

EL LÉXICO MUSICAL EN ESQUILO*

§ 1. Es cosa sabida, y por ello no insistiremos, que la música era un aspecto fundamental del teatro griego: Esquilo es una buena muestra de este aserto¹. Una música la suya que se basaba en una concepción 'cantable', esto es, vocal de la misma y que abarcaba una parte considerable de la composición: párodo, estásimos y *kommoí* son de carácter musical, sin olvidar la *parakatalogé*. Tampoco conviene pasar por alto la estrecha unión que se da en el teatro entre música y poesía, y esto, además, destinado a un público que conocía bien el repertorio de cantos, como se desprende de un pasaje de las *Ranas* de Aristófanes (v. 1117 s.).

En efecto, la música, como instrumento de expresión de los sentimientos, era de capital importancia y poseedora de un poder subyugante intrínseco. De este poder da cuenta el propio Esquilo cuando, refiriéndose a Orfeo, dice que éste era capaz de arrastrar tras de sí a todo el mundo, incluso a los habitantes del subterráneo Hades, gracias a la alegría y a la fuerza de su canto (*Ag.* 1630): ὁ μὲν γὰρ ἤγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶ. En Esquilo la música se presenta como una continua evocación de sentimientos y de estados de ánimo de los distintos personajes.

Sabemos por Ps.-Plutarco (*Mus.* 1137E) que Esquilo no usó el γένος χρωματικόν (tono y medio, semitono, semitono), lo cual quiere decir que optó por el diatónico (tono, tono, semitono) y el enarmónico (doble tono o tercera mayor, cuarto de tono, cuarto de tono) de la tradición doria y frigia. En las *Ranas* nuestro trágico es acusado de componer siempre las mismas melodías (v. 1250) y de abusar de los nomos citaródicos (v. 1282). El propio Dioniso interviene en esta comedia (v. 1297) para aludir, al parecer, al uso continuado que hacía Esquilo de los mismos módulos rítmicos². Y el joven Fidípides (*Nub.* 1365 ss.) prefiere a Eurípides antes que a los anticuados

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación sobre "El léxico musical (y métrico) en Grecia", bajo los auspicios de la DGICYT nº BPP2000-0085. Las tragedias de Esquilo son citadas en el presente artículo por la edición de M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae*, Stuttgart 1990, mientras que para los fragmentos he utilizado la edición de S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 3. *Aeschylus*, Göttingen 1985.

¹ La importancia social de la música en la obra esquilea ha sido puesta de relieve, en un interesante estudio, por P. Liviabella Furiani, *La musica nella società di Eschilo*, "Rivista d'Europa" 8, 1991, 79-94. Sobre la música en el teatro griego, entre otros trabajos que se citarán más adelante, cfr. J. García López, *La música en el desarrollo del género teatral griego: la tragedia*, en *Historia y Humanismo. Hom. al Prof. P. Rojas Ferrer*, Murcia 2000, 247-267.

² Cfr. G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1979, 35.

cantos esquíleos. Con todo, Aristófanes, compositor muy competente, se decanta finalmente por Esquilo; su relativa monotonía compositiva, debida a la utilización metódica de los nomos, en los que estaba vetada la introducción de novedades (Plut., *Mus.* 1138C), no obsta para que el comediógrafo reconozca la gran calidad melódica de las piezas esquíleas y la insuperada concepción musical de sus tragedias. Esquilo a menudo se servía del patrimonio popular y religioso griego, que constituía un repertorio de fórmulas melódicas y rítmicas: νόμοι y μέλη (aunque algunos μέλη derivaban de primitivos νόμοι). La adaptación y reelaboración de estos motivos conformaba un importante vehículo de expresión musical que convivía con la originalidad del poeta.

Pues bien, para conocer esta fase más antigua de la música griega y formular una opinión acerca de la posición de Esquilo, conviene comprobar y analizar estas cuestiones desde el punto de vista del léxico musical por él empleado.

