

Música da Antiguidade e do
Medievo: Performance, recepção
e recriação

Una versión musical del Poema I
de Safo

*A musical version of Sappho's
Poem I*

Sergio Antonini
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
E-mail: santonini@filo.uba.ar

Resumen

En este trabajo presentamos una versión musical (o reconstrucción en sentido laxo) de la “oda a Afrodita” de Safo (fragmento 1 Voigt) con el detalle de la metodología empleada en su realización, entendiendo que estos modelos musicales pueden resultar de utilidad en el estudio y la enseñanza de la poesía antigua.

Palabras clave: Safo, Himno a Afrodita, Lírica griega, Recreación musical.

Abstract

In this paper we offer a musical version (or reconstruction in a broader sense) of Sappho’s “ode to Aphrodite” (fragment 1 Voigt) with details of the methodology used in its realization, believing that musical models can be useful in studying and teaching ancient poetry.

Keywords: Sappho, Hymn to Aphrodite, Greek Lyric, Music recreation.

Motivación y antecedentes

Los intentos por volver a poner en canto los poemas clásicos abundan en la historia de la música occidental, resabio de una práctica antigua casi ininterrumpida y gesto de resistencia de la unidad originaria entre poesía y música. El acierto mayor de esas experiencias probablemente resida en haber recuperado la sonoridad de los ritmos antiguos, como en el caso de la oda humanista.¹ Frente a la modalidad de escansión heredada de nuestra tradición académica, más desvelada por la colocación del *ictus* que por reflejar la regularidad del ritmo,² estos experimentos renacentistas proponen una aproximación musical que puede facilitarnos un abordaje más natural de la poesía clásica.

La producción de modelos musicales mediante metodologías que garanticen un *maximum* de verosimilitud puede resultar de utilidad e interés literario y didáctico,

1 Cf. BERGUÁ CAVERO 2012:85-95.

2 Cf. STROH 2008: 2-3.

pues permiten, como mínimo, la captación del objeto poético antiguo no despojado de su organizador primario, el ritmo. Por otro lado, estos ensayos pueden también facilitar el análisis de parámetros no inmediatamente evidenciados, como los efectos producidos por el ritmo, y por la melodía de los acentos en el caso de los poemas en lengua griega; además, lo que no es menos relevante, pueden propiciar un abordaje orgánico y atractivo de los poemas clásicos en un contexto educativo.³

En la Academia *Vivarium Novum* de Roma y en otras experiencias en Argentina hemos podido observar cómo el abordaje musical del corpus poético en lengua original permite que estudiantes con escasa formación en métrica pueden, con relativa facilidad, identificar los diversos ritmos y formas de versificación, y reconocerlos en nuevos textos, ilustrando lo que el mismo Cicerón dice: “neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu” [pues el verso mismo es conocido no por una consideración razonada sino por su naturaleza y por la percepción].⁴ La buena recepción de estas prácticas permiten pensar en la posibilidad de un cambio de paradigma respecto del modo tradicional de acceso a la poesía antigua. Las deformaciones de la *perversa institutio scholastica* que Stroh critica⁵ se deben, a nuestro entender, a la misma negligencia que algunos señalan en el ámbito de los estudios clásicos:⁶ haber relegado a la música a un lugar absolutamente marginal por demasiado tiempo.

Sería bueno corregir tanto descuido, y desarrollar en nosotros las aptitudes mínimas que nos permitan recuperar los aspectos musicales fundamentales de la παιδεία antigua, estrechamente ligados al quehacer poético,⁷ y no solo emplear sino también desarrollar herramientas musicales para el abordaje y la transmisión de la poesía. El objetivo de esta comunicación es, pues, presentar nuestra versión musical (o reconstrucción en sentido laxo) de la “oda a Afrodita” de Safo (fragmento 1 Voigt) y comentar la metodología empleada en su realización.

