

## Zitierhinweis

Garrido Domené, Fuensanta: review of: Jesús Luque Moreno, Palabras para la música. Herencia grecolatina en la terminología musical, Granada: Universidad de Granada, 2021, in: Exemplaria Classica, 26 (2022), p. 437-444, DOI: <https://doi.org/10.33776/ec.v26.7422>, downloaded from Website



## copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

JESÚS LUQUE MORENO, *Palabras para la música. Herencia grecolatina en la terminología musical*, Granada: EUG, 2021, pp. 945, 50,00 €, ISBN 978-84-338-6825-1.

Tal y como indica el autor de este ingente volumen, este “no es, ni mucho menos, un tratado sobre terminología musical de base grecolatina” ni tampoco “un estudio sistemático del léxico de la antigua música de los griegos y romanos” (p. 9). Este extensísimo libro recoge “unas reflexiones sobre aspectos o parcelas de dicho léxico” (*ibid.*) que, según el autor, podrían servir de soporte para comprender la música antigua y, por extensión, la posterior. Este libro encierra y, aún más, aúna, efectivamente, las reflexiones relacionadas con el ámbito de la terminología musical grecolatina que el profesor Luque ha venido ofreciendo en no pocas publicaciones desde hace años. Por primera vez, una vasta porción de su investigación aparece recogida en un solo libro.

El amplísimo contenido de este trabajo de cerca de mil páginas se organiza en cinco grandes bloques, precedidos de una presentación y completados con *addenda* y con una serie de índices. El primero de estos bloques está dedicado al concepto de “La Música”. Las reflexiones del profesor Luque sobre este aspecto se organizan en tres secciones. La primera de ellas, titulada “Μουσική: la música y las Musas”, se centra en la etimología del propio término “música” y en su vinculación con las diosas de las artes y las ciencias, personajes mitológicos con los que —tras aclarar su entidad, número, nombre y genealogía— relaciona otros pertenecientes al mundo natural, como las Gracias, las Ninfas, los Sátiros, las Horas y las Sirenas. Dicha conexión permite al autor establecer otra, ahora sí, más próxima a la música: la armonía del universo, un aspecto muy arraigado en la teoría musical antigua y, en concreto, en la escuela pitagórica. La última conexión de las Musas recordada por el profesor Luque es la que, en el mundo romano, se estableció entre estas divinidades y las Camenas, concebidas como una especie de Ninfas, pero a las que, ya desde la época arcaica de la literatura poética (tiempos de Livio Andronico y de Nevio), se acudía de la misma manera que los griegos acudían a las Musas; de ahí que la tradición haya reconocido en ello una “concepción helenizada de las Camenas” (p. 32). Esta relación la aprovecha el autor para recordar, una vez más, la etimología de *carmen* y del verbo *canere*, a la que volverá en otro bloque. Esta sección concluye con una reflexión de la música entendida ya como ciencia de las Musas, de donde el autor considera pertinente recordar, igualmente, la diferencia entre los términos μουσικός / *musicus*, explicación en la que se echa en falta la acepción de este término como hombre “culto” o “cultivado”, y μουσική (τέχνη / *ars*) / *musica*.

La segunda sección del primer bloque, “La música, arte y ciencia”, aborda la música como disciplina científica, como ἐπιστήμη, que —recuerda— ya desde Platón formaba parte de las ciencias matemáticas junto con la Geometría, la Aritmética y la Astronomía. Así las cosas, la música mantiene una estrecha relación con las artes (τέχναι) propias de la belleza, organizadas según su realización

externa, según cómo presenten la belleza y según la subjetividad del creador: las artes plásticas (Arquitectura, Escultura y Pintura) y las artes prácticas (Danza, Música y Poesía). Como tal, la música pronto ocupó y jugó un papel destacado en el sistema educativo dada la influencia que podía ejercer en la formación moral del individuo; junto con la Gimnasia, completaba la educación física de este a través de la danza, y con la Filosofía, la intelectual. No son estas, sin embargo, las únicas esferas del saber en conexión con la música, ya que, como recuerda el profesor Luque en palabras de Aristides Quintiliano, la ciencia musical es útil a las demás. Entendida ya como disciplina científica, se cierra esta sección revisando, de nuevo, la etimología del término μουσική. Sin embargo, aunque es cierto, como afirma el autor, que este término es empleado con un sentido parecido al actual ya en el siglo IV a.C., no es acertada su afirmación según la cual no aparece con anterioridad a esta fecha. Aunque tradicionalmente se ha dicho que las primeras menciones documentadas de este término remontan al siglo VI-V a.C. —en ciertos pasajes de las *Olímpicas* y en algunos fragmentos de Píndaro, en Heródoto y en Tucídides—, ya hay testimonios del término μουσική en el siglo VII a.C., concretamente en las *Sentencias* de los Siete Sabios (6.13.3-6). Definida su etimología, el autor expone de una manera sucinta las partes en las que los antiguos dividían la disciplina musical, para lo cual recurre, de nuevo, a Aristides Quintiliano por ser él quien abordó esta cuestión de la manera más completa.

