturals com la brisa o els ocells per evocar un paratge idíl·lic. Al poema 396 del llibre IX de l'*Antologia Palatina* apareix σὺν κίχλη κόσσυφος ἠδυβόας “la merla amb la griva de bell so”. D'aquesta manera es pot associar el so de l' αὐλός amb el dolç cant dels ocells. Al poema 321 XVI apareix el mateix adjectiu fent referència al melodiós so de la canya δόναξ.

Al vers 160, Eurípides emprà un adjectiu diferent εὐκέλαδος per descriure el so melodiós i plaent de l'instrument de vent: λωτὸς εὐκέλαδος, literalment, “de bell so”. Aristòfanes als *Nívol·ls* utilitza el mateix adjectiu per fer referència als cors de les festes de les Dionísies Urbanes, que són agradables i melodiosos. L'adjectiu εὐκέλαδος també apareix al fragment 194 del llibre VII de l'*Antologia Palatina* en un context bucòlic i idíl·lic en què l'aleteig dels ocells i els seus cants conviden a la tranquil·litat i l'harmonia.

[...] ὄτ' ἰθύσειε πανέσπερον ὕμνον ἀειδειν,	cantava per les nits els seus himnes, la casa
πᾶν μέλαθρον μολπᾶς ἴαχ' ὑπ' εὐκελάδων.	tota ella ressonava amb sa veu melodiosa.

²¹ Paus.1.24.1

Al vers 312 dels *Núvols* també apareix l'adjectiu βαρύβρομος “que ressona greu” que s'aplica al so que produeixen les flautes. Eurípides al vers 1351 d'*Hèlena* també fa referència al so profund i greu de l'instrument. No obstant, al vers 155 de *les Bacants*, βαρύβρομος s'aplica al so profund i eixordador dels timbals amb què les dones acompanyen a Dionís quan van a dansar a les muntanyes.

ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις,
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,
καὶ μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

Ar. *Nu.* 310-312.

ve la gràcia de Bròmios,
l'exaltació dels cors melodiosos
i la musa greu de les flautes.

Trad. Manuel Balasch

γέλασέν τε θεὰ
δέξατό τ' ἐς χέρας
βαρύβρομον αὐλὸν
τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ.

Eur. *Hel.* 1349-1352.

i va riure la dea
i va admetre en les seves mans,
divertida pel clamoreig
la flauta de fressa profunda.

Trad. Carles Riba

[ὦ] ἴτε βάκχαι, [...]
μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,

Eur. *Ba.* 154-156.

Veniu, Bacants!
canteu Dionís, al ritme
dels timbals de greu retruny.

Pel que fa a Φρυγίων (vers 127), l'adjectiu al·ludeix a l'origen tant de l'instrument, com de la pròpia divinitat associada amb l'αὐλός, és a dir, Dionís. El déu anuncia al primer vers el seu adveniment a la ciutat havent travessat per les regions Lídia i Frígia. En aquest cas, l'adjectiu Φρυγίων està estretament lligat amb el mode frigi. Segons exposa Aristòtil a la *Política*²², tant el mode frigi com la flauta estan associades amb l'element orgiàstic i passional. Per a aquesta afirmació, proposa l'exemple de la poesia, on l'èxtasi bàquic i l'agitació s'expressen amb la flauta, i les emocions es manifesten amb els acompanyaments melòdics propis del mode frigi. Aristòtil també associa el mode frigi amb el ditirambe, un himne o cançó d'origen dionisiac que relaciona amb el naixement de la tragèdia, de la mateixa manera que els cants fàl·lics amb el naixement de la

²² Arist. *Pol.* VIII 1342b 20-25. *Vid.* apèndix 1.2

comèdia.²³ Hi ha una relació directa entre Dionís i el ditirambe, ja que al vers 526 Ἴθι, Διθύραμβ²⁴, les Bacants s'adrecen a la divinitat amb aquest epítet.

El sintagma Φρυγίων ἀλλῶν està estretament lligat amb el culte de la Mare Cíbele²⁵. Es tracta d'un culte minorasiàtic, introduït a l'Àtica entre els segles VI i V a.C, dedicat a la gran deessa frígia, la Mare dels Déus. La Gran Mare està acompanyada dels Curetes o Coribants, que a la nostra tragèdia apareixen al vers 125. A aquest tipus de Deessa Mare se li acostuma a associar un déu jove, paper que sembla evident que desenvolupa Dionís a les *Bacants*. Fou la mateixa Cíbele qui inicià al déu en el culte místic. Les dos divinitats estan associades en tant que són considerades deïtats de procedència oriental, relacionades amb la natura més salvatge i els instruments que acompanyen l'entusiasme orgiàstic.

En aquest sentit, és interessant resseguir l'aparició de l'adjectiu Φρυγίων a la poesia de Catul i Lucreci²⁶. A ambdós poemes apareix la qualitat frígia de la flauta i dels altres instruments que acompanyen el culte de Cíbele. En primer lloc, al poema XLIII de Catul, es pot observar com el culte es va desenvolupar fins a època tardana sota l'Imperi romà. El poeta equipara els Gal·les, els joves que havien fet sacrificis en honor a Cíbele, amb les Mènades dansants. De la mateixa manera, associa els boscos frigis i les muntanyes de la Tròada on hi havia el temple de la deessa amb les muntanyes on va a dansar el seguici dionisiac. Per últim, cal destacar el característic so greu i eixordador de l'instrument de canya βαρύβρομος ἀλλός tal i com apareix als autors anteriorment citats.

simul, ite, sequimini Phrygiam ad domun Cybelles
Phrygia ad nemora deae, ubi cymbalum sonat vox,
ubi tympana reboant, Tibicen ubi canit Phryx
curuo grave calamo, ubi capita maenades ui iaciunt
hederigerae, Ubi sacra sancta actusi ululatibus agitant.

Catul LXIII 22

Veniu ensems, seguïu-me devers el sojorn
frigi de Cíbele, devers els boscos frigis de
la deessa, on ressona la veu dels címbals,
on retrunyen els tamborins, on el flautista
frigi fa sentir el so greu de la corba canya,
on les Mènades coronades d'heura
sacsegen violentament el cap, on amb
aguts udols celebren els sagrats misteris.

Trad. A. Seva i J. Vergés.

²³ Arist. *Po.* I 1449 a.

²⁴ Sobre l'etimologia de Διθύραμβος (v.526), cfr. DODDS, 1960, p. 143.

²⁵ Dodds, 1960, 85.

²⁶ Lucreci *De rerum naturae* II 620; Catul LXIII 22

A ambdós poetes llatins hi ha una descripció dels instruments que inclou la percussió i el vent. En el cas de Lucreci, es pot observar la mateixa apel·lació de la flauta frígia, i la relació que els instruments propis del culte de la deessa Cíbele guarden amb el culte de Dionís. Novament apareix la concepció de la flauta com a instrument que incita a la follia i a l'alienació de l'esperit llargament documentada en la tradició des de l'època clàssica.

Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
concaua, raucisonoque minantur cornua cantu,
Et Phrygio simulat numero caua tibia mentis.

Els timpans tibants tronem amb les palmes i
els címbals còncaus als voltant, i amenaça
el so ronc de la trompeta, i el ritme frigi de
la flauta buida enfolleix els esperits.

Lucreci *De rerum naturae* II 620

Trad. Joaquim Balcells.

La següent referència musical a la tragèdia es troba al primer estàsım (vv. 370-433) a la primera estrofa, quan el cor lamenta la ὕβρις o la impietat que comet Penteu rebutjant el culte de Dionís. Als versos 378-381, torna a aparèixer el substantiu αὐλός:

v. 378 [...] ὃς τὰδ' ἔχει,
θιασεύειν τε χοροῖς
μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι
ἀποπαῦσαι τε μερίμνας,

ell, que s'encarrega
de guiar el seu seguici a les danses,
de riure al so de la flauta,
d'amansir les preocupacions.

En aquest cas, les Bacants del cor defensen la veneració dionisiaca i s'adrecen directament a la divinitat, que ha estat calumniada per Penteu i ha estat titllada de ser un estranger efeminat que ha portat una epidèmia a les dones tebanes²⁷. Les Bacants el presenten com la divinitat que guia el seu seguici en les danses, i l'encarregada de tocar la flauta als rituals dionisiacs. L'efeminament de Dionís es pot entendre, també, segons les consideracions d'Arístides Quintilià²⁸ pel que fa al sexe dels instruments (ὄργανα). Segons el músic, l'*aulos* frigi s'associa amb el sexe femení perquè és gemegós i trenòdic i té una tessitura més alta que altres tipus d'*auloi*. D'aquesta manera, la feminitat de Dionís també es pot identificar amb el gènere de l'instrument del qual ell n'és el màxim representant.

Quant a l'element orgiàstic i passional propi de l'ἦθος ἐνθουσιαστικόν de la música, Plató considera al *Banquet*²⁹ que la flauta, ja sigui tocada pel millor auleta o per un inexpert, és

²⁷ Sobre la condició efeminada de Dionís (θηλύμορφον ξένον) (v. 353), cfr. DODDS, 1960, 133.

²⁸ Aristid. Quint., *De musica* II. 16 Vid. Apèndix 1.7

²⁹ Pl. *Smp*, III, 215c.vid. apèndix 1.3

l'únic instrument que provoca que una persona quedi posseïda. La qualitat d'ὄργιαστικόν de l'αὐλός també es pot observar en una comèdia de Menandre³⁰, on la protagonista és posseïda pel furor dels instruments i de la dansa dels Coribants i la Mare Cíbele.

Les melodies dels rituals dionísiaes, en tant que sagrades, revelen qui necessita els déus i els rituals d'iniciació.

v. 160	λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος	al mateix temps que la sagrada i melodiosa
	ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα	flauta de lotus fa ressonar sagrades tonades
	φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος·	tot acompanyant a les que s'acuiten a
		la muntanya, a la muntanya.

En el cas del vers 160, al sintagma λωτὸς εὐκέλαδος “la flauta de lotus melodiosa” no apareix el substantiu αὐλός, sinó una metonímia fent referència a la fusta de lotus. Es tracta d'una fusta associada amb l'arbre de lotus de les regions de l'Àsia, un material rígid i fosc tradicionalment utilitzat per a la construcció de flautes. Aquesta metonímia torna a aparèixer al vers 687 λωτοῦ ψόφῳ “el bullici de la flauta de lotus”. Sobre el bullici en parlarem més endavant a l'apartat 4 que recull les referències sonores al crit i el brogit durant l'èxtasi bàquic.

Eurípides emprà l'adjectiu “sagrat” ἱερὸς fent referència a l'αὐλός, que al seu torn, produeix sagrades melodies per acompanyar les dones a la muntanya a dansar en el moment conegut com la *oreibasía*. L'instrument adquireix la qualitat de sagrat perquè és l'encarregat d'acompanyar la cerimònia dionísiaica i el moment clau del culte en què les dones són preses per l'èxtasi bàquic.