En 2011 el compositor Douglas Leedy publicó una reconstrucción musical de este poema, haciendo mención, en sus comentarios, de una versión anterior presentada por él en 1997, y de otra publicada por Erik Wahlström en 1970.⁸ Nuestras principales objeciones a la versión de Leedy tienen que ver con el

3 Cf. ARCAZ POZO 2009:83-86.

4 Cic. Orat. 183

5 STROH 2008:1

6 Por ejemplo WEST 1992:1-2.

7 Refiere Platón que “una vez que <los niños> han aprendido a tocar la cítara, les enseñan los poemas de buenos poetas líricos, adaptándolos a la música de la cítara [εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντέινοντες], hacen que los ritmos y las armonías se vuelvan familiares a las almas de los niños, para que se vuelvan más eurrítmicos y armoniosos al hablar y al obrar”, Pl. Prt. 326ab. Quintiliano argumenta por su lado que también al orador le son necesarios los conocimientos musicales que se presuponen imprescindibles para la poesía. Cf. Quint. Instit. 1.10.23. Y Arístides Quintiliano señala que la música es adecuada “para transmitirles a los <niños> avanzados las bellezas de la dicción métrica y, en una palabra, de todo el discurso” Aristid. Quint. 1.1

8 LEEDY 2011:211-213. No tuvimos acceso a la versión de Leedy de 1997, y tampoco encontramos la versión de Wahlström.

género y la ἀρμωία elegidos, por razones teóricas y prácticas que expondremos más adelante.

Aspectos estructurales y rítmicos

Al enfrentarnos a una obra estructurada en estrofas, en nuestro caso sáficas, surge un primer interrogante acerca de su realización musical: ¿se repetía la misma melodía en todas las estrofas? Y esto abre todo un abanico de respuestas. Algunos sostienen, por un lado, que el contorno melódico en las composiciones líricas y corales seguía fielmente los acentos del texto,⁹ conservando este rasgo de la épica arcaica.¹⁰ Otros piensan, por el contrario, que las estrofas sí eran cantadas con una misma melodía para facilitar, como señala Pöhlmann, su memorización.¹¹ Si bien esta estructura recursiva puede haber tenido en algún momento su correlato melódico, creemos que en la lírica arcaica prevaleció la tendencia a salvaguardar la melodía de los acentos propios de la lengua, como sostiene D'Angour.¹² Frente al argumento de Pöhlmann, creemos que, como recurso mnemotécnico, la aplicación de una melodía divorciada de los acentos bien podría haber causado el efecto contrario.

Para la transcripción del ritmo aceptamos como irrefutable la correspondencia entre cantidad silábica y χπόροι musicales, y la proporción 2:1 entre unidades largas y breves,¹³ representando con negras las primeras, y las segundas, con corcheas. La realización musical de esta alternancia binaria recupera fielmente el ritmo sáfico, aunque nuestra certeza se circunscribe a los límites de cada verso.

A nivel de la estrofa es necesario resolver aún cómo conectar los versos entre sí, en especial el adonio¹⁴, y dentro del verso, cómo integrar los valores variables de las sílabas *ancipites*.¹⁵



Figura 1: Esquema métrico de la estrofa sáfica

9 RUIJGH 2001:333-334.

10 DANEK y HAGEL, 1995.

11 PÖHLMANN 1991:2.

12 D'ANGOUR 2006:277-279.

13 Cf. WEST 1992:130-131

14 Usamos esta denominación con fines solo instrumentales, sin adscribir necesariamente a la opinión de que sea una unidad separada.

15 Separando el adonio a fines prácticos, la cuarta y la última sílaba de cada verso.

A fin de resolver estas decisiones sobre la base de algún criterio plausible, si bien no podemos postular una *συνεχῆς ῥυθμοποιία*¹⁶ en la rítmica polimétrica, tampoco podemos eludir cuestiones que ciertamente preocupaban a la teoría antigua, como la conmensurabilidad de los ritmos y sus implicancias prácticas, o la manera en que han de completarse los silencios entre versos y estrofas.¹⁷ Respecto de estas cuestiones, podemos entrever que el ritmo sáfico puede medirse fácilmente sobre la base de un patrón yámbico, y que solo algunas sílabas variables impugnarían una *ritmopea* yámbica continua.¹⁸ En función de esto proponemos un esquema de marcación ajustado a la dipodia yámbica:¹⁹ un yambo en θέσις y un yambo en ἄρσις. (v. figura 2) Esto al solo efecto de aproximarnos al modo en que podría mensurarse en la práctica un ritmo como este, sin que se derive de esto ninguna implicancia dinámico-acentual.