La tercera y última sección del primer bloque del libro recuerda los testimonios más significativos de la “Definición de la música: ἐπιστήμη μέλους / *scientia bene modulandi*”, diferenciando los que recogen las fuentes griegas (Aristides Quintiliano, Baquío el Viejo y el texto de los *Anónimos de Bellermand*), que consideran, entre otros, los conceptos de μέλος, φωνή, κίνησις (σώματος), ῥυθμός o χρόνος; y, frente a ellos, los principales en lengua latina (Censorino, Agustín de Hipona, Boecio y “otros”, entre los que cuenta a Vitrubio, el llamado *Fragmentum Censorini*, Marciano Capela, Isidoro de Sevilla, Casiodoro y la tradición posterior hasta Roger Bacon y Tomás de Aquino), con pocas diferencias entre sí y más centrados en comprender la música como *scientia bene modulandi*. Cierra esta sección y este primer bloque del libro un corolario en el que, una vez más, presenta las claves de la música y de su estudio científico en una exposición muy similar a la ofrecida en trabajos anteriores, como el propio autor reconoce, aunque de una manera un tanto inconexa y repetitiva. Revisa aquí los conceptos de *carmen* y la distinción, entre etno-musicólogos y lingüistas, del “habla marcada” frente al habla normal en tanto generadora de patrones rítmico-melódicos, identificados por Nagy como las premisas desde las que “abordó la génesis y desarrollo de las formas de versificación griegas (...) y desde la perspectiva (...) de la imitación-representación” (p. 92), que facilita la diferenciación entre canto y verso; a esto el profesor Luque añade las consideraciones de los gramáticos y músicos antiguos sobre el sonido del lenguaje y el sonido de la música. Tras ello, el autor vuelve a explicar los conceptos de *colon* (κῶλον), *comma* (κόμμα), como articulación primaria de la organización musical, y otros muchos vinculados a diferentes

contextos, entre los que está el de la teoría musical, como los de *τομή* o “corte”, *περίοδος*, *πούς*, *μέλος*, *lexis*, *rhythmus*, *membrum*, *cantus* o *vox moludata*, por ejemplo.

En el segundo bloque de este denso libro, titulado “La estructura musical”, el profesor Luque revisa únicamente los conceptos de “harmonía” y “ritmo” dado que ambos “constituyen dos disciplinas específicas que atienden a dos aspectos básicos del sonido, el rítmico y el melódico, es decir, a la ordenación temporal (...) y a la organización tonal” (p. 128). Aunque el autor advierte del empleo de “harmonía” para distinguir el concepto griego de la moderna “armonía”, hubiera sido preferible mantener a lo largo de todo el trabajo la forma con *h-*, incluso en el compuesto “enharmónico”, dado que este trabajo aborda dicho concepto antiguo en su práctica totalidad; al alternar ambas formas (con *h-* y sin *h-*), además de causar confusión al lector, provoca una aparente falta de uniformidad y confusión en sí mismo. Este segundo bloque consta de ocho secciones, si bien las dos primeras funcionan como base para intentar entender las demás. Como antes, la exposición aquí ofrecida recuerda muy de cerca la dada en trabajos anteriores y, de nuevo, el propio autor reconoce retomar ideas ya publicadas en ellos. Así, en la primera sección, “La ‘harmonía’ (ἁρμονία)”, tras recapitular la etimología de ἁρμονία y enumerar las ideas que responden a su raíz indoeuropea, vincula su uso como “conjunción, unión” al lenguaje de los artesanos, al de los músicos (“conjunción, ajuste, consonancia”) y al filosófico, donde se concibió, desde Heráclito, como “unión de contrarios”, una concepción que pronto se pudo aplicar a otras ramas de conocimiento, además de la música, como la Medicina o la Psicología. Bajo el prisma de la conjunción y embalaje de contrarios, en este término “se fue imponiendo cada vez más la idea de ‘consonancia’”, es decir, “ajuste y acoplamiento de lo agudo y de lo grave” (p. 138). De ahí, como recuerda el profesor Luque, que ἁρμονία acabara entendiéndose casi como sinónimo de συμφωνία (“consonancia”), como puede verse ya desde los textos de Platón y de Aristóteles. Sin embargo, aunque con aquel el concepto de ἁρμονία alcanzó su mayor diferenciación semántica y con este se limitó a unos pocos significados, entre los que estaba el musical, fueron los pitagóricos quienes concibieron una ἁρμονία metafísica relacionada con la formación y esencia del mundo. Esta primera sección se cierra con la ya tradicional discusión sobre el vínculo de ἁρμονία con la divinidad que se convirtió, según la Mitología, en esposa del mortal Cadmo. La segunda sección, “El ritmo”, retoma una vez más las reflexiones del autor sobre este aspecto ya publicadas en trabajos anteriores, como él mismo reconoce. Así, tras revisar una serie de definiciones de ritmo en fuentes antiguas y modernas que dan cuenta de la importancia de este elemento, el profesor Luque recuerda sus propias consideraciones sobre el ritmo del lenguaje y sobre las artes del espacio y del movimiento, entre las que cuenta la harmónica y la rítmica como componentes del arte musical, por una parte, y sobre el ritmo y el metro, por otra. El resto de secciones de este bloque consideran y combinan los dos conceptos básicos de la estructura musical según el profesor Luque. En