Al vers 687 ὀνωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφῳ “embriagades pel vi i per la cridòria de la flauta de lotus”, el bullici dels instruments juntament amb el vi són els agents que provoquen que les Bacants entrin en un estat profund d'èxtasi i exaltació bàquica en el moment de marxar a les muntanyes. Aquest estat de possessió de les Bacants s'expressa al vers 664 amb l'adjectiu ποτνιάδας³¹. El seguici dionísiaic és dirigit per la divinitat, que marca el compàs i el ritme de les dones enfollides i les excita amb els seus crits i moviments bruscos de cap.

³⁰ Men. *Th.* f. 25

³¹ Sobre l'adjectiu ποτνιάδας cfr DODDS, 1960, 161.

3.2 La percussió: els timbals

Els instruments de percussió que tocaven els grecs s'agrupen segons dos famílies: els idiòfons, i els membranòfons³². Pel que fa als idiòfons, es construïen amb materials durs com fustes o metalls que produïen diferents sons sense un to determinat i eren autorressonadors. Els membranòfons produïen diferents sons i tons més precisos gràcies a la vibració i dilatació de les seves membranes. Tots els instruments de percussió disposen d'un ventall de dinàmiques i articulacions depenent de com se'ls colpegi. Els idiòfons i membranòfons grecs eren els *krotala* (κρόταλα), els *kroupezai* (κρούπεζαι) o *kroupala* (κρούπαλα), els *krembala* (κρέμβαλα), el *seistron* (σεῖστρον), el *rhombos* (ῥόμβος), el *rhopton* (ῥόπτρον) i els *tympana* (τύμπανα). Els idiòfons s'utilitzaven en una gran varietat de contextos, mentre que els membranòfons eren reservats per als cultes de Cíbele i Dionís.³³

Els instruments de percussió generalment s'associen amb el fet de portar el tempo i de generar patrons rítmics i mètrics per a la música, i fins i tot per a les representacions. A diferència dels cordòfons i aeròfons, els instruments de percussió no van suscitar el mateix interès per als autors antics i la majoria de dades provenen dels tractats del teòric Aristoxè. Aquest aspecte denota la poca importància que tindria el rol de la percussió a la música grega, doncs l'única funció dels timbals era la d'emfatitzar el ritme que ja era inherent a la pròpia melodia.³⁴ No obstant, els teòrics grecs van determinar dos trets fonamentals per poder diferenciar els instruments entre ells: el grau de tensió per produir el so, característic dels cordòfons i els membranòfons; i la pressió amb què l'instrument era colpejat, tant als cordòfons com a tots els idiòfons i membranòfons.³⁵ Generalment tenien dos pells i eren colpejades amb la mà dreta i no pas amb una baqueta o qualsevol bastó similar. La iconografia ha permès restituir com deuria ser la forma de l'instrument, i s'ha pogut observar com la majoria de timbals tenien una nansa per a una subjecció més fàcil a les danses i processons. [Fig. 10] Les instrumentistes acostumen a ser exclusivament dones que participen en el culte de Dionís i Cíbele, igual com succeeix amb els cròtals.³⁶

³² Sachs, 2006, 454-467.

³³ Mathiesen, 1999, 162.

³⁴ Landels, 2001, 81.

³⁵ Mathiesen, 1999 161.

³⁶ Anderson, 1997, 178.

Els instruments que es relacionen amb el culte d'aquesta deessa i també dels Coribants són els κρόταλα, el ρόπτρον i els τύμπανα. Tot i que estaven estretament relacionats amb l'*aulos*, de manera freqüent apareixien com a instruments solistes a les celebracions de Dionís i Cíbele, i tenien una forta vinculació amb les batalles, juntament amb la salpinx i el corn. A l'himne homèric dedicat a la Mare dels Déus apareixen tots tres instruments:

μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ'
ἀνθρώπων ὕμνει, Μοῦσα λίγεια, Διὸς
θυγάτηρ μέγαλοιο, ἧ κροτάλων τυπάνων τ'
ἰαχὴ σὺν τε βρόμος αὐλῶν εὔαδεν ἠδὲ λύκων
κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων οὔρεά τ' ἠχίεντα
καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι.

Canta la Mare de tots els déus i dels homes,
Musa melodiosa, filla de Zeus poderós, la que
estima el brogit dels timbals i dels cròtals i el
so de les flautes, i fins l'udol del llop i el del
lleó de pell roja, les muntanyes on l'eco
ressona i les valls amb grans boscos.

Trad. Manuel Balasch

Els instruments de percussió com el timbal són instruments molt antics documentats a moltes civilitzacions històriques, com és el cas de l'Índia Vèdica testimoniada a l'himne *Atharvaveda*³⁷ on es lloa l'ús del timbal. Els primers registres a la Xina també es relacionen amb els timbals, mentre que la pandereta³⁸ era tocada pels assiris i els egipcis.³⁹

3.2.1 El ritme i la dansa

La música dels timbals és la que desperta amb més facilitat els instints més primitius de la naturalesa de l'ésser humà. La vibració dels instruments de percussió tant dels timbals com de les panderetes produeixen unes ones sonores que connecten directament amb les emocions, que intuïtivament produeixen moviment. El ritme respon a un impuls neuro-muscular i regeix tota forma musical. La percussió té un valor social fonamental a totes les civilitzacions des de temps molt antics, passant per l'Àfrica Central, algunes regions d'Amèrica, i l'Índia. Segons Crawley, “el ritme i el moviment a l'acció és l'ànima de la societat, ja que aquest és l'ànima de la dansa”⁴⁰

³⁷ A l'himne *Atharvaveda* hi ha tot un apartat al llibre V dedicat al timbal com a instrument per a la guerra.

³⁸ La bibliografia moderna equipara el ρόπτρον amb la pandereta, però s'ha de tenir en compte que deuriem tenir sons completament diferents, ja que les fonts antigues testimonien que es tracta d'un so greu i profund, eixordador, com el bramul de les bèsties barrejat amb el so del tro. (Plu. *Vitae parallelae*. Crass 557e) cfr Mathiesen, 1999, 173.

³⁹ Crawley, 1931, 236.

⁴⁰ Crawley, 1931, 248.

El ritme està llargament desenvolupat a la música més primitiva i incita a l'excitació militar, religiosa, sexual i dels cultes orgiàstics, com és el cas del dionisisme. En aquest context d'excitació ritual es troba el seguici de Dionís, que assoleix de manera paulatina l'estat d'embriaguesa gràcies al retrony dels timbals, les melodies de l'*aulos*, i el vi. Dionís no només s'encarrega de capitanejar el seu seguici i d'infondre l'estat d'alienació a les seves mènades, sinó també de dirigir la música que s'està produint, i de portar el ritme amb el seu propi tirs (v.145) ἐκ νάρθηκος αἰσσει // δρόμῳ καὶ χοροῖσιν // πλανάτας ἐρεθίζων // ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων “ amb el seu tirs les impel·leix a la carrera i a les danses tot excitant les dones errants amb els seus crits”. (v.379) ὃς τὰδ' ἔχει, θιασεύειν τε χοροῖς “ell, que té cura de dirigir el seu seguici a les danses” Els instruments orgiàstics que el déu dirigeix són els màxims responsables d'incitar a ballar als fidels i el seu ritme provoca que hom perdi el control total del seu cos durant l'èxtasi dionisiàc.

La dansa era entesa com una activitat en grup, i el so de la percussió era percebut com un gran nombre de timbals que, colpejats alhora, incitaven a la histèria col·lectiva.⁴¹ El ball comunitari diferencia els humans de totes les altres formes de vida, ja que la capacitat d'organitzar un nombre indefinit d'individus per a què moguin els seus músculs rítmicament és única dels humans. L'home dansa sota un ritme establert fins al punt de despertar una eufòria compartida pels participants, que en moltes ocasions es pot arribar a encomanar fins i tot als espectadors. El ball en comunitat és una pràctica molt estesa a totes les societats, i es desenvolupa sota circumstàncies molt diverses amb diferents significats.⁴²

La dansa pot arribar a ser molt perillosa pel que fa a la seva càrrega ritual. Significa una forma d'entrega d'un mateix, i sovint resulta molt més difícil deixar de dansar, que no pas començar a ballar. Un dels aspectes principals de la seva perillositat rau en la seva fàcil contaminació, ja que tal i com pot observar Penteu al vers 778 ἤδη τὸδ' ἐγγὺς ὥστε πῦρ ὑφάπτεται ὕβρισμα βακχῶν el frenesí de les Bacants es propaga com el foc. La dansa bàquica fins i tot contagia als més escèptics, i tothom perd el control total del seu cos, que passarà a ser controlat per la voluntat de Dionís.⁴³ L'exemple més representatiu de la follia dionisiàca és el violent moviment del cap de les mènades que dansen forassenyades.

⁴¹ Landels, 2001, 81

⁴² McNeill, 1995, 13.

⁴³ Dodds, 1951, 253.

Aquestes mouen el cap vigorosament de forma reiterada, fet que les imbueix l'estat d'èxtasi. Durant tota la tragèdia s'insisteix en aquest aspecte i en la seva llarga cabellera sense recollir: (v. 150) τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων “sacsejant la llarga cabellera cap al cel”, (v.241) παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασειόντά τε κόμας, “faré que deixi de colpejar amb el tirs i de sacsejar la cabellera”, (vv. 930-31) ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασειών τ' ἐγὼ/καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα “jo el vaig fer fora sacsejant el cap amunt i avall com un bacant quan era dins”.

Aquest tipus de dansa extàtica motivada pels cops violents del cap també es pot veure a Aristòfanes⁴⁴ ταὶ δὲ κόμαι σεῖονθ' ἄπερ Βακχᾶν/ θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν on les dones dansen i salten com poltres i sacsegen les cabelleres esbullades. Aquesta pràctica també es documenta a autors posteriors com Catul: ubi capita Maenades ui iaciunt hederigere (Catul. LXIII 23)⁴⁵. A l'episodi dedicat a Bacus i Penteu de les *Metamorfosis*⁴⁶ es troba aquest aspecte en el moment en què el rei està sent especejat per la seva pròpia mare, però ella, completament forassenyada, no veu que es tracta del seu fill i continua actuant com una Bacant. La dansa extàtica de les Bacants també apareix a Tàcit⁴⁷, així com la seva vestimenta amb pells d'animals, i amb els cabells despentinats:

[...] et feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes vel insanientes Bacchae; ipsa crine fluxo thrysum quatiens [...]	dones vestides de pells saltaven com les Bacants quan ofereixen un sacrifici o es lliuren a la follia; ella mateixa, escabellada, agitava un tirs.
---	--

Tac. Ann. XI 31.

Trad. Miquel Dolç

[...]Visis ululavit Agauecollaque iactavit
movitque per aera crinem avulsumque caput
digitis complexa cruentis clamat: [...]

Veient-ho, Agave udola, sacseja el coll
i agita per l'aire la cabellera i agafant el
cap arrencat amb els dits sagnants crida:

Ov. Met. 3. 726

Trad. Adela M^a Trepal, Anna M^a de Saavedra.