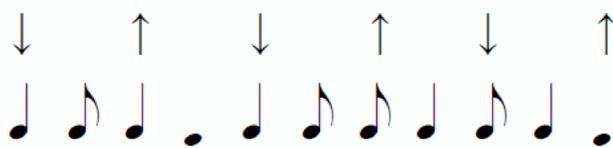


Figura 2: Análisis mensural del verso sáfico

En este contexto yámbico, el espondeo resultante de la realización larga de una sílaba anceps no final podría ser entendido como espondeo yámbico ἄλογος [irracional], es decir, equivalente a la duración de un yambo, opción tan válida como la otra solución: mantener su valor neto y dividir la dipodia inicial en un troqueo y un espondeo, que es lo que preferimos hacer:



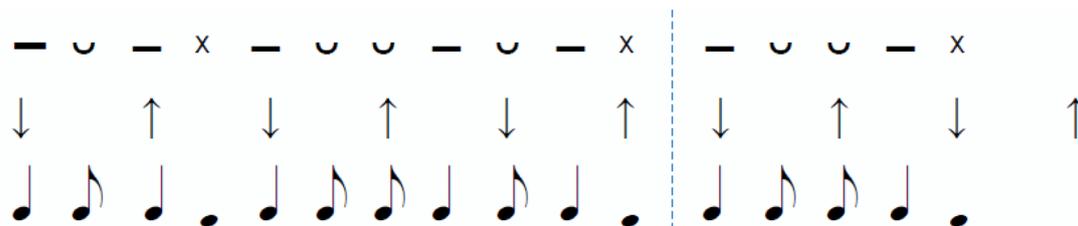
¹⁶ En términos de Aristóxeno, que llama así a la *ritmopea* continua producida por la yuxtaposición de pies de un mismo género rítmico. Aristox. Ryth. 2.30

¹⁷ Cf. Aug. Mus. IV 13.16-15.26

¹⁸ En consonancia con la interpretación de West, que sostiene que la vaguedad en el comienzo de los versos eólicos es un resabio de un tipo arcaico de canción en el cual “it was only towards the end of the line that a particular pattern of long and short notes was imposed on them” (WEST 1992:147).

¹⁹ El dáctilo yámbico [δάκτυλος κατ’ ἴαμβον] para la tradición aristoxénica, en Aríst. Quint. 1.17. Cf. BARKER 1989:442; WEST 1992:137; HAGEL 2008:127-128.

El punto en que el tercer verso se expande por la adición del adonio es particularmente conflictivo. Si bien el decurso de la marcación nos llevaría a esperar allí un silencio de uno o dos χρόνοι, la necesidad de un enlace inmediato se evidencia con fuerza particular en la tercera estrofa. Creemos que la mejor solución es reducir el ἄρσις del enlace a dos *morae*.²⁰ Por lo demás, la pausa entre versos y estrofas se ajusta al diyambo.



Aspectos melódicos

El terreno más nebuloso del proceso es, por cierto, la recreación de la melodía, dado que requiere múltiples decisiones sobre aspectos inciertos. Debemos determinar, como mínimo: a) la relación de la melodía con la acentuación del texto y, en el caso de que aquella refleje esta última, el grado y la manera en que lo hace; b) el *ambitus*; c) el género; d) la ἁρμονία, y cómo se verá reflejada.

Ya hemos dicho que pensamos que en este repertorio la melodía debió seguir de cerca, y no contradecir, la prosodia. Para definir la manera de reflejar esta última hemos tenido en cuenta tanto las investigaciones lingüísticas sobre el acento griego²¹ como el análisis de las melodías antiguas existentes y estudios musicológicos como los de Hagel.²² Sobre esta base decidimos emplear intervalos móviles en vez de un sistema de alturas fijas,²³ considerando que, si bien este último está muy bien justificado para el ámbito de un tetracordio, un ámbito mayor a este requiere mayor movilidad para un canto que posiblemente ya no estuviera tan próximo al registro hablado como el de la épica.

En efecto, consideramos que la realización melódica de este repertorio poético debió exceder el *ambitus* de las supuestas cuatro notas de la φόρμιγξ y la épica, pero sin que esta ampliación nos lleve necesariamente a un sistema

²⁰ En la tercera estrofa, como en el punto del enlace no consideramos válido ni cortar la palabra (ὠρᾶνωαίθε-ρος) ni alargar la ε, optamos por reducir el arsis a una sola mora.

²¹ Un panorama sucinto de la cuestión en ABRITTA, PRADA y ANTONINI 2019:5-6.

²² HAGEL 2010; DANEK; HAGEL 1995.