la tercera sección, “Ritmo (ῥυθμός), número (ἀριθμός), armonía (ἄρμονία)”, al recuperar el doble sentido del término “ritmo” (“regularidad, forma, ley” y “flujo regular”), el autor diferencia el ritmo como número, armonía y figura (σχῆμα), para concluir exponiendo la relación ya dada por Platón entre ritmo y número y su continuidad en el mundo romano (*rhythmus* y *numerus*).

Con una estructura y exposición muy similar, en la cuarta sección, “Ἄρμονία como ‘octava’, ‘octavas’ y ‘armonías’”, el autor vuelve al término “armonía” para aclarar cómo, en la tratadística antigua, llegó a significar “octava”, la consonancia por antonomasia que “se ensambla” o “ajusta” y que resulta ser, en definitiva, una combinación de una cuarta y una quinta. En esta compleja sección, sin embargo, la afirmación del autor según la cual “sistema entienden los griegos, más o menos, lo que nosotros entendemos por escala” no es muy acertada, pues sistema y escala, en el ámbito musical, son conceptos distintos; de ahí que estas páginas y otras posteriores (por ejemplo, en uno de los índices, cuando trata las Escalas Perfectas, Mayor y Menor, allí presentadas erróneamente como Sistemas Perfectos) no resulten del todo claras, siendo preferible la traducción de “escala” para el término σύστημα / *systema*. Tras concretar los dos sentidos de “octava”—el acústico y el metafísico o cósmico, de tinte pitagórico—, el autor ubica en el desarrollo de la octava diatónica las armonías, “especies de octava” o “escalas de transposición”, en terminología moderna. Ahora bien, llama la atención que siendo este un trabajo en el que se estudia la herencia grecolatina en la terminología musical no se aclare que ya en algunos textos antiguos (Aristides Quintiliano, Alipio y en algunos de Plutarco) se confunden los términos τρόπος, τόνος y ἄρμονία, siendo empleados como sinónimos; estos modos o escalas musicales responden a las distintas ordenaciones de los intervalos en el interior de una octava, un esquema abstracto transpuesto a una altura tonal concreta (tonalidad).

La armonía, entendida como “estructura tonal capaz de generar una melodía” (p. 171), es relacionada con el μέλος en la quinta sección. Sin embargo, es en la siguiente, “Ἄρμονία y ῥυθμός: consonancias básicas y ritmos básicos”, donde el profesor Luque retoma sus reflexiones de este y de anteriores trabajos al respecto vinculados estrechamente con los conceptos de “medida” (μέτρον) y de “proporción” (λόγος). Con todo, la atención del autor se centra, más bien, en los ritmos básicos y no en la formación de las consonancias básicas, que únicamente menciona. El autor cierra esta sección abordando la cuestión de la base aritmética única en una serie de conjunciones y ensamblajes harmónicos y rítmicos “que encarnan otras tantas relaciones aritméticas” (p. 180) y que nutren el universo musical. Estas correspondencias entre consonancias y ritmos y las de estos con los números y proporciones básicas de la τετρακτύς preparan la penúltima sección de este boque, “Armonía y números”, de naturaleza eminentemente pitagórica. Dicha sección es, de nuevo, reiterativa respecto a la anticipada en páginas anteriores e incluso en trabajos publicados con anterioridad. Este aspecto de repetición, de reiteración y de echar la vista atrás en este denso volumen hace que su lectura sea compleja y, en ocasiones, tediosa. Partiendo de la leyenda