En la majoria de cultes grecs, l'objectiu de la dansa era assolir un estat alterat de consciència i d'alienació, com per exemple als cultes de Dionís, Àrtemis i Cíbele. Les cançons imitarien el comportament dels déus, fenòmens naturals i animals. Mitjançant aquesta imitació podien arribar a sentir-se déus, semidéus, o inclús animals. Plató escriu a la *República* que totes les danses són imitacions d'hàbits, ja siguin divins, humans, o animals, i que el fet d'imitar-los pot canviar el caràcter de qui porta a terme la

⁴⁴ Ar. Lys. 1312-1313.

⁴⁵“on les mènades coronades d'heura sacsegen violentament el cap” Trads. J. Vergés i A. Seva.

⁴⁶ Ov. Met. 3. 726

⁴⁷ Tac. Ann. XI 31.

*performance*⁴⁸. Mentre participaven a les danses extàtiques, les Bacants deurien sentir-se éssers divins. Les dones desenvolupaven un comportament salvatge, agressiu i sexual, mentre que els homes es tornaven infantils, i perdien el seu control sexual com si fossin sàtirs. Aquest comportament és el que Plató anomenà *μανία*.⁴⁹ Segons Dodds, als rituals dionisiacs primitius la funció primordial fou essencialment catàrtica en el sentit psicològic, doncs purgava a l'home dels impulsos irracionals, que en el cas de reprimir-se podien donar lloc a brots de mania i manifestacions col·lectives d'histèria. Els rituals bàquics, per tant, serien una espècie de solució ritual als impulsos reprimits.⁵⁰

3.2.2 Referències a la percussió a *les Bacants*

La primera referència a un instrument de percussió que apareix a la tragèdia es troba al pròleg (vv. 1-63), concretament al vers 59, quan Dionís anuncia el seu adveniment a la ciutat de Tebes per instituir el seu culte a Grècia. La divinitat s'adreça a les dones que ha portat des de Frígia i que componen el seu seguici, i les incita a tocar el timbal per tal que tota la ciutat s'assabenti de la seva epifania, que no s'ha d'oblidar que es produeix de forma emmascarada i sota l'aspecte d'un estranger.⁵¹

v.58 αἴρεσθε τὰπιχώρι ἔν πόλει Φρυγῶν	brandiu ben alt els timbals, propis de la terra
τύμπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,	dels frigis, invenció de la Mare Rea i meu,
βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἔλθοῦσαι τάδε	acosteu-vos vora la mansió reial de Penteu
κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις.	i colpegeu-los per què els vegi la ciutat
	de Cadme.

Segons declara Dionís, els timbals van ser inventats per la deessa Rea i per ell mateix. Tant els timbals com els címbals són instruments que estaven sempre presents a les cerimònies dels cultes orgiàstics asiàtics, i en concret, els frigis⁵². Demòstenes cita a *De corona*⁵³ a una timbalera Γλαυκοθέας τῆς τυμπανιστρίας⁵⁴, fet que posa de relleu que aquest instrument apareixia al culte asiàtic. A la *Lisístrata*⁵⁵ també apareix una referència a les dones que toquen el timbal que s'ha de posar en relació amb el món frigi:

⁴⁸ Pl. Rep. 395 a-e.

⁴⁹ Kubatzki, 2016, 10

⁵⁰ Dodds, 1951, 76

⁵¹ Sobre l'emascarament de Dionís, cfr "El Dioniso enmascarado de *las Bacantes* de Eurípides" a *Mito y tragedia en la Grecia antigua vol. II* de Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet.

⁵² Pel que fa a l'adjectiu Φρυγῶν, *vid. supra X* (Referències a l'aulos)

⁵³ D. *De cor.*, 284.

⁵⁴ "el fill de Glaucotea, la tamborilera"

⁵⁵ Ar. Lys. 388.

v.388 ἄρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρυφή Ἐs que s'ha fet palesa la desvergonya de les dones,
 χῶ τυμπανισμὸς χοῖ πυκνοὶ Σαβάζιοι,^d i els seus cops de timbal, així com els seus freqüents
 ὃ τ' Ἀδωνιασμὸς οὗτος οὐπὶ τῶν τεγῶν, sabazis, i el duel per Adonis vora les teulades que jo
 οὗ ἡγώ ποτ' ὦν ἤκουον ἐν τῆκκλησίᾳ; mateix vaig escoltar un cop estant a l'Assemblea?

Al vers 389 de la *Lísistrata* apareix Sabazi, una divinitat frígia identificada amb Dionís, considerat fill de Zeus i Persèfone. Es tracta d'un déu importat que no posseeix cap cicle mític propi, però que té un culte de caràcter orgiàstic. Mentre que el crit ritual al culte bàquic era εὐοῖ, el de la divinitat frígia era εὐοῖ σαβοῖ.

Pel que fa a la invenció de l'instrument, tota una antístrofa (vv. 120-135) recull el mite etiològic per explicar els orígens i la transmissió dels *tumpana*. Els Curetes⁵⁶ i Coribants van inventar l'instrument en una cova i en bàquica exaltació el van posar en mans de la deessa Rea, ja que aquests éssers són els servidors de la deessa Mare. Els sàtirs delirants (μαινόμενοι Σάτυροι) van recollir el timbal i el van introduir a les danses de Dionís. Les bacants descriuen l'instrument a partir d'una metonímia fent referència al seu material i a la seva construcció “el cercle de tens cuir”. L'adjectiu demostratiu τόδε ha de fer referència a l'instrument que la Bacant estaria subjectant amb les seves mans, ja que les dones acompanyen les seves paraules amb el so salvatge dels seus timbals. El so repetit dels timbals faria que forçosament s'accentués el ritme de la línia melòdica de l'*aulos*.⁵⁷

v.120	ὦ θαλάμευμα Κουρή- των ζάθεοί τε Κρήτας Διογενέτορες ἔναυλοι, ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις	Oh, cavernes dels Curetes, estances sagrades de Creta allà on nasqué Zeus, als antres els Coribants de triple
v.125	βυρσότονον κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες ἡῦρον· βακχεία δ' ἀνὰ συντόνω κέρασαν ἀδυβόα Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ἰρέας ἐς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν·	crinera inventaren per a mi el cercle de tens cuir i en l'èxtasi bàquic l'enllaçaren al melodiós aire de les flautes frígies i el posaren a les mans de Rea, retruny dels xiscles de les Bacants.

⁵⁶ L'episodi més famós dels Curetes és el que parla de la infantesa de Zeus a Creta quan va ser amagat del seu pare Cronos que el volia devorar. Per tal que la criatura no fos descoberta, els Curetes van dansar amb les seves llances tot colpejant el terra sorollosament. A aquest episodi la percussió fou essencial, ja que va salvar la vida del petit nounat.

⁵⁷ Anderson, 1997, 123.

La següent referència es troba al vers 157, a l'epode del pàrode (64-169), on el cor expressa la felicitat que suposa l'adveniment de Dionís, i descriu els actes culminants del culte dionisiac. Les Bacants són cridades a unir-se a l'èxtasi bàquic amb els seus crits d'*evoè*, i amb els timbals i flautes frígies. Aquests versos descriuen el so de la flauta com a agradable i melodiós, i el dels timbals com greu i eixordador amb l'adjectiu βαρύβρομος, tal i com ha aparegut anteriorment a l'apartat 3.1.2 de l'*aulos*.

[ὦ] ἴτε βάκχαι, [...]	Veniu, Bacants!
μέλλετε τὸν Διόνυσον	canteu Dionís
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,	juntament amb els timbals
Eur. <i>Ba.</i> 154-156.	de greu retronny.

En el cas de l'*Hèlena* d'Eurípides, a la segona estrofa del cor del segon estàsim (vv. 1301-1368) apareixen els timbals durant el culte dionisiac i és la deessa Cipris qui els colpejà per primer cop. En aquest cor, la tria del metre coincideix amb el que es menciona amb el text, ja que les paraules i el ritme són imitatives als instruments que hi apareixen.⁵⁸

χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν	Llavors per primera vegada Cipris,
τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ	que dels beats és la més bella,
καλλίστα τότε πρῶτα	va fer sonar la veu subterrània
μακά ρων Κύπρις:	del bronze, i agafà els tamborils
Eur. <i>Hel.</i> 1346-1359	de couro tes.

Trad. Carles Riba

Quant a l'execució de l'instrument, al segon episodi de les *Bacants* (vv. 438-518), al vers 512 hi ha una referència a com les dones tocaven el timbal. A aquests passatge hi ha un enfrontament entre Dionís i Penteu, ja que aquest vol tallar-li la seva sagrada cabellera, prendre-li el tirs, i també el vol encadenar. Penteu no només vol empresonar-lo, sinó que també es vol desfer de les bacants i les vol convertir en les seves esclaves. A aquest passatge es pot observar que les dones subjecten els timbals amb la mà, i per tant piquen les pells de cuir amb les mans, i no amb cap mena de baqueta. [Fig. 13]

v.511 [...] τάσδε δ' ἄς ἄγων πάρει	Pel que fa a aquestes que t'has emportat,
κακῶν συνεργούς ἢ διεμπολήσομεν	còmplices de les teves dolenteries, o bé ens
ἢ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης κτύπου	les vendrem, o bé me les apropiaré com a
παύσας, ἐφ' ἱστοῖς δμώιδας κεκτήσομαι.	esclaves pels telers i les seves mans
	deixaran de repicar el tamborí de cuir.

⁵⁸ Anderson, 1997, 122

Al tercer episodi (vv. 576-861) hi ha una referència indirecta que al·ludeix al so de la percussió, en concret, als κρούπεζαι o κρούπαλα. Es tracta de les botes de caça de Penteu (ἀρβύλαι), que guarden una gran semblança amb l'instrument pel que fa al seu so provocat per les sivelles. Dionís ha aconseguit escapar-se de les cadenes de Penteu, i després d'haver enderrocat el palau, sent les seves botes que ressonen amenaçadores des de lluny. El soroll de les botes apareix al pàrode d'*Orestes*⁵⁹, σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης //τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'. En aquest vers, el cor demana que es faci silenci i que es camini amb suavitat, fet que indica que l'ἀρβύλη hauria de produir una passa ben sorollosa.

El calçat de Penteu és un element que no s'ha de passar per alt, ja que és la mostra de la seva virilitat fins i tot en el moment en què ha estat transvestit per Dionís per tal de poder observar els rituals de les Bacants. Fins i tot quan ja ha estat esquarterat per la seva pròpia mare, el rei continua vestint les seves botes.

v.636 [...] ἦσυχος δ' ἐκβάς ἐγὼ	i jo surto tan tranquil de les estances i em
δωμάτων ἤκω πρὸς ὑμᾶς, Πενθέως οὐ φροντίσας.	presento davant vostre. De Penteu no em
ὡς δέ μοι δοκεῖ--ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω—	preocupo. Però segons em sembla ressonen
ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἤξει. τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;	ja les seves botes de caça des de dins,
	de seguida arribarà a l'entrada. Què dirà ara
	de tot això?