²³ En ABRITTA y PRADA 2018:3-4 se utiliza un sistema de altura fija. La movilidad que proponemos permite conservar el perfil acentual aun cuando la melodía se mueva en diferentes zonas del ámbito.

heptafónico, pues los esquemas de ámbito menor a la octava referidos por algunas fuentes²⁴ dan cuenta de opciones intermedias.

Si tuviéramos que escoger necesariamente entre los géneros canónicos según constan en las sistematizaciones posteriores, deberíamos decidir entre el enarmónico y el diatónico. Si bien podemos decir que el primero de ellos era el más consolidado y prestigiado hacia el siglo V, esta proposición no es válida para todas las regiones y prácticas: sabemos, por ejemplo, que la solución diatónica era la más difundida en algunas regiones del ámbito griego,²⁵ pero no podemos saber si era este el caso de Lesbos. Sin embargo, en atención a consideraciones prácticas y a los objetivos didácticos de nuestra reconstrucción, preferimos permanecer en terreno diatónico. Como explicaremos más adelante, podemos hacerlo incluso sin separarnos completamente del género enarmónico.

La elección de una ἀρμονία determinada es un tema más complicado todavía, pues aun cuando tuviéramos suficiente certeza acerca del funcionamiento de los modos en la práctica, sabemos demasiado poco sobre sus formas tempranas, y prácticamente nada sobre los usos musicales entre los poetas eólicos. En un trabajo anterior propusimos para un fragmento de Alceo un esquema cercano al mixolidio antiguo de Arístides Quintiliano,²⁶ pero sería inconcebible que un poeta hubiera usado un único modo: como sostiene D'Angour, la elección del modo, del tono y del género eran los recursos que el poeta / compositor tenía a disposición para evitar la monotonía,²⁷ y de hecho la cita que vincula a Safo con el mixolidio dice de él que es apropiado para expresar lo patético (podemos inferir entonces que había otros afectos y modos), y por otro lado, que habría sido inventado por la poetisa,²⁸ lo que supone el uso de otros modos más arraigados, a partir de los cuales este habría sido pergeñado como μίξις [mezcla].

El aporte de Hagel en relación al comportamiento de los modos antiguos en la práctica es muy significativo, a pesar de que su análisis cuantitativo de las melodías se realice necesariamente sobre el corpus conservado, en su mayor parte tardío.²⁹ Sus conclusiones muestran que los saltos de tercera mayor resultan tanto o más privilegiados que los intervalos canónicos de cuarta y quinta, lo cual es consistente con la centralidad que ocupa la tercera mayor

24 Cf. WEST 1992:172-175

25 Cf. WEST 1992:165

26 ABRITTA, PRADA y ANTONINI 2019:3-5.

27 D'ANGOUR 2006:279.

28 Ps. Plut. *De Mus.* 16: καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίαις ἀρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησὶ Σαπφῶ πρώτῃν εὐρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγωδοποιούς μαθεῖν. [también el mixolidio es patético, adecuado para la tragedia. Y Aristóxeno dice que Safo fue la inventora del mixolidio, y de ella lo aprendieron los tragediógrafos.]

29 HAGEL 2009: 219-250.

tanto en el sistema tritónico primitivo postulado por Aristóxeno³⁰ y en los modos ‘antiguos’ de Arístides Quintiliano, como en el δίτονος del género enarmónico. La insistencia en este intervalo puede observarse no solo en melodías heptafónicas, sino también en los casos en que la omisión sistemática de la λιχανος y/o la παρανήτη configura modos directamente incompletos: esto es lo que sucede, por ejemplo, en amplias secciones del *Peán délfico* de Athenaios. Pöhlmann acierta al interpretar esto como una búsqueda deliberada de arcaísmo,³¹ pues el recurso permite, a nuestro juicio, evocar en un contexto diatónico el género enarmónico clásico, o tal vez un sistema incluso anterior a la diferenciación de los géneros.