de Pitágoras, esta sección aborda, una vez más, los ya considerados tópicos de la música pitagórica: las proporciones o *rationes* de la octava, la τετρακτῦς, las tres “medias” (la aritmética, la geométrica y la harmónica), la primacía y omnipresencia del número, el vínculo de la música y el cosmos y lo que se ha llamado la “cuestión pitagórica”, algo similar, en el campo de la ciencia, a la “cuestión homérica”.

La sección final de este bloque recoge “La doctrina harmónica” según las dos escuelas principales, la pitagórica y la aristoxénica. Tras recordar los principios de cada una de ellas, sus orientaciones, simpatizantes y concepciones musicales, el autor expone las diferencias entre ellas en lo que a su forma de entender la armonía y sus elementos constitutivos se refiere. De todas ellas, el profesor Luque se centra en el enfoque que cada escuela da al concepto de “movimiento”, fenómeno observable y medible para los pitagóricos y responsable del sonido, sea musical o no, pero algo subjetivo y propio de la esfera de la percepción para los aristoxénicos. A esto se añade el concepto de “nota” o “notas” como componentes mínimos del sonido musical y las relaciones entre ellas, concebidas como fenómenos físicos, magnitudes cuantificables y expresables numéricamente.

El tercer bloque, el más largo de este extenso trabajo con más de 200 páginas, lleva por título “La doctrina de la música: el sonido”. En las dos únicas pero amplias secciones en las que se articula este bloque de nuevo hay muchísimos ecos de reflexiones del autor ya ofrecidas en trabajos y páginas anteriores. La primera sección revisa la “Harmónica y la acústica” partiendo de las especulaciones y aportaciones pitagóricas hasta llegar a Aristóteles y a su escuela, donde la acústica fue entendida como ciencia de pleno derecho. En su análisis de textos de tendencia pitagórica y aristotélica (especialmente el tratado *De audibilibus*), el autor aborda la cuestión de la producción, transmisión, percepción y propiedades del sonido —entre las que destaca la intensidad, la duración y el timbre—, así como la consonancia entre sonidos, para recoger, al final, los logros de la acústica antigua en el ámbito de la construcción de instrumentos musicales y en el de las investigaciones metafísicas y místicas de los fenómenos musicales en el círculo pitagórico. En la segunda sección (“Tenor, tensión, tono”), que de nuevo retoma cuestiones ya examinadas con anterioridad, el autor se detiene en el análisis de la compleja terminología empleada en los textos antiguos griegos y latinos para designar las propiedades del sonido relacionadas con tonos o cambios de tono y cómo estas son tratadas en las antiguas doctrinas musicales: “tensado / destensado”, “agudo / grave”, “alto / bajo”, *cacumen*, *fastigium* y, finalmente, las parejas “alto, agudo / bajo, grave”, a las que más atención dedica. Esta última analiza al detalle, aunque no ordenadamente, los nombres de las notas a partir de la explicación de las mencionadas parejas. Precisamente, la exposición que ofrece en diversas partes de este volumen sobre los nombres de las notas, además de ser repetitiva, no aclara del todo su origen, sino que se limita a decir “en la antigua Grecia, como es bien sabido, las notas más aguda y más grave de la escala no eran, como ocurre entre nosotros, respectivamente, la más “alta” y la más “baja”, sino al revés” (pp.