§ 2. Winninghton-Ingram ha señalado³ con acierto que el νόμος es, de los modelos conocidos, el único que históricamente pertenece más al ámbito de la música que al de la poesía; era un γένος ᾠδῆς con una rica variedad de formas. Había una serie de motivos populares – νόμοι – que asumían la función de “cantos establecidos” – siguiendo el significado original del término νόμος, es decir, ‘uso normativo’ – y que poseían un rico repertorio melódico. Estas melodías marcaron la técnica y la sensibilidad de músicos y compositores posteriores. En dichos νόμοι se respetaba la tonalidad apropiada para cada ocasión ritual y que no se podía infringir; son, por tanto, unos aires musicales invariables⁴. Estas líneas melódicas definidas constituían un patrimonio musical de los griegos, cuyo título recordaba su origen local (beocio, eólico...) o sus características formales (ὄρθιος, ὀξύς...)⁵. Esquilo ofrece una interesante información al describir algunos de estos νόμοι, ya que las formas musicales de sus dramas tuvieron muy presentes esta antigua tradición musical.

Destacamos, ante todo, el ὄρθιος νόμος – en *schol.* ad *Ran.* 1286, Esquilo es acusado de hacer excesivo uso de él – , que es un νόμος elevado en carácter y sentimiento (Arist., *Equ.* 1279), también conocido como

³ R.P. Winninghton-Ingram, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, s.u. *Greece* (p. 661).

⁴ Cfr. Plat., *Leg.* 700a-b.

⁵ Sobre el νόμος y sus diversas partes, cfr., entre otros, F. Lasserre, *Plutarque. De la musique*, Lausanne 1954, 22-29; E. Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris 1959, 274-279; M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978, 35-48; y G. Comotti, *op. cit.* 18 ss.

ὄρθιος μελωδία (Plut., *Mus.* 1140F). Según Ps.-Plutarco (*Mus.* 1133F), este ὄρθιος νόμος procedía de los auletas misios y uno de sus resultados sería la forma κατὰ δάκτυλον. No deja de ser interesante la expresión ὄρθιος νόμος no en el texto de un poeta, sino de un prosista, Heródoto (1.24), quien se refiere con él al canto que Arión ejecutó con la cítara antes de ser arrojado al mar, de lo que se colige también una interpretación individual de dicho νόμος. Para Ps.-Plutarco (*Mus.* 1134D), la palabra ὄρθια debía designar una selección de cantos corales acompañados del αὐλός; es decir, procedería de la aulodia. En Ag. 1153 se hace referencia a las notas altas⁶ de la melodía fúnebre:

τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτω κλαγγῆ
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὄρθιοις ἐν νόμοις;

Los versos del amebeo entre Casandra y el coro del *Agamenón* (1150-53) son un ejemplo paradigmático del ὄρθιος νόμος, donde la presencia del verbo μελοτυπέω – un *harax* – evidencia el canto estridente de dicho νόμος, al que contribuye el ritmo docmiaco del pasaje. Se opone este ὄρθιος νόμος de la antístrofa al antitético ἄνομος νόμος (Ag. 1142) de la estrofa, el canto del ruiseñor con el que Esquilo compara el canto de Casandra, acaso un canto irregular en la estructura melódica⁷. Como ha señalado Pintacuda⁸, el actor que encarnaba al personaje de Casandra debía ser un tenor muy bien dotado vocalmente – un falsete – para conferir a la pieza una entonación femenina. Es posible que se refiera a este tono en *Pers.* 389: ὄρθιον... ἠχώ, que es la respuesta del eco al peán que entonaban los griegos en Salamina (*Pers.* 393), es decir, un canto de registro agudo, difícil de entonar por su tensión vocal, tal como señala Aristóteles (*Probl.* 920b).

Pero también habla Esquilo del ὄξυς νόμος (*Sep.* 955) que, según los escolios *ad loc.*, complementa el campo del ὄρθιος νόμος, pues la Suda (s.v.), al tratar sobre éste, dice que eran siete los nomos citaródicos y que uno de ellos era el ὄξυς νόμος, clasificación que se remonta a Terpandro⁹ (Plut., *Mus.* 1132D), aunque el primer autor en utilizar el término νόμος es Alcman (fr. 40 P.), que afirma conocer ὀρνίχων νόμους παντῶν, lo que quiere decir que los νόμοι ya habían pasado al repertorio de las escuelas musicales. Se trata, pues, de notas altas y agudas, cosa que queda subrayada

⁶ Obsérvese el verbo con el que Jerjes se dirige al coro para reclamar su lamento (*Pers.* 1050): ἐπορθιάζει νυν γόοις. Por el contrario, el vigía del *Agamenón* (v. 28 s.) afirma ὀλογγυμὸν... ἐπορθιάζειν (cfr § 10).