Sobre la base de estas consideraciones diseñamos un esquema que puede ser entendido como la ampliación natural del tetracordio dórico incompleto³² que algunos colegas han utilizado en reconstrucciones de himnos arcaicos³³ y que nosotros hemos adoptado para nuestra reconstrucción de *Ilíada* 1.1-21³⁴ y del proemio de *Odisea*.³⁵



Por encima de este tetracordio básico adicionamos otro de idéntica estructura, separado por un tono de disyunción [διέζευξις],³⁶ lo que da como resultado un esquema dórico incompleto de naturaleza pentafónica, que cubre con seis notas el ámbito de la octava central [ὑπάτη a νήτη] del Sistema Perfecto. Para mayor comodidad de la tesitura, fijamos la μέση a la altura de nuestra nota moderna sol.³⁷

30 Aristox. fr. 81

31 PÖHLMANN 2001:73

32 Con su ὑπερυπάτη, pero sin la λιχανος; re / mi fa la. Cf. LEEDY 2011:133; Abritta, Prada y Antonini (2019:2)

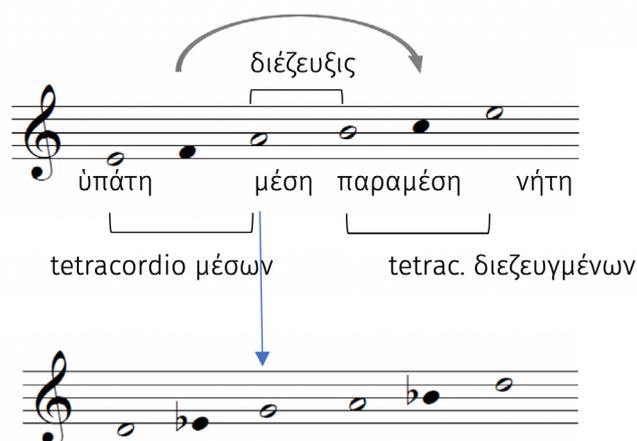
33 Cf. Abritta y Prada (2018)

34 Presentada en performance en la “Lectura pública del canto 1 de *Ilíada*” en el marco del Festival Européen Latin Grec, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 22 de marzo de 2019.

35 Presentada en performance en el recital de apertura de las II Jornadas del Centro de Estudios Grecolatinos del NOA, Universidad Nacional de Catamarca, 2 de mayo de 2019.

36 El tetracordio base es reinterpretado como el de las notas ‘medias’ [μέσων], y el agregado, como el de las notas ‘disjuntas’ [διεζευγμένων] del Sistema Perfecto Mayor.

37 En la ejecución utilizamos un sol correspondiente al diapasón barroco la = 415.



La adopción de un esquema de corte dórico aporta cierta verosimilitud al resultado, no solo porque la dórica era la ἀρμονία culturalmente más prestigiada, fundamental para la παιδεία y con seguridad conocida y empleada por los líricos, sino también porque estaba asociada tanto a expresiones religiosas como a cantos de amor,³⁸ lo que se ajusta perfectamente al πάθος fundamental de este poema-himno.

Aspectos de ejecución

En la partitura que aquí ofrecemos hemos separado las dipodias (y los pies sueltos cuando la cuarta sílaba toma valor largo) con líneas punteadas, los versos, con una línea simple, y las estrofas, con línea doble. Señalamos con un punto de *staccato* las sílabas largas con vocal corta para sugerir que la consonante que sigue acorte la vocal, y en el caso de las líquidas, este acortamiento se indica mediante una nota pequeña sobre la consonante.

Con respecto a la ejecución, a partir de algunos giros de la melodía resultante confeccionamos una ἀναβολή [preludio] para la κιθάρα, que entre algunas estrofas se retoma a modo de interludio. En la grabación (en <https://youtu.be/RZp7uv6M4ok>)³⁹ nos permitimos sumar instrumentos de percusión, lo cual, aunque no verosímil, refuerza la percepción del ritmo.

³⁸ Cf. WEST 1992:179-180.

³⁹ En el mismo canal hay una versión anterior con ligeras variantes: <https://youtu.be/fWzXtcB30Yo>

Texto y traducción

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ'άσαιδι, μηδ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κάτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδασι ἀίοισα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἦλθες

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δὲ σ' ἄγον
ῶκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωαίθερος διὰ μέσσω·

αἴψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδίασαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι δηῦτε κάλημι

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θυμῳι· τίνα δηῦτε πείθω
ἀψ ἄγην ἐς σάν φιλότατα; τίς σ', ὦ Ψάπφ', ἀδίκησι;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δώρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φιλεῖ, ταχέως φιλήσει κωὺκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δὲ μοι τέλεσσα
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ σύμμαχον ἔσσο.

...

Afrodita inmortal, de trono bien labrado,
hija de Zeus, urdidora de engaños, te ruego
que no esclavices con disgustos y aflicciones mi corazón, Señora.