Al vers 1133, les botes de caça⁶⁰ tornen a aparèixer en el moment en què Penteu és especejat per les bacants Ino, Agave i Autònoe. Es tracta del moment ritual conegut com σπαραγμός, on les bacants desmembren la víctima per a la posterior ingesta de carn crua (ὠμοφαγία). Penteu defensa en tot moment la cacera aferrissada de l'estranger, però finalment acabarà caient al parany de Dionís i serà caçat per la seva pròpia mare.⁶¹

v.1133[...] ἔφερε δ' ἦ μὲν ὠλένην,	l'una li arrencava un braç, l'altra un peu
ἦ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις· γυμνοῦντο δὲ	encara amb les seves botes de caça, les
πλευραὶ σπαραγμοῖς·	costelles restaven nues a l'esquarterament.

⁵⁹ Eur. *Orest.* 140.

⁶⁰ Pòl·lux descriu diferent tipus de calçats a l'*Onomasticon*, entre els quals cita les ἀρβύλαι, i d'altres que s'utilitzen a les representacions dramàtiques o musicals com el coturn κόθορνος, el σάνδαλον i els κρούπεζαι. Poll. *Onom.* 7.87.

⁶¹ *Vid.* vv.1169 ss.

Els κρούπαλα eren un instrument indispensable a les danses, ja que es feien servir per garantir el tempo a les representacions grupals, i ajudaven a retrobar-se en el cas d’haver perdut el ritme del grup. Eren molt semblant als cròtals [Fig.12], però aquests es tocaven amb els peus. [Fig. 11] Els músics portarien una sola metàl·lica enganxada a la sabata, i es tocaria amb el taló recolzat al terra i la part davantera realitzaria un gest molt similar al que fan avui dia els músics quan porten el tempo amb el peu⁶². Aquesta pràctica està documentada amb l’equivalent llatí *scabellum* a Suetoni i Ciceró: deinde scabilla concrepant, aulaeum tollitur (Cic. *Cael.* 65) “aleshores ressonaren els cròtals i caigué el teló”; deinde repente magno tibiaram et scabellorum crepito (Sue. *Cal.* 54.2) “i de sobte, amb gran brogit de flautes i manxes de peu...” (Trad. Joaquim Icart)

Els cròtals juntament amb els timbals a les danses dionísiaques són testimoniats al *Ciclop*⁶³:

τί βακχιάζεις; οὐχὶ Διόνυσος τάδε, per què danseu com bacants? Això no és Dionís,
ὁ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ’ ἀράγματα. ni cròtals de bronze, ni cops de timbal.

Pel que fa a altres associacions entre els timbals i Dionís, cal destacar el llibre quart del *Banquet dels savis* d’Ateneu, on l’autor parla de les excentricitats de l’emperador Calígula i de Marc Antoni i explica que van arribar a pensar que s’assimilaven a Dionís. En el cas d’Antoni, quan va residir a Atenes va arribar a creure’s Dionís i es va dotar de tots els seus atributs, entre els quals apareix la seva vestimenta, els timbals i l’*aulos*.⁶⁴ Al llibre V⁶⁵ també es descriu un ritual dionisiac on apareixen tots els elements característics del culte i cal destacar el tirs, el mantell porpra, els timbals, i les màscares tràgiques i còmiques.

⁶² La noció de mantenir la pulsació en silenci és molt moderna, ja que fins al segle XVIII, els directors de les orquestres picaven al terra amb algun instrument per portar el tempo. Jean-Baptiste Lully, un dels màxims exponents del barroc francès, morí per una infecció al peu per haver-se’l colpejat amb la batuta, que en aquells moments era molt pesada i podia arribar a mesurar fins a dos metres.

⁶³ Eur. *Cycl.* 205

⁶⁴ Vid. apèndix 1.5

⁶⁵ Vid. apèndix 1.6

4. Altres referències acústiques: el xiscle i el bullici

El crit és una part molt important dins del culte dionisiac. La carrera, el brogit, i llençar a l'aire la cabellera són els gestos característics del ritual bàquic. El crit ritual *ololygé* està testimoniats a molts cultes femenins. És el cas de la deessa Atena a la *Ilíada*: αἶ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειρας ἀνέσχον (Hom Il.6.333)⁶⁶; i la deessa Cíbele al poema VI 173 de l'Antologia Palatina.⁶⁷

Ἀχρυλις ἢ Φρυγίη θαλαμηπόλος, ἢ περι πεύκας
πολλάκι τὰς ἱεράς χευαμένη πλοκάμους,
γαλλαίῳ Κυβέλης ὀλολύγματι πολλάκι δοῦσα
τὸν βαρὺν εἰς ἀκοὰς ἦχον ἀπὸ στομάτων,
τάσδε θεῆ χαίτας περι δικλίδι θῆκεν ὄρεια,
θερμὸν ἐπεὶ λύσσης ὦδ' ἀνέπαυσε πόδα.

Ant. Pal VI 173

La que a la llum de la tea els seus rínxols daurats
alliberà sovint enllaçant, per honrar Cíbele, el crit
dels Gals al seu crit insofrible a l'oïda, Arquílide
la frígia, la cambrera, ofereix aquesta melena a la
porta a la deessa del mont. Doncs no hi haurà
furor als seus ardents peus.

Als *Set contra Tebes*, apareix el xiscle sagrat amb què especialment les dones acompanyaven els sacrificis o les súpliques. Aquest crit pot tenir un origen oriental i ha estat comparat amb el crit hebraic *hallelu-iah*.⁶⁸

τοῦτ' ἀντ' ἐκείνων τοῦπος αἰροῦμαι σέθεν.
καὶ πρὸς γε τούτοις, ἐκτὸς οὔτ' ἀγαλμάτων,
εὔχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς:
κάμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων, ἔπειτα σὺ
ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον,
Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς,
θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμιον φόβον.

Aesc. Th. 264-270

Les altres paraules te les deixo, i prenc aquesta
de tu. Surt d'aqueixes estàtues i prega pel que
val més: que els déus combatin amb nosaltres.
I ara escolta els meus vots, i acompanya'ls,
com amb un pean favorable, amb el xiscle
sagrat, amb el ritu grec del clam sacrificial,
encoratjament dels nostres i dissipador del
terror de la guerra.

Trad. Carles Riba

En el cas del dionisisme, Agave desperta les Bacants mitjançant el crit al vers 689. Aquest fet té especial rellevància, ja que Dionís és el déu del brogit⁶⁹, Bromi, que produeix grans crits d'alerta. La primera referència al xiscle que es troba a la tragèdia apareix al vers 24

⁶⁶ “Totes, entre crits de lamentació, alçaren els braços a Atena. (Trad. Joan Alberich)

⁶⁷ García Gual, 1998, 13.

⁶⁸ Riba, 1993, 20.

⁶⁹ *Vid.* apèndix 2 sobre els epítets de Dionís.

del pròleg, on Dionís explica el propòsit del seu adveniment a la ciutat de Tebes per establir-hi el seu culte. Gràcies al xiscle que les va alçar, ha agullonat a les dones tebanes fora de les seves llars amb un gran deliri, i ara habiten a les muntanyes enmig de la follia dionisiaca: *ρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος ἀνωλόλυξα* “Tebes ha estat la primera ciutat d’aquesta terra hel·lènica a ser alçada pel meu clam”.

Al pàrode, al vers 67, el cor entra en acció vigorosament i introdueix per primer cop el crit ritual d’*enoè*. Els verbs *θοάζω* com a “apressar”, “acuitar”, juntament amb (*Βάκχιον*) *εὐαζομένα*, posen de manifest els gestos rituals del cerimonial bàquic. Pel que fa al darrer vers d’aquest passatge seleccionat, val a dir que *τὰ νομισθέντα* fa referència als modes musicals referits al primer apartat del treball, en concret, al mode frigi:

ν.64 Ἀσίας ἀπὸ γᾶς	Des de les terres d’Àsia
ἱερὸν Τιμῶλον ἀμείψασα θοάζω	havent deixat enrere el sagrat Tmolos
Βρομίῳ πόνον ἠδὺν	corro per Bacus, dolça fatiga,
κάματόν τ’ εὐκάματον, Βάκ-	cansament plaent,
χιον εὐαζομένα.	crido el bàquic <i>enoè</i> .
τίς ὁδῶ τίς ὁδῶ; τίς;	Qui hi ha pels carrers? Qui hi ha pels carrers?
μελάθροισ ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ’ εὐφη-	Qui hi ha a les estances? Que s’allunyi i que
μον ἅπας ἐξοσιούσθω·	consagri la seva boca amb un devot silenci.
τὰ νομισθέντα γὰρ ἀῖει	Doncs els himnes dels seus rituals
Διόνυσον ὑμνήσω.	sempre cantaré Dionís.

L’arribada de Dionís a Tebes subverteix l’ordre natural establert de la ciutat, ja que les dones marxen de les seves llars a fer de bacants a les muntanyes. El déu també trasbalsa l’ordre en el sentit de portar el caos total a la ciutat amb els crits i el desenfrenament de les mènades. En resseguir el lèxic emprat per Eurípidès, es pot veure com hi ha nombroses referències al brogit, el clam, els cops, els alarits... Al vers 129 apareix el retruny *κτύπον* produït pels crits de les bacants juntament amb els timbals.

ν. 129 *κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν* el retruny dels crits de les bacants

Amb la mateixa arrel trobem l’imperatiu *κτυπεῖτε* al vers 61, quan Dionís incita a les seves Bacants a colpejar vigorosament els seus timbals. Al vers 240, Penteu descriu la divinitat com un estranger que ha fet embogir les dones amb els seus rituals místics tot colpejant (*κτυποῦντα*) el terra amb el seu tirs. Dionís és el guia de les bacants, el seu líder,

tal i com l'anomena el cor al vers 140 ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος. El déu les acuita a la carrera i a les danses excitant-les amb els seus alarits *ιαχαῖς τ' ἀναπάλλων* (v.149). I enmig de tot aquest escàndol ἅμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει (v.155) Dionís les incita a cantar amb crits i aclamacions frígies:

v. 155 μέλπετε τὸν Διόνυσον	Canteu Dionís,
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,	al ritme dels timbals de greu retronny
εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν	celebreu amb l'evocè el déu de l'evocè
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε	entre crits i clams frigis
v.593 Βρόμιος <ὄδ'> ἀλα-	aquest és Bròmios, el que profereix
λάζεται στέγας ἔσω.	alarits des de dins de les estances.

En el cas del vers 688, és la pròpia mare de Penteu, Agave, qui desperta les bacants amb els seus crits. Un cop han abandonat el son, primerament alliberen les seves cabelleres, i es recol·loquen les vestidures amb pells d'animal -cervatells, llobatons, i serps⁷⁰ a mode de cinturó-. A continuació prenen el tirs i les corones d'heura i beuen la llet i la mel que emana del terra fruit d'un prodigi admirable.

v. 689 ἡ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις	La teva mare s'alçà d'empeus i enmig de les
σταθεῖσα βάκχαις, ἔξ ὕπνου κινεῖν δέμας,	bacants proferí un agut xiscle per allunyar del
	son els seus cossos.