⁷ Cfr. M. Pintacuda, *op. cit.* 113. C. del Grande (*Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932, 79) cree que se trata de un auténtico nomos citaródico preexistente.

⁸ M. Pintacuda, *op. cit.* 43.

⁹ Esto lleva a C. del Grande (*op. cit.* 74) a postular que el treno final de los *Siete* era entonado como una melodía de Terpandro.

por la presencia del verbo ἐπαλαλάζω (*Sep.* 954), es decir, un clamor agudo ritual, bien definido¹⁰. Es lo que pretende entender Emperius con sus correcciones al *locus corruptus* de *Supp.* 874 s.: ἴυζε καὶ πικρότερον οἰζύος νόμον.

El νόμος define, por tanto, las características del ritmo musical, como en *P.V.* 575, donde es descrito el tono del caramillo (δόναξ) como un ὑπνοδότης νόμος; su compás produce un tono que invita al sueño. El supuesto inventor de este νόμος sería Hermes, quien lo habría utilizado para adormecer al polioftálmico Argo y liberar a Io. Así mismo, en un fragmento de las *Danaïdes* (fr. 43.3), Esquilo menciona un νόμος específico para los jóvenes esposos que era cantado por un coro de jóvenes de ambos sexos y que consistía en despertarlos tras la primera noche (cfr. Pind., *Pyth.* 3.13-14). Sería una suerte de himeneo ejecutado σὺν κόροις τε καὶ κόραις (de donde el probable uso del verbo ἐκκορεῖν, empleado en el dicho jocoso ἐκκόρει κόρην, κορώνη de los *Carmina popularia* 881a, b, c P.)¹¹. Por otra parte, nada sabemos del γοήτων νόμος de *Cho.* 822.

También tenemos testimonios de tradiciones populares regionales; así es que en la párodo de las *Suplicantes* sean apropiados para gemir los νόμοι jónicos: Ἰαονίοισι νόμοισι (*Supp.* 69)¹². Igualmente – y no es infrecuente en Esquilo – hallamos rastros de una tradición oriental en *Cho.* 423 s., pues de mujeres orientales se trata en este caso:

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰ<η>λεμιστριάς

Se trata de un canto de duelo (κομμός) que se acompaña de los golpes de pecho rituales (ἔκοψα). Esta es la única referencia a este tipo de canto y pertenece al κομμός más célebre y complejo de toda la tragedia griega: *Coéforos* 406-478. Este canto fúnebre tiene como objeto no sólo rendir honras fúnebres a Agamenón, sino también ponerse en contacto con él y con las fuerzas subterráneas para que cooperen en la venganza necesaria¹³. Dentro de estos cantos de duelo tenemos referencia a unos de carácter oriental: los νόμοι ἰηλεμιστριάς; se trata del ἰήλεμος (át. ἰάλεμος) que entona el coro de Danaïdes con el acompañamiento de gritos rituales: ἰῆ ἰῆ, ἰηλέμοισιν (*Supp.*

¹⁰ Cfr. E. Moutsopoulos, *Une philosophie de la musique chez Eschyle*, "REG" 72, 1959, 18-56 (en p. 34). Según F. Lasserre, *op. cit.* 23 (n. 3) y G. Comotti, *op. cit.* 18, el adjetivo οἰζύος es sinónimo de ὄρθιος.

¹¹ Cfr. B. Gentili et alii, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995, 410 s.

¹² Cfr. M. Cannatà Fera, *Ἰαονίοισι νόμοισι* (*Aesch. Supp.* 69), "GIF" 11 [32], 1980, 189-193.

¹³ Responde a la definición que hiciera Aristóteles en su *Poética* 1452b 12: κομμός δὲ θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνηῆς.

115)¹⁴, vinculado al νόμος ἡλεμιστρίας y cuyos tonos son, a la vez, λιγέα (“agudos”) y βαρέα (“graves”) (*Supp.* 112) – los tonos agudos y graves son habituales en la música del πάθος –. Tal vez se refiera a este νόμος oriental en *Sep.* 463, cuando utiliza la expresión βάρβαρον τρόπον con una metáfora alusiva al sonido de la σῦριγξ, puesto que τρόπος es un modo¹⁵. Un posible βάρβαρος τρόπος lo hallamos también en *Pers.* 1054 (τὸ Μῦσιον), pues los misios eran conocidos por sus cantos de duelo, como los del θρηνητήρ mariandino (*Pers.* 937), cuya característica debía ser el tono agudo típico de los lamentos (*Pers.* 1050; 1058); por los escolios *ad loc.* sabemos que este treno estaba acompañado por los ἀλλοί según la armonía jónica, lo que nos remite a lo dicho a propósito de *Supp.* 69.