278 y 299). Aunque sí que afirma que los nombres de las notas “parecen haberlo sido en principio las denominaciones de las siete cuerdas de la lira” (p. 299) y se dedican las páginas 306-28 a analizar los adjetivos ὑπάτη y νήτη, se obvia por qué ocurre esto, y hubiera sido de gran ayuda aclarar que los nombres de las notas, que también parten del tetracordo (la primera estructura musical de la Grecia prehistórica), surgen de la posición de las cuerdas en los antiguos cordófonos según estuvieran más alejadas o no del hombro del intérprete, de manera que la más alta y cercana a él (ὑπάτη) es auditivamente la más grave en el tetracordo (*mi*, por ejemplo), mientras que la más baja y alejada de él (νεάτη o νήτη) es la más aguda en el tetracordo (*re*’, siguiendo la ordenación del tetracordo iniciado en *mi*). Las interiores del tetracordo y, por tanto, de esta primitiva lira de cuatro cuerdas responden al dedo con el que se hacía vibrar (λιχανός, “dedo índice”, *fa*) y a la posición “media” (μέση, *la*) que ocupaba en este tetracordio, que era de carácter conjunto, es decir, que compartía precisamente esta nota. Esta teoría del origen de la nominación de las notas musicales es, a mi entender, la más sencilla y la que con más probabilidad se acerque a su origen, pues se puede evidenciar a través de la iconografía esta disposición de las cuerdas de la lira tetracorde (piénsese, por ejemplo, en la figura del aedo con forminge conservada en el Museo de Hiraclio, en Creta, y fechada en el siglo VIII a.C.). A partir de aquí, el desarrollo de la lira, de la propia teoría harmónica en conexión con otras disciplinas (la matemática y la astronómica) y, en especial, de la heptatonía propició el de los nombres de las restantes notas que con el tiempo conoció la teoría musical antigua.

Las cuatro secciones que componen el cuarto bloque, “La música como concordia”, además de volver a ofrecer en sus más de 120 páginas lo expuesto en trabajos ya publicados, retoma el análisis terminológico de “consonancia”, “disonancia”, “intervalo” y otras formas léxicas. Ahora bien, la revisión de estos elementos y conceptos es precedida por dos secciones en las que el autor recoge sus reflexiones sobre “Concorde discordia, disonante consonancia”, por un lado, y sobre “Acorde: ¿música de cuerda o música del corazón?”, por otro. Ambas secciones preparan el análisis anteriormente citado dado que, partiendo de la concepción antigua del universo como algo “sistemáticamente organizado, armónicamente articulado (...) a base de la adecuada disposición de los componentes que lo integran” (p. 441), el autor recuerda que tales elementos, contrarios entre sí, “se conjuntan y coordinan conviviendo en consonancia a base de una especie de consenso convenido” (*ibid.*). Es aquí, en esta reflexión, cuando el profesor Luque refiere, de nuevo, la materialización de esta idea en la lengua latina a través de formas derivadas con los prefijos *com-/συν-* y *dis-*. Así, por medio de la pareja de opuestos “concordia / discordia” en la “harmonización” del universo y del léxico que la expresa, la exposición del autor aborda lo que él llama “la cuestión del corazón”, en la que la riqueza de los sentidos figurados de *cor* puede llegar a crear palabras derivadas y relacionadas con el ámbito musical, como *concors* y *discors*. Estos términos —continúa—, considerados ya como tecnicismos musicales, equivalen a otros ya tratados y estudiados en páginas y

trabajos anteriores, como *consonans*, *consonantia*, *symphonia* y *harmonia*. Así, las parejas léxicas *concors-concordia* / *discors-discordia* son tomadas como antónimos, como lo demuestran los textos latinos aportados por el autor y que confirman, además, una relación léxica biunívoca, en la que el sentido de una depende del sentido de la otra y viceversa. De ahí surge el oxímoron *concordia discors* o *discordia concors*, de gran uso en la lengua poética latina dado el arraigo, en la cultura antigua, de la conjunción harmónica de contrarios, una idea bastante repetida a lo largo de todo el libro. Estas expresiones en oxímoron, de origen y funcionamiento primigenio propios del plano de la moral, pronto se aplicaron también al plano de la armonía del universo y, finalmente, al de la armonía musical. Como resultado, surgió una confluencia de formas con significados afines o en correspondencia, como *concordia*, *consonantia*, *concentus*, *harmonia*, *concordare* o *concinentia*, por ejemplo, y sus antónimos. A partir de tales formas y de su aplicación en el ámbito musical, el análisis del profesor Luque avanza hacia otros términos técnicos propios de la esfera musical, como *διάστημα* / *intervallum* (incluida la clasificación que de ellos hicieron los músicos antiguos), *dissonantia* / *distantia* y otros más cercanos a los oídos actuales, como “concierto / sinfonía”, en cuyo análisis el autor retoma palabras y étimos previamente estudiados.