Más bien ven aquí, si ya otra vez
al oír mis gritos desde lejos me escuchaste,
y tras dejar la morada [dorada] de tu padre viniste, una vez que

unciste tu carro [dorado]. Hermosos y ágiles
gorriones sobre la negra tierra te trajeron
desde el cielo y por el medio del éter, agitando rápidamente las alas.

Enseguida llegaron, y tú, oh bendita,
sonriendo en tu rostro inmortal
me preguntaste qué me pasaba y por qué te llamo,

y qué es, en mi alocado corazón, lo que
más quiero que suceda. “¿A quién convenzo
para que vuelva a tu amor? ¿Quién, oh Safo, no [te] corresponde?”

“Pues si huye, pronto te seguirá;
si no acepta regalos, los dará;
si no [te] ama, pronto [te] amará aun cuando ella no quiera.”

Ven también ahora, y líbrame de mis duras
preocupaciones, cúpleme cuanto
el corazón desea que se cumpla, y sé tú misma mi aliada.

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα

Ad Venerem

Sapphus poetriae
Carmen I

1



Ποι - κι - λό - θρον' ἀ - θα - νάτ' Ἀ - φρό - δι - τα



παῖ — Δί - ος δο - λό - πλο - κε, λίσ - σο - μαί — σε,

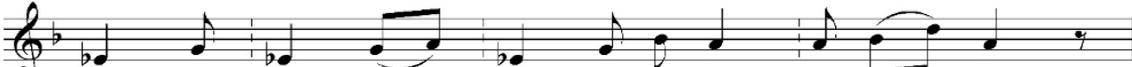


μή μ'ἄ - σαι - σι, μηδ' ὀ - νί - αι - σι δάμ - να, πόν - τι - α, θῦ - μον,

2



ἀλ - λά τυίδ' — ἔλθ', αἶ πο - τα κά - τέ - ρω - τα



τάς ἔ - μας αὔ - δας ἀ - ί - οι - σα πή - λοι



ἔκ - λυ - ες, πά - τρος δὲ δό - μον λί - ποι - σα χρύ - σι - ον ἦλ - θες

3



ἄρμ' ὑ - πασ - δεύ - ξαι - σα· κά - λοι δέ σ'ἄ - γον



ὦ - κε - ες στρουῖ - θοι πε - ρὶ γᾶς — με - λαί - νας



πίκ - να δῖν - νεν - τες πτέρ' ἀπ' ὦ - ρά - νωαί - θε - ρος δι - ἄ μέσ - σω·

4

αἴ - ψα δ'έ - ξί - κον - το· σὺ δ',ὤ - μά - και - ρα,

μει - δι - αἴ - σαι - σ'ά - θα - νά - τωι προ - σώ - πωι

ἤ - ρε' ὄτ - τι δηῦ - τε πέ - πον - θα κῶτ - τι δηῦ - τε κά - λημ - μι

5

κῶτ - τι μοι μά - λισ - τα θέ - λω γέ - νεσ - θαι

μαι - νό - λαι θύ - μωι· τί - να δηῦ - τε πεί - θω

ἀψ ἄ - γην ἐς σὰν φι - λό - τα - τα; τίς σ',ὤ Ψάπ - φ', ἀ - δί - κη - σι;