§ 3. Un término que ocupa un lugar preferente en el mundo cultural griego, y también en el musical, es el παιάν (ο παιών), que en Esquilo está atestiguado ocho veces. En general es un canto de victoria (*Sep.* 635)¹⁶, como señala Servio (*Aen.* 10.732): *paeanum carmen esse victoriae Aeschylus docet*, o bien de ataque: παιάν(α)... σεμνόν (*Pers.* 393), cuyo adjetivo remite a la esfera religiosa del término. En el ambiente del simposio, en la parte dedicada a la bebida (πότος), se realizaban tres libaciones: a los dioses olímpicos, a héroes y a Zeus Σωτήρ¹⁷; a continuación se entonaba un peán (*Ag.* 241-247):

... ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδράνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν, ἀγνῶ δ' ἀταύρωτος αὐδῶ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὐ-
ποτμον <π>αῖωνα φίλωσ ἐτίμα.

No obstante, termina convirtiéndose en un νόμος propio de Apolo¹⁸; esta divinidad puede convertir el treno en sonidos más armoniosos (κελάδους

¹⁴ Cfr. Eur., *Tro.* 1304; *Phoen.* 1033; *Rhes.* 895... En época helenística tenemos atestiguado el verbo ἡλεμίζω (Call., fr. 176).

¹⁵ Cfr. V.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge Mass. 1968, 35.

¹⁶ Este peán de Polinices es la respuesta al peán que Eteocles (*Sep.* 268) manda entonar a las jóvenes tebanas bajo la forma del ὀλολυγμὸς ἱερός, que conviene más a las mujeres que el peán. Cfr. J.A. Haldane, *Musical Themes and Imagery in Aeschylus*, “JHS” 85, 1965, 33-41 (en p. 36); L. Lupas – Z. Petre, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucuresti – Paris 1981, 94, y *schol. ad loc.* El temor de Atosa se acentúa cuando llega a sus oídos un κέλαδος οὐ παιώνιος (*Pers.* 605), es decir, un grito que no augura una victoria (para κέλαδος, cfr. *Pers.* 388 y *Cho.* 341).

¹⁷ Cfr. L. Deubner, *Paian*, “Neue Jahr. für das klas. Altertumsgeschichte und deutsche Literatur” 22, 1919, 385-404 (en p. 391 s.).

¹⁸ Cfr. G.A. Privitera, *Il Peana ad Apollo*, “C&S” 41, 1972, 41-49.

εὐθογοτέρους)¹⁹, es decir, el peán (*Cho.* 343); por los escolios *ad loc.* sabemos que esa divinidad es Apolo. Como también es Apolo el que παιῶν' ἐπηυφήμησεν en un fragmento del *Juicio de las armas* (fr. 350.4), y a él se refiere nuestro trágico como ἴητον... Παιῶνα (*Ag.* 146).

Según Liviabella Furiani²⁰, algunos peanes hay que entenderlos como cantos fúnebres, pero estimo que, aun en estos casos, prevalece el valor genérico del término como canto de victoria. Pues el peán en honor de las Erinis (*Ag.* 645) se debe al hecho de haber triunfado sobre un ejército. Es el canto que entona el coro tras la ceremonia fúnebre de Electra (*Cho.* 151), ya que la ocasión lo exige: ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος (*Cho.* 150)²¹. Este tipo de peán a divinidades subterráneas es habitual, bien entendido que, a la postre, se produce un triunfo sobre la frágil existencia del hombre; así es como conviene este canto, por ejemplo, a Hades (*Sep.* 869), pues es lícito entonar su victoria sobre la vida humana. No debe considerarse, pues, una suerte diferente de peán respecto a los anteriores. Hay una sola excepción, Θάνατος, para quien no existe ni altar ni peán posible (fr. 161.3, de *Níobe*).

El otro gran νόμος de origen cultural es el διθύραμβος²², que en Esquilo es mencionado una sola vez (fr. 355) y que pertenece al ámbito del culto dionisiaco (σύγκωμον Διονύσω, *ibid.*), caracterizándose por la mezcla de voces de quienes lo cantan: μειζοβόαν... διθύραμβον.