Al vers 731, Agave torna a alçar el seu crit per tal d'advertir a les altres Bacants de la incursió d'un intrús als seus rituals. Té especial importància que sigui ella qui faci l'advertència, ja que més tard les incitarà a prendre mesures i a donar caça al que creu que és un animal, però que veritablement és el seu fill Penteu.

v.731 ἡ δ' ἀνεβόησεν ᾧ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,	Així alçà ella el seu crit: Oh, les meves gosses
θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὕπ'·	corredores, ens volen donar caça aquests
	homes!

Al vers 1079 Dionís porta davant de les seves mènades l'home que ha gosat infiltrar-se per tal d'observar els seus misteris. Per tant, és la divinitat qui ha imbuït la pròpia mare a l'estat d'èxtasi fins confondre el seu fill amb un animal, i ell mateix l'assenyala per tal que les Bacants el puguin castigar. Penteu comet un doble sacrilegi, ja que no només ha

⁷⁰ Trobem l'explicació de la utilització de les serps al vers 100, on s'explica el mite etiològic i el naixement de Dionís. Zeus el coronà amb corones de serps i des de llavors així ho feren les mènades al seu culte.

volgut burlar-se de les dones, sinó també del culte de Dionís. Mentre clama tals coses, (καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε), al cel i a la terra apareix un foc sagrat.

v. 1078 ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι Aleshores, des del cel una veu -segons
Διόνυσος, ἀνεβόησεν· sembla la de Dionís- feu un crit.

A continuació, les Bacants el cacen i inicien el seu esquarterament ritual (σπαραγμός). [Fig.14] Mentre aquestes trinxen les carns de la víctima, hi ha una cridòria i un rebombori absolut. Elles criden ufanoses pel seu triomf, i en canvi Penteu gemega sense despertar la compassió de les seves botxines. Són crits que d'altra banda el propi cor cataloga al vers 1034 com a “crit bàrbar i estranger”: εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις: “crido el meu evoè com a estrangera amb crits bàrbars.” Al vers 1153, finalment, les bacants dansen i criden en honor a Dionís i celebren la dissort de Penteu.

v.1130 ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή, La cridòria era absoluta, i al temps que ell
ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων, gemegava mentre encara podia,
αἱ δ' ἠγάλαζον. elles cridaven victorioses.

v.1153 ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον, Dansem en honor a Bacus,
ἀναβοάσωμεν ζυμφορὰν cridem amb força la dissort de Penteu
τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα· engendrat d'una serp!

La interjecció ᾗ del vers 810 podria traduir-se com “prou!” Pot expressar resignació, un crit de sorpresa, o un gemec de dolor. Sovint expressa un crit urgent de resposta, i aquest és el sentit que té en aquest vers.⁷¹ Aquest crit marca un canvi molt important en el comportament de Dionís, que deixa de discutir amb l'inflexible Penteu i li fa la temptadora proposta d'observar el ritual de les bacants.

v. 810 ᾗ. aaah!
βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν; les vols veure com jeuen a les muntanyes?

Al vers 586, veiem sens dubte que es tracta d'una exclamació de sorpresa, ja que s'està produint l'esfondrament del palau. Succeeix exactament el mateix uns versos més avall, quan el terratrèmol està destruint el palau.

⁷¹ Dodds, 1960. 175.

v.586 ἄ ἄ

τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-
νάξεται πεσήμασιν.

Ah, ah!

aviat les estances de Penteu
s'esfrondaran amb aquestes sacsejades.

v.596 ἄ ἄ

πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀυγάζη,
Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἄν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Δίου βροντᾶς;

Ah, ah!

que no veus el foc? Ni t'enlluerna sobre la
la sagrada tomba de Sèmele la flama que algun
dia deixà el fulminant raig de Zeus?

A tall d'exemple podem resseguir l'ús d'aquesta interjecció a diferents tragèdies d'Eurípides amb tots els seus significats. Veiem el crit al vers 1051 d'*Hèracles* com si es tractés de la interjecció οἴμοι: ἄ ἄ, διὰ μ' ὀλεῖτε⁷²; a *Orestes* (v.1598) ἄ ἄ, μηδαμῶς δράσης τάδε⁷³; a *Helena* (v.445) ἄ: μὴ προσεῖλει χεῖρα μηδ' ὄθει βία⁷⁴; o a *Resos* (v.799) ἄ ἄ. ὀδύνη με τεῖρει, κούκέτ' ὀρθοῦμαι τάλας⁷⁵

La interjecció ἰὼ dels versos 577-579 també s'ha d'interpretar com el crit del propi Dionís, que continua excitant les seves bacants. El cor de dones respon exactament de la mateixa manera: ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα “ἰὼ, senyor! ἰὼ, senyor!”(v.582)

v.577 ἰὼ,

κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,

ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.

ἰὼ!

escolteu la meua veu, escolteu-la,

ἰὼ, Bacants, ἰὼ, Bacants!

Pel que fa a la noció de soroll, brogit, o rebombori, al vers 1087 trobem el substantiu ἦχη fent referència a la veu de Dionís. A la *Ilíada* XIII. 837 ἦχη fa referència al brogit dels argius que criden en ser atacats pels teucres: ἦχη δ' ἀμφοτέρων ἴκετ' αἰθέρα καὶ Διὸς ἀυγάς⁷⁶. El mateix ocorre a les *Fenícies* (v.1148) ἦχη δ' ὅπως ἤκουσαν, οὔτις ἀργὸς ἦν.⁷⁷

αἱ δ' ὠσὶν ἦχῆν οὐ σαφῶς δεδεγμένα
ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας.

Ba.1087-1088

Però elles, que no havien rebut la veu amb prou claredat, es van alçar i van moure d'un lloc a l'altre els seus ulls.

⁷² “ah, ah, em matareu!”

⁷³ “ah, ah! No ho facis de cap manera!”

⁷⁴ “ah! no m'empenyis ni em facis fora a la força”

⁷⁵ “ah, ah! El dolor m'engruna i no m'aguanto dret, ai las!” (Trad. Carles Riba)

⁷⁶ “Ah, ah! El dolor m'engruna i no m'aguanto dret, ai las!”(Trad. Joan Alberich)

⁷⁷ “en sentir el crit, no va quedar ningú inactiu”.

En contraposició al brogit i el bullici, cal destacar algunes referències al silenci. Dionís és una divinitat molt ambigua i ambivalent. Una de les seves característiques principals és el soroll que acompanya el seu culte, però també el silenci mortal, ja que es tracta d'una divinitat associada amb la vida i amb la mort. El soroll que desencadena l'eixam de persones preses per l'èxtasi és un símbol de l'adveniment dels esperits. Allò monstruós irromp de sobte entre l'exitació i la paràlisi, i després d'aquesta exaltació, el silenci ressona enmig del brogit embravit. Aquesta característica també és pròpia d'altres divinitats, com per exemple de Demèter i Àrtemis -anomenada Κελαδεινή, “la sorollosa” per Homer-. D'altra banda, Demèter i Dionís són els únics déus que admeten un llenguatge abusiu i obscè al seu culte (αἰσχρολογία).⁷⁸ Tal i com veurem més endavant a l'apèndix dedicat a la divinitat, els epítets de Dionís el caracteritzen com a un déu furibund i sorollós, com per exemple Bromi “el del tro”.

El sinistre silenci és una característica pròpia de les dones posseïdes per la divinitat. Enmig dels bots i salts, els crits, i els cops de cap desenfrenat, el silenci també troba el seu espai dins del ritual. La quietud apareix per primer cop al tercer episodi (vv. 576-861). Al vers 800 hi ha la primera forma del verb σιγάω: σιγήσεται, amb una arrel que s'anirà repetint continuadament. A aquest passatge el rei Penteu s'enfronta amb Dionís i no pot suportar que no pari de parlar, ni tampoc la seva insistència. La persistència de l'estranger tindrà els seus fruits, ja que aconsegueix encendre l'espurna de la curiositat en Penteu i fa que finalment es vulgui transvestir per tal de poder espionar els rituals de les Bacants. Al vers 809 σὺ δὲ παῦσαι λέγων l'ordena callar directament “pel que fa a tu, deixa de parlar!”. No s'ha d'oblidar que Dionís és el déu del crit, i per tant, Penteu no pot fer que calli.

v. 800 ἀπόρω γε τῷδε συμπεπλέγμεθα ξένω, hem estat embolicats per aquest estranger,
ὅς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται. que no pot callar encara que pateixi o en faci alguna.

Uns versos més avall, Penteu torna a fer referència al silenci, però no es tracta d'un silenci propi del ritual, sinó d'un mecanisme per tal de poder-se camuflar i infiltrar-se entre les dones per observar el ritual de les bacants.

v. 816 σιγῆ γ' ὑπ' ἐλάταις καθηήμεος assegut en silenci sota els avets

⁷⁸ Otto, 2001, 71.

Al cinquè episodi (vv.1024-1152), un missatger anuncia la mort del rei Penteu i l'explica amb tota mena de detalls. El seguici de Dionís es dirigeix a les muntanyes en silenci en el moment ritual de la *oreibasía*. Les dones no només guarden silenci de peus, sinó també de llengües. Aquest moment de calma precedeix el soroll, el desordre i la follia que tindran lloc durant el ritual. El fet de voler veure sense ser vist és molt important, ja que en el cas de Penteu, que no es podrà reprimir els seus impulsos per observar les Bacants, el fet d'haver estat descobert farà que les mènades el confonguin amb un animal i l'acabin esquarterant.

v.1049 τὰ τ' ἐκ ποδῶν σιγηλὰ καὶ γλώσσης ἄπο Σώζοντες, ὡς ὀρῶμεν οὐχ ὀρώμενοι. Caminàvem sigilosos de peus i llengües a fi de veure sense ser vistos.

Al vers 1085 regna el silenci i la tranquil·litat en contraposició amb el vers 726. Aquest instant de repòs apareix a la naturalesa en el moment en què les forces reprimides d'allò sobrenatural irrompen al ritual. A diferència del tercer episodi (vv.576-861), el silenci de les bèsties és ara el contrapunt de la seva inquietud i excitació salvatge quan s'està convocant al déu.⁷⁹

v. 726 πᾶν δὲ συνεβάκχεν ὄρος καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ. la muntanya sencera i les seves feres celebraven juntament la festa bàquica i res no quedà immòbil en la veloç cursa.

v.1085 σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλμιος νάπη φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἄν ἤκουσας βοήν. va emmudir l'aire, i en silenci la vall frondosa retenia el fullatge, i ni tan sols se sentia el brogit de les feres.

⁷⁹ Dodds, 1960, 213.