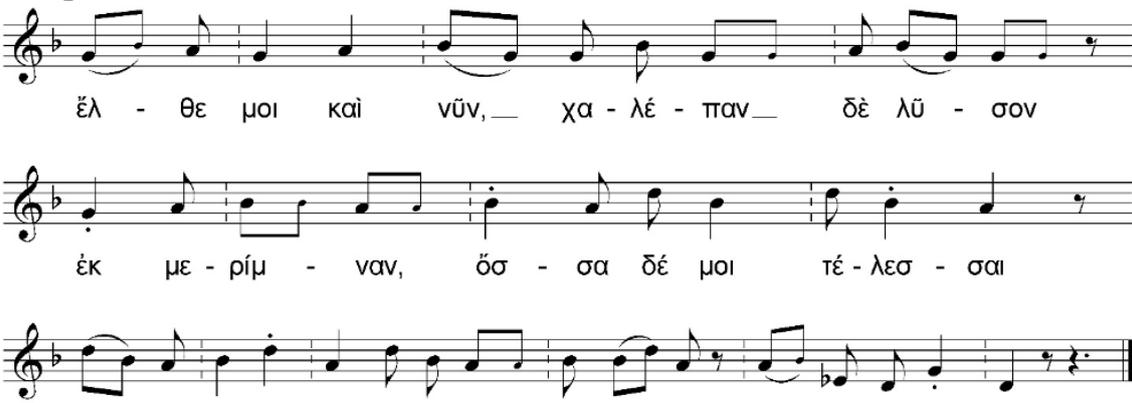
6

καὶ γὰρ αἰ φεύ - γει, τα - χέ - ως δι - ώ - ξει,

αἰ δὲ δῶ - ρα μὴ δέ - κε - τ', ἄλ - λὰ δῶ - σει,

αἰ δὲ μὴ φί - λει, τα - χέ - ως φι - λή - σει κωὺκ ἐ - θέ - λοι - σα.

7



ἔλ - θε μοι καὶ νῦν, χα - λέ - παν δὲ λῦ - σον
ἐκ με - ρίμ - ναν, ὅσ - σα δέ μοι τέ - λεσ - σαι
θῦ - μος ἰ - μέρ - ρει, τέ - λε - σον, σὺ δ' αὖ - τα σύμ - μα - χος ἔσ - σο.

Modis musicis instruxit
Sergius Antonini
Bonis Auris mense Februario
AD MMXIX

Bibliografía

ABRITTA, A.; PRADA, G. “Una reconstrucción musical del Himno Homérico a Ártemis (HH 27)”. XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos – I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico, 2018. Link:

<https://ubacyttorres.files.wordpress.com/2018/08/una-reconstruccic3b3n-musical-del-himno-homc3a9rico-a-c3a1rtemis.docx>

ABRITTA, A.; PRADA, G.; ANTONINI, S. “Una aproximación a la música de Alceo 140 V”. II Jornadas del Centro de Estudios Grecolatinos del NOA, San Fernando del Valle de Catamarca, 2019.

ARCAZ POZO, J. “Poesía latina y música: la recreación musical de textos líricos como herramienta complementaria a la enseñanza del latín”. In: *Reduca. Series Classica* 1 (2009), 75-92

BARKER, A. (ed.) *Greek Musical Writings. Volume I: The Musician and his art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BARKER, A. (ed.) *Greek Musical Writings. Volume II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BERGUÁ CAVERO, J. “La traducción musical de los clásicos en el Renacimiento: Antecedentes, presupuestos y logros de una práctica secular”, en Pérez Jiménez, A.; Volpe, P. (eds.), *Musa Graeca tradita, Musa Latina recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV a XVII)*, Zaragoza: Pórtico, 2011, pp. 11-22.

BERGUÁ CAVERO, J. *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*, Valencia: Pre-Textos, 2012.

BERGUÁ CAVERO, J. “Invention and Imitation: an overview of musical settings of Classical poetry and the rediscovery of Ancient music, from the Middle Ages to the Renaissance”, *Anabases* 18 (2013), 61-69

DANEK, G.; HAGEL, S. “Homer-Singen”, *Wiener Humanistische Blätter* 37 (1995), 5-20. Link: <https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/whb37.pdf>

D'ANGOUR, A. “The New Music: so what's new?”, en Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.), *Rethinking revolutions through ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 264-283.

HAGEL, S. “Ancient Greek Rhythm: The Bellermand Exercises”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 88 (2008), 125-138. Link: https://homepage.univie.ac.at/Stefan.Hagel/lit/QUCC_2008_Hagel.pdf

HAGEL, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LEEDY, D. *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*, 2011. Link: <https://escholarship.org/uc/item/1rj4j3n1>

PÖHLMANN, E. "Die Überlieferung der Musik in der Antiken Welt", *Die Musikforschung* 44 (1991), 1-9.

PÖHLMANN, E.; WEST, M. *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

RUIJGH, C. J. "Le 'Spectacle des lettres,' comédie de Callias (Athénée X453c-455b), avec un excursus sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé", *Mnemosyne* 54 (2001), 257-335.

STROH, W. "De versibus recte recitandis". 2008. Link: <https://vdocuments.mx/de-versibus-recte-recitandis-auctore-valahfrido-stroh.html>

TÓTH, E. "De canendi carminibus latinis", en Sajovic, M.; Sollena, A., *Christum amplecti: studi in onore del prof. Biagio Amata*, Roma: Flumina ex fontibus, 2014, pp. 248-276.

WEST, M. *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992.