Una vez sólo aparece también otro γένος ᾠδῆς: el ἐπινίκιον; lo hallamos con el sentido que conocemos por los poemas de Píndaro o Baquílides. En este caso se refiere a cantos triunfales en honor de Zeus (*Ag.* 174).

§ 4. Por otra parte, muchos μέλη eran de naturaleza trenódica, ligados a la tradición oriental, mientras que otros tenían como objeto ocasiones festivas como las bodas o las victorias. En la tradición literaria antigua y moderna el ὕμνος ocupa el primer lugar en frecuencia²³; también en Esquilo (doce veces). Los ὕμνοι se destinaban a cantar a los dioses, pero también gestas y ciudades, sin que se les pueda asociar, en principio, a una determinada forma métrica. El verbo ὑμνέω lo hallamos cuatro veces, dos de las cuales ofrecen

¹⁹ El término κέλαδος también lo hallamos en *Pers.* 388, en referencia a un peán, y en *Pers.* 605 con el adjetivo παιώνιος; indica, por tanto, un tono de voz bastante elevado.

²⁰ P. Liviabella Furiani, *art. cit.* 84 n. 31.

²¹ El peán como canto a las deidades subterráneas lo tenemos también en Eurípides: παιῶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῷ (*Alc.* 424).

²² Cfr. G.A. Privitera, *El ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale*, "C&S" 43, 1972, 56-66 (en p. 62).

²³ Pueden confrontarse, en este sentido, los datos ofrecidos por J. García López, *Cantando de Homero a Píndaro*, en *Homenaje al Prof. Trigueros Cano* (eds. P.L. Ladrón de Guevara – A.P. Zamora – G. Mascali), Murcia 1999, 169-183.

una construcción con acusativo interno: es el himno que el coro adjudica a Clitemestra (ὕμνον ὕμνεῖν) sobre el cadáver de Agamenón (Ag. 1474) y el que entonan (ὕμνοῦσι... ὕμνον) las Erinis (Ag. 1191), mientras que el compuesto ἐφύμνέω está registrado tres veces y acompañado de cantos diversos: el peán (Pers. 393), el ὄλολυγμός (Cho. 386) y con un sentido genérico de “cantar” (Eum. 902), pero probablemente con un objeto implícito (ὕμνος) en la propia raíz. El μέλος de las Erinis es un ὕμνος δέσμιος (Eum. 306; 331 s.; 344 s.) que fascina y subyuga las mentes del hombre sin necesidad de cautivar con el acompañamiento de la forminge (ἀφόρμικτος); este himno de las Erinis es calificado también como δυσκέλαδος (Sep. 867), ya que es entonado por el coro de mujeres tebanas ante el cortejo fúnebre de Polinices y de Eteocles, de ahí que, según los escolios *ad loc.*, se trate de un θρήνος. También en Pers. 620 y 625 los ὕμνοι que entona el coro de ancianos persas acompañan a las libaciones que ofrece Atosa a las deidades subterráneas (χθόνιοι δαίμονες) a fin de que sean favorables²⁴. En este sentido, el ὕμνος cumpliría, en buena medida, la definición que más tarde hiciera Platón (Leg. 700b) de ‘plegarias a los dioses’.

Su origen religioso puede observarse en un fragmento perteneciente al *Juicio de las armas* (fr. 350.7), de la tetralogía de Ayante, en donde es Apolo el que canta (ὕμνων). El sustantivo ὕμνος, además de con el verbo al que está vinculado etimológicamente, puede ir acompañado del iterativo μολπάζω (fr. 204b.9):

καλὸν δ' ὕμνον ἀμφὶ τὸν δόντα μολπάζειν...

fragmento perteneciente al *Prometeo portador del fuego* (Πυρκαεύς), en concreto a un coro formado, tal vez, por Oceánides que solicitarían que se entonase un himno de agradecimiento a Prometeo por haber llevado el fuego a los hombres. Por otra parte, en Cho. 475 se define como ὕμνος la súplica (κατευχή) que el coro dirige a los dioses infernales; de la naturaleza cantada de estos ὕμνοι dan cuenta los escolios (*ad loc.*)²⁵ al calificarlos como τὰ ἄσματα. Como se ve, el ὕμνος se muestra como una forma musical muy vinculada a la esfera de la divinidad. Esto mismo parece deducirse de *Supp.* 1026 en referencia al Nilo, que puede considerarse también como una divinidad, sobre todo si tenemos en cuenta el contenido del verbo: σέβομεν ὕμνοις.