5. Conclusió

Després d'haver realitzat una lectura exhaustiva de la tragèdia d'Eurípides, ha quedat palès que la música ocupa un paper crucial tant en la religió en general, com en els rituals dionisiacs. Les referències a la música a les *Bacants* són molt més abundants del que hauria imaginat en un primer moment i presenten una gran complexitat més enllà dels instruments. L'eix vertebrador d'aquesta exposició ha estat la cerca de l'instrument com a element excitador i alienador al culte de Dionís. Pel que fa als instruments, cal recordar que hi ha dos grans grups: els aeròfons, on trobem l'αὐλός; i els membranòfons, amb els τύμπανα, dedicats exclusivament als cultes de Cíbele i Dionís. Ambdues divinitats estan associades en tant que són considerades deïtats de procedència oriental, i estan relacionades amb la natura més salvatge i amb els instruments que acompanyen l'entusiasme orgiàstic.

L'instrument més documentat amb la qualitat d'orgiàstic és l'*aulos*, que està estretament relacionat amb el mode musical frigi tractat pels teòrics Aristoxè, Pseudo-Plutarc i Arístides Quintilà. El fet que aquest instrument sigui l'orgiàstic per excel·lència fa que se l'hagi percebut des de molt antic com a un instrument força negatiu, groller, i fins i tot vulgar, ja que només pot ser tocat i no permet que al mateix temps es pugui cantar o recitar. Tant el mode frigi com el propi instrument s'associen amb l'element passional propi de l'ἦθος ἐνθουσιαστικόν, que portava els seus oients a l'èxtasi i provocava la pèrdua de la voluntat pròpia, tal i com s'ha vist representat per les Bacants Ino i Agave, que completament forassenyada esquarteren el rei Penteu. L'èxtasi bàquic i l'agitació s'expressen amb l'*aulos* i les emocions es manifesten amb els acompanyaments melòdics propis del mode frigi.

Un altre dels aspectes més importants relacionat amb els instruments per entrar en l'estat d'alienació és el ritme produït per la percussió. La presència del ritme als rituals està llargament desenvolupada a la música i a les civilitzacions més primitives, ja que aquesta incita a l'excitació militar, religiosa, sexual i orgiàstica com és el cas del dionisisme. La música dels timbals té la capacitat de despertar els instints més primitius de la naturalesa de l'ésser humà i té un valor social fonamental a totes les societats, tant antigues com modernes, passant per l'Àfrica Central, algunes regions d'Amèrica, i l'Índia.

L'omnipresència de la música és tan evident que fins i tot els epítets del propi Dionís estan farcits de referències a la música i al so. Els seus epítets el caracteritzen com a un déu violent, enfollit i sorollós. Pel que fa a Bròmios, βρόμιος ve de l'arrel βρέμω “brogir” i literalment significa “el del brogit”, doncs Dionís és un déu brogidor que profereix xiscles i també provoca el crit del seu seguici. Les seves epiclesis provenen directament de crits rituals, tals com Εὔιος, d' εὐοῖ, i Ἰακχος, del crit Ἰακχε. Molts d'aquests xiscles rituals es van interpretar com un vocatiu i van acabar donant nom a la divinitat.

Una de les majors dificultats en la realització d'aquest estudi ha estat la gran quantitat de fonts amb què m'he topat, que *a priori* creia que seria molt menor. Seleccionar-les, doncs, potser ha estat la part més difícil, ja que un cop comences a tirar del fil, el laberint d'autors clàssics que fan referència a altres autors no s'acaba mai. Degut a l'extensió d'aquest treball, hi ha un gran nombre de versos i fragments als quals no s'ha pogut fer al·lusió directa, però el lector curiós disposa de les cites exactes per poder aprofundir-hi. D'altra banda, els estudis sobre els instruments són molt extensos, però sovint estan orientats des d'una perspectiva molt tècnica i teòrica, i no tant antropològica, que era el punt interessant per estudiar la seva relació amb l'èxtasi dionisiac.

Una altra qüestió important ha estat intentar trobar la terminologia adequada, ja que amb una gran freqüència trobem traduccions incorrectes com “flauta” pel que fa a l'αὐλός, però que realment és molt més semblant a un oboè. També s'ha donat el cas de trobar instruments que tenen un equivalent actual molt semblant pel que fa a la forma, però radicalment diferent pel que fa al seu so. Aquesta diferència s'ha pogut establir gràcies als adjectius emprats pels teòrics o autors tràgics antics. En el cas de l'*aulos*, les fonts es divideixen, ja que el descriuen com a “dolç, melodiós i plaent” εὐκέλαδος i ἡδυβόας, però també hi ha referències al seu so greu, profund i eixordador βαρύβρομος a altres tragèdies d'Eurípides o a Aristòfanes. Succeeix el mateix amb el ρόπτρον, associat amb la pandereta, però que té un so ensordidor semblant al del tro.

Per últim, el lector no pot oblidar que la tragèdia d'Eurípides constitueix una de les fonts més exhaustives i completes que tenim per conèixer el ritual dionisiac, però que es tracta d'una barreja d'accions rituals amb accions mítiques. L'autor presenta un culte deformat i potser exagerat, amb prodigis tals com l'emanació del terra de vi, llet o nèctar durant el ritual. Sigui com sigui, Eurípides estableix la versió arquetípica que es tindrà de les

Bacants en la posteritat, i que es podrà trobar a altres autors molt més tardans com per exemple Catul. Aquesta és una mostra evident de que les sacsejades de les seves cabelleres i la dansa forassenyada de les mènades han continuat ressonant al so de la música al llarg de la història, i que l'eco dels seus xiscles continuarà ben viu pels segles dels segles.

Evoè!

6. Bibliografia

FONTS PRIMÀRIES

- ALBERICH J. (ed.) (1996) *Homer. La Ilíada*. Barcelona.
- BÁDENAS P. (ed.) (1987) *Menandro. Comedias*. Madrid.
- BALASCH M. (ed.) (1974) *Himnes homèrics*. Barcelona.
- CAMPS M. (ed.) (2013) *Plató. Diàlegs Vol. XIX*. Barcelona.
- DODDS, ERIC R. (1960) *Bacchae. Edited with introduction and commentary by E.R. Dodds*, Oxford: Oxford University Press.
- GARCÍA GUAL C. (ed.) (1998) *Eurípides. Tragedias: Fenicias, Orestes, Bacantes*. Madrid.
- ICART J. (ed.) (1968) *Suetoni. Vides dels dotze Cèsars Vol. III* Barcelona.
- PALLÍ I BONET J. (ed.) (1985) *Demòstenes. Discursos polítics*. Barcelona
- PRESAS E. (ed.) (1983) *Plató. Diàlegs. Vol. VI*. Barcelona
- RIBA C. (ed.) (1993) *Èsquil. Els set contra Tebes Vol. II* Barcelona.
- RIBA C. (ed.) (1977) *Eurípides. Tragèdies: Helena, les Fenícies, Orestes, les Bacants, Resos*. Barcelona
- RODRÍGUEZ NORIEGA L. (ed.) (1998) *Ateneo. El banquete de los eruditos*. Madrid.
- VERGÉS J. I A. SEVA (ed.) (1990) *Catul. Poesies*. Barcelona.

ESTUDIS

- ANDERSON, WARREN D. (1997) *Music and musicians in Ancient Greece*. New York: Cornell University Press.
- BIERL A. (2012) "Dionysos' Epiphany in Performance. The God of Ecstatic Cry, Noise, Song, Music, and Choral Dance", *Electra* 2 (ps. 1-12).
- CRAWLEY A. E (1931) *Dress, drinks, and drums: further studies of savages and sex*, London: Methuen.
- DODDS, ERIC R. (1951) *The greeks and the irrational*. Berkeley: University of California Press.
- ENCINAS, M^a C. (2011) Los nombres de Dioniso en las Bacantes de Eurípides y el lenguaje retórico de Tiresias. *Humanitas* 63. 123-142.

- FUBINI, E. (1999) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- GRIMAL P. (1989) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- HAGEL, S. (2010) *Ancient greek music: a new technical history*, Cambridge: University Press.
- KUBATZKI, JANA (2016) “Music in Rites. Thoughts about the Function of Music in Ancient Greek Cults”, eTopoi 5.
- LANDELS, JOHN G. (2001) *Music in Ancient Greece and Rome*, London: Rudletge.
- MCNEILL, WILLIAM H. (1995) *Keeping together in time: dance and drill in human history*. Massachusetts: Harvard University Press.
- NORDQUIST, GULLÖG C. (1992) “Instrumental Music in Representations of Greek Cult”, in Robin Hägg (ed.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods. Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi* (Delphi, 16-18 Novembre 1990), Liège (ps. 143-168).
- MATHIESEN, T. (1999) *Apollo's lyre*, Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- LÓPEZ, S. (2011) *Los epítetos de Dioniso en los Himnos órficos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- OTTO, W. (2001) *Dioniso: Mito y culto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- SACHS, C. (2006) *History of musical instruments*, Mineola: Dover Publications.

APÈNDIX 1: Els epítets de Dionís

Dionís és una figura molt complexa dins del panteó grec que requereix un gran estudi. A la tragèdia d'Eurípides apareixen nombrosos epítets de Dionís que ens permeten poder configurar una visió de la divinitat. Les principals característiques el defineixen com el déu del vi, del teatre, del menadisme i del culte als morts en la seva vessant ctònica. En qualsevol cas, tots aquests elements situen Dionís a l'esfera dels límits de l'ésser humà, i per tant, és el déu de l'alteritat.

Els seus epítets el caracteritzen com a un déu violent, enfollit i sorollós. Pel que fa a Bròmios, literalment, “el del brogit”, aquest sobrenom es va emprar com un dels noms cabdal del déu⁸⁰. βρόμιος ve de l'arrel βρέμω “brogir”, i el propi Dionís és un brogidor en la mesura en què és un déu-toro, déu-lleó, i déu del terratrèmol⁸¹. La divinitat es presenta a sí mateixa a l'*Himne homèric* VII 56 amb el nom d'ἐρίβρομος: εἰμὶ δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος⁸². Tal i com succeeix a *les Bacants*, en el moment en què la divinitat apareix, tot s'omple de so: αἱ δ' ἄμ' ἔποντο // Νύμφαι, ὃ δ' ἐξηγεῖτο: βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην. (HH XXVI 9-10).⁸³

Dionís és la divinitat que profereix xiscles, tal i com s'ha vist a l'apartat dedicat al crit. Degut als seus xiscles rituals d'εὐοῆ εὐοῖ, ell mateix és anomenat Εὐϊος (*Ba.* 566) i les seves fidels Εὐάδες. El seu seguici es compon de les mènades que porten instruments sorollosos tals com el timbal de greu retruny (βαρυβρόμων τυμπάνων) i la flauta de fressa profunda (βαρύβρομον αὐλὸν). Un altre epítet derivat del crit ritual és el de Ἰακχος (v.725), que també es pot trobar a les *Granotes* (v.316) Ἰακχ' ὃ Ἰακχε. Ἰακχ' ὃ Ἰακχε. En el seu origen, Ἰακχος deuria ser una divinitat menor que precedia la processó dels iniciats dels misteris d'Eleusis. El seu nom fa referència al crit que proferien els fidels: Ἰακχε. Més tard aquest crit es va entendre com un vocatiu i va passar a relacionar-se amb Dionís i els seus misteris amb el nominatiu Ἰακχος⁸⁴. Segons Dodds, la identificació amb Dionís al culte atenès es pot veure al ritual de les Lenees, on el crit ritual del poble era Σενελή' Ἰακχε πλουτοδότα (school. A. Ra. 482).⁸⁵

⁸⁰ Otto, 2001, 71.