Los dos bloques restantes retoman, prácticamente *ad litteram*, trabajos anteriores del autor: el bloque quinto, “*Musica humana, mundana, caelestis*: trascendencia de la música”, es, una vez más, una amplísima disertación de unas 120 páginas en las que el autor recupera lo ya dicho sobre este aspecto de la música en Plinio, en Boecio y en la teología medieval, que luego legó al Renacimiento; el último bloque, “*Addenda*”, como el anterior, está compuesto por cuatro secciones que no son sino investigaciones propias anteriormente publicadas sobre “el panorama de la música romana en la segunda mitad del siglo I” (p. 711) a través de las palabras de Séneca, “unas consideraciones sobre el término *institutio* aplicado a los manuales de música” (*ibid.*), un análisis del término *organum* y qué sugiere en la música tardoantigua y medieval y, finalmente, el de dos tecnicismos musicales de época medieval, “auténtico” y “plagal”. Cierra este inmenso libro una serie de índices de “Palabras (*verba*) y cosas (*res*)”, de “Fuentes. Abreviaturas empleadas en las citas de autores y obras”, de “Referencias bibliográficas” y un último “Apéndice. Elementos de teoría musical antigua”, de carácter igualmente repetitivo.

Como particularidades, hay que destacar el gusto del profesor Luque por los neologismos (por citar uno, sirva la palabra “orquística” para referirse a “danza”, término que hubiera sido preferible ya que lo tratado en este libro ya es, en sí, denso y complejo de entender). Es preferible igualmente el empleo de la abreviatura *DLE*, tal y como recomienda la propia Real Academia, y no *DRAE* y, siguiendo las normas de la *Ortografía de la lengua española*, en su última edición de 2010, los demostrativos han de ir sin tildar, así como el adverbio “solo”. Asimismo, se ha podido apreciar falta de uniformidad en la presentación de textos, pues unas veces intercala en su traducción fragmentos o expresiones en su lengua original

(latín o griego), dificultando su lectura, y otras añade en nota a pie de página el texto completo en original, facilitando la ya por sí compleja lectura del pasaje escogido. Por otra parte, aun sabiendo de la dificultad que presenta la traducción de muchos tecnicismos musicales griegos y latinos, considero que algunos de ellos no son muy acertados; por citar unos cuantos: σύστημα/*systema* como “sistema”, siendo preferible “escala”, como ya se ha indicado; τετράχορδον ὑπάτων como “el tetracordo de las supremas”, siendo más acertado “el tetracordo de las (notas) graves”; o los nombres de las notas, como igualmente también se ha indicado. En cuanto a la bibliografía, se echan en falta los muchos trabajos sobre la voz, el canto y sobre otras cuestiones de teoría harmónica y musical del profesor Luis Calero Rodríguez, así como el trabajo colaborativo de Tosca Lynch y Eleonora Rocconi de 2020, *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, por citar algunos. Por último, la extensión de este libro y la temática tan amplia y densa dificultan, y mucho, su lectura y seguimiento. Hubiera sido preferible la publicación de trabajos de temática musical más especializados y menos voluminosos. Con todo, el mérito de este trabajo reside en recoger en un único volumen la trayectoria investigadora del profesor Luque en cuestiones, sobre todo, métricas y rítmicas y, en menor medida, músico-harmónicas.

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ  
 Universidad de Córdoba  
 fgdomene@uco.es

ANDREAS MARKANTONATOS, VASILEIOS LIOTSAKIS, ANDREAS SERAFIM, *Witnesses and Evidence in Ancient Greek Literature*, Trends in Classics 123, Berlin-Boston: De Gruyter, 2022, vii+306 pp., 109.95 €, ISBN: 978-3-11-075116-1.

This volume presents a selection of the papers delivered at a conference at the University of the Peloponnese in Kalamata on the theme of *Witnesses and Evidence: Information and Decision in Drama and Oratory. From Antiquity to Byzantium*. Speakers actually ranged well beyond these two genres, and this volume also includes papers on history, tragedy, and epinician poetry. Although this broad range results in many varied and interesting observations, it also makes it difficult to find unifying ideas or reach general conclusions to which there are not many exceptions. Thus I found *Witnesses and Evidence* more valuable for its specific insights into various areas of Greek literature than for any overall conclusions about witnesses and evidence.

In Chapter 1, Edward Harris discusses “The Role of Written Documents in Athenian Trials.” He soon makes clear that he is speaking about public trials, and the reader needs to keep this distinction always in mind so as not to be misled. For example, in discussing documents kept in archives or by officials, he states, “first, there were records of trials” (19). There is no good evidence of records being kept