⁸¹ Dodds, 1960, 74.

⁸² “jo sóc Dionisos, que braola molt fort” Trad. Manuel Balasch.

⁸³ “Al seu darrere el seguien les nimfes que ell precedia i el bosc immens ressonava”. Trad. Manuel Balasch.

⁸⁴ Grimal, 1989, 538

⁸⁵ Dodds, 1960, 165.

Els epítets de Dionís han fet que se'l vegi com a la personificació dels xiscles extàtics i inarticulats amb combinacions breus com: *bakch-*, *eua-*, *eui-*, *iakch -*, *ie-*, *iy-*. A partir d'aquestes arrels es poden trobar tots aquests epítets: Βάκχος, Βακχεύς, Βακχεῖος, Βακχέβακχος, ἀρχεβάκχος, Ἴοβακχος, Εὔιος, Εὔας, Εὔσιος, Ἴακχος, Ἐλελεύς, Ἴηιος, Ἰυγγίης, Σαβάζιος, Σαβός⁸⁶.

Els epítets o *epikléseis* de Dionís més freqüents a les Bacants són Βρόμιος ó Βρόμιος, que es podria vincular amb la seva epifania a Tebes; i Bacus o Bacant Βακχεύς, sovint relacionat amb la μανία dionisiaca.⁸⁷ A continuació presentem una llista de tots els versos en què apareixen els epítets de Dionís. Pel que respecta a ó Βρόμιος, l'epítet apareix fins 19 vegades: Βρομίω (v. 66), Βρόμιον (v.84), Βρόμιος (v.115), τὸν Βρόμιον (v.87), Βρόμιος (v.140), Βρόμιον (v.329), τὸν Βρόμιον (v.375), Βρόμιε Βρόμιε (v.412), Βρόμιον (v.446), τοῦ Βρομίου (v.536), Βρομίου (v.546), Βρόμιε Βρόμιε (v.584), Βρόμιος (v.593), ó Βρόμιος (v.628), Βρόμιον (v.726), Βρόμιος (v.790), Βρόμιος (v.976), Βρόμιε (v.1031), Βρόμιος ἄναξ (v.1250).

En el segon cas, l'epítet Βακχεύς apareix fins 18 vegades a la tragèdia: καταβακchioῦσθε “consagrar-se a Bacus” (v.109), Βακχεύς (v.145), Βακχίω (v.195), Βακχίου (v.225), βάκχευε (v.313), Βακχίω (v.366), ó βάκχος (v.491), Βακχίου (v.605), ó Βάκχος (v.623), Βάκχιος (v.632), Βάκχι', (v.998), Βάκχε, (v.1020), Βακχίου (v.1089), Βακχίου (v.1124), Βάκχιον (v.1145), Βάκχιον, (v.1553), ó Βάκχιος (v.1189), ἐξεβακχεύθη “estar posseït per Bacus” (v.1295) La llista podria ser molt més extensa si es té en compte que tant al fidel com al propi déu se l'anomena βάκχος, però en aquest cas s'han seleccionat exclusivament els epítets que es refereixen a la divinitat.

Pel que fa a “ditirambe”, l'etimologia d'aquest mot és discutible i poc clara. Segons l'etimologia popular, a *Etymologicum Magnum* significa “el que va creuar dos cops la porta” ó δις θύραζε βεβηκώς. S'ha de tenir en compte el ditirambe com a himne o cançó d'origen dionisiac, ja que segons Aristòtil (*Po.* 1449a) la figura de Dionís fou el patró

⁸⁶ Bierl, 2012, 3.

⁸⁷ Encina, 2011,124

principal del qual en derivà la tragèdia. Aquest epítet apareix tan sol un cop a la tragèdia, al vers 526 ἴθι, Διθύραμβ’.

Al vers 100 apareix l’epítet Ταυρόκερων, que fa referència a la capacitat de Dionís de convertir-se en animals, i en concret, en toro. Als vv. 1018-1019 φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν / δράκων ἢ πυριφλέγων ὄρᾶσθαι λέων veiem com les Bacants demanen que el déu es mostri tant en la seva forma de toro, com un drac de molts caps o com un lleó. A l’*Himne Homèric* VII 44 ja apareix la seva transformació en toro ὁ δ’ ἄρα σφι λέων γένετ’ ἔνδοθι νηὸς/ δεινὸς ἐπ’ ἀκροτάτης⁸⁸. Té especial destacar el vers 930, quan Penteu ja ha estat pres per la l’èxtasi dionisiaca i comença a veure doble o a tenir al·lucinacions degut a la força bàquica. En aquest cas, Penteu veu a Dionís com si es tractés d’un toro:

920 καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἠγεῖσθαι δοκεῖς καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι. ἀλλ’ ἦ ποτ’ ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.	Tu em sembles un toro que em guia, t’han crescut banyes sobre el teu cap. Que potser no eres ja una fera? és ben bé que sembles un toro.
--	--

Els epítets relacionats amb els animals són molt concrets, i gairebé sempre fan referència a les banyes com a tret característic del toro. Als *Himnes òrfics* apareixen epítets com κερῶς “banyut” (*HO* 52.10, κερασφόρος “portador de banyes” (*HO* 53.8), δίκερως “bicorn” (*HO* 30.3), i ταυπωρός “el de rostre de toro” (*HO* 52.2)⁸⁹. A Nonnos apareix la mateixa al·lusió al zoomorfisme de Dionís (*Dio.* II 252-256):

252 τοῦ δέ κορυσσομένοιο φυῆς πολυειδέι μορφῇ ὠρυγῇ κελάδησε λύκων, βρύχημα λεόντων, ἄσθμα σαῶν, μύκημα βοῶν, σύριγμα δρακόντων, πορδαλίων θρασὺ χάσμα, κορυσσομένων γένυς ἄρκτων, λύσσα κυνῶν: [...]	Mentre ell, de multiforme naturalesa es preparava pel combat, ressonaren udols de llops, rugits de lleons, mugits de bous i els xiulets de les serps. Ressonà també el crit dels ossos, i els lladrucs violents dels gossos.
---	--

⁸⁸ “El déu, al combès de la nau, va tornar-se lleó terrible de fort rugit”. Trad. Manuel Balasch.

⁸⁹ López, 2011, 35.

Apèndix 2 Fonts literàries

Text 1: Aristòtil, *Política*, VIII 1341a 20-25

οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὔτ' ἄλλο τι τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἂν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερον ἔστιν, ἀλλ' ὅσα ποιήσει αὐτῶν ἀκροατὰς ἀγαθοὺς ἢ τῆς μουσικῆς παιδείας ἢ τῆς ἄλλης: ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροῦς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν. προσθῶμεν δὲ ὅτι συμβέβηκεν ἐναντίον αὐτῷ πρὸς παιδείαν καὶ τὸ κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλήσιν.

En l'educació no s'ha d'emprar la doble flauta ni cap altre instrument professional, com la cítara o algun altre semblant, sinó aquells que fan intel·ligents el públic oient ja sigui en el camp de la cultura musical, ja sigui en altres camps. A més, la doble flauta no serveix per expressar les qualitats morals d'una persona sinó que és més aviat un instrument de caràcter orgiàstic, de manera que s'ha d'emprar en aquelles ocasions en què l'espectacle produeix catarsi més que no pas instrucció. Afegim-hi a més, contra l'ús de la doble flauta com a element per a l'educació, el fet d'impedir servir-se de la paraula mentre es fa sonar.

Trad. Joan Alberich

Text 2 Aristòtil, *Política*, VIII 1342b 20-25

ὁ δ' ἐν τῇ Πολιτείᾳ Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν φρυγιστὴν μόνην καταλείπει μετὰ τῆς δωριστί, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν. ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστῶν ἀρμονιῶν ἢ περὶ αὐλοῦ ἐν τοῖς ὀργάνοις: ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ: δηλοῖ δ' ἢ ποίησις. πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἢ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἔστιν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἀρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστῶν μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον. δηλοῖ δ' ἢ ποίησις, οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον.

Sòcrates en la *República* no fa bé d'admetre només la modalitat dòrica juntament amb la frígia, tot i que va rebutjar la doble flauta entre els instruments. Efectivament, entre les modalitats musicals, la frígia té el mateix efecte que la doble flauta entre els instruments, ja que totes dues susciten entusiasme i passions, tal com ho demostra la poesia. Tot el deliri dionisiac i tota l'agitació d'aquesta mena troba expressió entre els instruments, sobretot en la doble flauta, i entre les modalitats musicals es decanta per la frígia. De fet, la poesia ho demostra, perquè el ditirambe sembla més que és frigi segons el parer comú dels entesos.

Trad. Joan Alberich

Text 3: Plató, El banquet, III, 215c.

ὁ μὲν γε δι' ὀργάνων ἐκίλει τοὺς ἀνθρώπους τῇ ἀπὸ τοῦ στόματος δυνάμει, καὶ ἔτι νυνὶ ὃς ἂν τὰ ἐκείνου αὐλῆ—ἃ γὰρ Ὀλυμπος ἠϋλει, Μαρσίου λέγω, τούτου διδάξαντος—τὰ οὖν ἐκείνου ἕαντε ἀγαθὸς αὐλητῆς αὐλῆ ἕαντε φαύλη αὐλητρίς, μόνα κατέχεσθαι ποιεῖ καὶ δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους διὰ τὸ θεῖα εἶναι. σὺ δ' ἐκείνου τοσοῦτον μόνον διαφέρεις, ὅτι ἄνευ ὀργάνων ψιλοῖς λόγοις ταῦτόν.

Perquè ell, per captivar els homes amb la força que fluïa de la seva boca, se servia d'instruments; i encara avui passa el mateix amb aquells que toquen amb la flauta les seves melodies; car és que Olimp tocava, jo dic que són de Màrsias, perquè aquest les hi va ensenyar. Les seves melodies, doncs, tant si les toca un bon flautista com si ho fa una flautista mediocre, són les úniques que captiven el cor i les úniques que, perquè són divines, revelen quins són els homes que tenen necessitat dels déus i dels ritus de les iniciacions. I tu te'n diferencies només pel fet que, sense instruments, només amb paraules aconseguixes el mateix.

Trad. Eulàlia Presas

Text 4: Platón, *Les lleis* II 669d-e.

ταῦτά γε γὰρ ὀρθῶσι πάντα κυκώμενα, καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους ψιλοῦς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῆ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγγάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκειν ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων: ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον ὅτι τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅποσον τάχους τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φίλον ὥστ' αὐλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν, ψιλῶ δ' ἑκατέρω παῖσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνοιτ' ἂν τῆς χρήσεως.

Aquests veuen totes aquestes coses barrejades, i que els poetes fragmenten més i més el ritme i la forma de la dansa, sense música, i posen paraules nues en vers, i música i ritme sense paraules, fent servir la cítara o la flauta totes soles i, quan passa això, costa molt de reconèixer un ritme i una harmonia sense paraules i saber què pretén i quina imitació digna d'esment hi ha. Ens cal acceptar que és un costum rústic, tot aquest delit de velocitat i finor dels passos, i de sons animals, i de fer servir la flauta i la cítara sense acompanyar el cant i la dansa. L'ús en solitari de cadascun d'aquests instruments condueix a la falta de gust i a l'il·lusionisme.

Trad. Montserrat Camps Gaset

Text 5: Ateneu *Deipnosophistae* 4.29 (148C-D)

Ἱστορεῖ δὲ καὶ αὐτὸν τὸν Ἀντώνιον ἐν Ἀθήναις μετὰ ταῦτα διατρίψαντα περίοπτον ὑπὲρ τὸ θέατρον κατασκευάσαντα σχεδίαν χλωρᾶ πεπυκασμένην ὕλην, ὥσπερ ἐπὶ τῶν Βακχικῶν ἄντρων γίνεται, ταύτης τύμπανα καὶ νεβρίδας καὶ παντοδαπὰ ἄλλ' ἀθύρματα Διονυσιακὰ ἐξαρτήσαντα μετὰ τῶν φίλων ἐξ ἑωθινοῦ κατακλινόμενον μεθύσκεσθαι, λειτουργούντων αὐτῷ τῶν ἐξ Ἰταλίας μεταπεμφθέντων ἀκροαμάτων συνηθροισμένων ἐπὶ τὴν θέαν τῶν Πανελλήνων. 'μετεβαινε δ' ἐνίοτε, φησὶν, καὶ ἐπὶ τὴν ἀκρόπολιν, ἀπὸ τῶν τεγῶν λαμπάσι δαδουχομένης πάσης τῆς Ἀθηναίων πόλεως, καὶ ἔκτοτε ἐκέλευσεν ἑαυτὸν Διόνυσον ἀνακηρύττεσθαι κατὰ τὰς πόλεις ἀπάσας.' καὶ Γάιος δὲ ὁ αὐτοκράτωρ ὁ Καλλίκολα προσαγορευθεὶς διὰ τὸ ἐν στρατοπέδῳ γεννηθῆναι οὐ μόνον ὠνομάζετο νέος Διόνυσος, ἀλλὰ καὶ τὴν Διονυσιακὴν πᾶσαν ἐνδύνων στολὴν προΐει καὶ οὕτως ἐσκευασμένος ἐδίκαζεν.

Diuen, també, que el mateix Antoni, tot just després d’haver viscut a Atenes, feu construir per damunt del teatre un cobert acotxat pel verd fullatge, tal i com els que s’empren a les cavernes bàquiques. Havent-hi penjat els tamborins, les pells de cervatons i tota la resta d’indumentària dionisiàca, aquest s’emborratxava ja de bon matí acompanyat pels seus amics, mentre els seus esclaus vingut des d’Itàlia el servien, espectacle digne de veure per tots els pobles grecs. En alguna ocasió –segons diuen- fins i tot marxava a l’Acropolis, al mateix temps en què tota Atenes s’enlluernava amb làmpades sobre els teulats. Des d’aquell instant, ordenà que se’l proclamés Dionís per totes les ciutats. També l’emperador Gai –amb el sobrenom de Calígula degut al seu naixement en un campament miliar- no només es va fer dir “el nou Dionís”, sinó també es va arribar a vestir amb la vestimenta dionisiàca, i impartia justícia disfressat d’aquesta manera.

Text 6 Ateneu *Deipnosophistae* 5.28 (198D)

ἐπὶ δὲ ταύτης ἐπὶ ἄγαλμα Διονύσου δεκάπηχυ σπένδον ἐκ καρχησίου χρυσοῦ, χιτῶνα πορφυροῦν ἔχον διάπεζον καὶ ἐπ’ αὐτοῦ κροκωτὸν διαφανῆ: περιεβέβλητο δὲ ἰμάτιον πορφυροῦν χρυσοποίκιλον. προέκειτο δὲ αὐτοῦ κρατὴρ Λακωνικὸς χρυσοῦς μετρητῶν δεκαπέντε καὶ τρίπους χρυσοῦς, ἐφ’ οὗ θυμιατήριον χρυσοῦν καὶ φιάλαι δύο χρυσαῖ , κασίας μεστὰι καὶ κρόκου, περιέκειτο δ’ αὐτῷ καὶ σκιάς ἐκ κισσοῦ καὶ ἀμπέλου καὶ τῆς λοιπῆς ὀπώρας κεκοσμημένη, προσήρτηντο δὲ καὶ στέφανοι καὶ ταινίαι καὶ θύρσοι καὶ τύμπανα καὶ μίτραι πρόσωπά τε σατυρικὰ καὶ κωμικὰ καὶ τραγικά.

Sobre el carro hi havia una estàtua de Dionís de 10 colzes, tot fent una libació en una copa d’or, amb una túnica porpra fins als peus, i sobre ella un vestit de color safrà transparent. Aquest estava cobert per un mantell porpra amb brodatures d’or. Davant d’ell, hi havia una cratera lacònia d’or de quinze metretes, i un trípod de d’or, ple de safrà. Estava envoltat d’una heura, de vinya i altres fruits i a més a més, d’ell en penjaven corones i diademes, tirsos, tamborins, venes, i màscares satíriques còmiques i tràgiques

Text 7 Aristides Quintilianus, *De Musica* II.16

Ἐν μὲν οὖν τοῖς ἐμπνευστοῖς ἄρρεν μὲν ἄν τις ἀποφή-
ναιτο τὴν σάλπιγγα διὰ τὸ σφοδρὸν, θῆλυ δὲ τὸν αὐλὸν

τὸν φρύγιον γοερόν τε ὄντα καὶ θρηνώδη, τῶν δὲ μέ-
σων αὖ τὸν μὲν πυθικὸν πλεόν ἄρρενότητος μετέχοντα διὰ
τὸ βάρος, τὸν δὲ χορικὸν θηλύτητος διὰ τὸ ἐς ὀξύτητα
εὐχερές. πάλιν ἐν τοῖς κατατεινομένοις τὴν μὲν λύραν
ἔστιν εὐρεῖν πρὸς τὸ ἄρρεν ἀναλογοῦσαν διὰ τὴν πολλὴν
βαρύτητα καὶ τραχύτητα, τὴν δὲ σαμβύκην πρὸς θηλύ-
τητα, ἀγεννῆ τε οὔσαν καὶ μετὰ πολλῆς ὀξύτητος διὰ τὴν
μικρότητα τῶν χορδῶν εἰς ἔκλυσιν περιάγουσαν, τῶν δὲ
μέσων τὸ μὲν πολύφθογγον πλεόν μετέχον θηλύτητος, τὸ
δὲ τῆς κιθάρας οὐ πολὺ τῆς κατὰ τὴν λύραν ἀπαῖδον ἄρρε-
2.16.35 νότητος

Entre els instruments de vent, hom podria mostrar que la salpinge és de caràcter masculí degut a la seva força, i que l'*aulos frigi* és femení perquè és gemegós i trenòdic: i que dels instruments intermedis, l'*aulos pític* més aviat participa de la masculinitat degut a la seva gravetat, mentre que l'*aulos coral* s'apropa més a la feminitat per la seva facilitat per les tonades agudes. D'altra banda, pel que fa als instruments de corda, és possible creure que la lira s'apropa més a la masculinitat per la seva gravetat i aspresa, i la *sambyke*, a la feminitat, perquè manca de noblesa i condueix a la tristesa, doncs és molt aguda degut a les seves cordes tan primetes. Pel que fa als instruments del mig, la cítara policorde participa més d'allò femení, i el tipus de cítara que no es diferencia gaire de la lira, s'assembla més a allò masculí.

Imatges annex

Figura 1



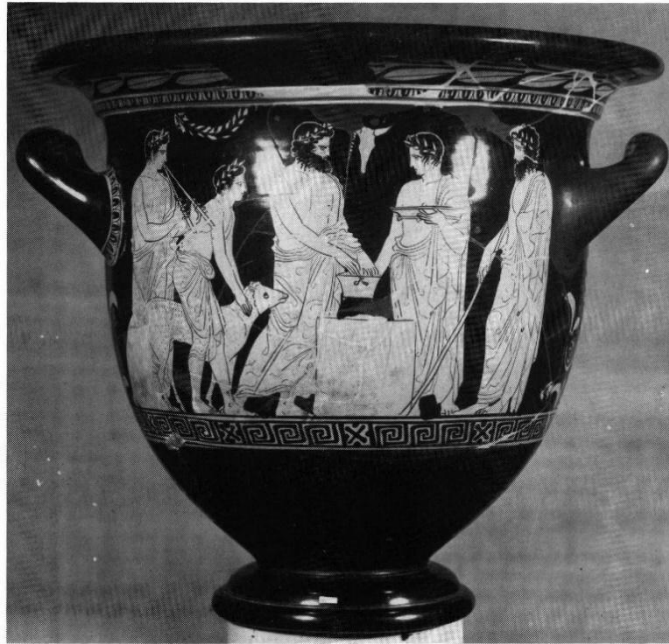
Kylix de figures vermelles. Londres, British Museum E, 137

Figura 2



Copa àtica de figures vermelles. París, Musée du Louvre, G 135

Figura 3



Cratera de figures vermelles Londres, British Museum, inv. 504

Figura 4



Cratera de figures vermelles.
Londres, British Museum, inv. E 455.

Figura 5



Museu Nacional Arqueològic d'Atenes, 215.

Figura 6



Reconstrucció de la còpia romana. Frankfurt,
Städtische Galerie Liebieghaus, (inv. 195)

Figura 7

Detall d'una copa àtica.
Jove tocant l'aulos amb les
galtes inflades. 460 a.C
París, Museu del Louvre



Figura 8

skyphos de figures
vermelles.
Londres, British
Museum E 270



Figura 9

kylix de figures
vermelles.
510 a.C Londres,
British Museum



Figura 10



Crater àtic de figures vermelles. Dionís i el seu seguici. Museu arqueològic regional d'Agrigent.

Figura 11



Scabellum o κρούπεζα. Uffizi, Florència

Figura 12



Copa àtica de figures vermelles. Dionís i el seu seguici tocant els cròtals. París, Biblioteca Nacional, Cabinet des Médailles 576

Figura 13



Cratera de figures vermelles. Mènades dansants,
París, Museu del Louvre G 488.

Figura 14



kylix de figures vermelles 500–460 Ac. Penteu essent esquarterat
per les Bacants. Douris Kimbell Art Museum of Fort Worth, Texas