Puede observarse que el ὕμνος es canto que se aplica asiduamente al contexto fúnebre, triste o de lamento. Como neto himno fúnebre (ὕμνον... πολύ-

²⁴ El segundo estásimo de los *Persas* (633-680) es un genuino ὕμνος ἀνακλητικός.

²⁵ Estos escolios indican que los ὕμνοι se ofrecen a las divinidades subterráneas, no a las celestes. En Esquilo parece ser la tendencia mayoritaria.

θρηνον)²⁶ lo tenemos en Ag. 709, por oposición a ὑμέναιον (Ag. 707), que se supone alegre, así como una vez el compuesto ὑμνωδέω (Ag. 990) – primer lugar en el que aparece en la literatura griega – teniendo como complemento a θρήνος.

Hay una referencia a cantos fúnebres de difícil identificación – los escolios *ad loc.* lo relacionan con el treno – llamados por Esquilo ὄξύμολπα οἰμώγματα (Sep. 1023) y destinados a ejecutarse durante la ἐκφορά de los funerales. Lo que sí parece evidente es que el adjetivo ὄξύμολπος – un *hapax* – está haciendo alusión a un registro de voz agudo, y que este tipo de lamentos podrían ser cantados lo atestigua también la misma pieza (Sep. 7 s.):

ὑμνοῖθ' ὑπ' ἀστῶν φροιμίους πολυρρόθοις
οἰμώμασιν θ'...

Igualmente, el término μοῦσα aparece dos veces para designar un tipo de canto: es la pieza musical que entona el coro mientras danza en torno a Orestes (*Eum.* 308), una μοῦσα στρυγερὰ que se refiere a ὕμνος (*Eum.* 306); por otra parte, es el canto que entonan los αἰδοῖ (*Supp.* 695) al son de la forminge junto a los altares de Zeus, probablemente un himno²⁷.

§ 5. El θρήνος (siete veces en Esquilo) es el término que la literatura griega utiliza tradicionalmente para denominar el γένος poético cuyo contenido eran las canciones de lamento (Ag. 1541; *P.V.* 388)²⁸; así, en Homero se cantan trenos en los funerales de Héctor (*Il.* 24.721 ss.) y por la muerte de Aquiles (*Od.* 24.61): γόοι y θρήνοι eran parte esencial del γέρας θανόντων. También en la tragedia el treno ritual ocupa un lugar, como recuerda el verbo θρηνέω (cinco veces): θρηνεῖν... πρὸς τύμβον (*Cho.* 926). Efectivamente, este μέλος se entonaba junto a la tumba (ἐπιτύμβιος θρήνος, *Cho.* 335), como señala Electra y lo confirma el coro (θρήνος ἐπιτυμβίδιος, *Cho.* 342) en el celeberrimo κομμός de *Coéforos*²⁹, rico en referencias musicales de carácter trenético. Tras las libaciones de Atosa ante la tumba de Darío, el coro de ancianos persas entona un treno (*Pers.* 686): ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ' ἐγγὺς ἐστῶτες τάφου. También ante la exposición de los cadáveres de Eteocles y Polinices (*Sep.* 863), Antígona e Ismene cantarán un treno que forma

²⁶ Coincido con E. Fraenkel (*Aeschylus. Agamemnon*, II, Oxford 1950 [reimp. 1978], 336) al considerar πολύθρηνον (Ag. 711) como epíteto de ὕμνος; este adjetivo aparece en Esquilo por primera vez en la lengua griega.

²⁷ Cfr. E. Calderón, *El léxico musical en Teócrito*, "Habis" 31, 2000, 99-112 (en p. 103).

²⁸ Cfr. F.R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976, 84-90.

²⁹ Cfr. M. Untersteiner, *Le coefore di Eschilo. Interpretazioni. Il commos*, "Dioniso" 12, 1949, 171-192. Sobre los distintos tipos de treno, con especial mención a Esquilo, puede verse F.R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona 1972, 153 ss.

parte del ritual fúnebre. Además, ser llorado por muchos πενθητήρες (*hapax* esquileo: *Sep.* 1062)³⁰ – es un signo de estima pública; en el caso contrario tenemos el θρήνος μονόκλαυστον (*hapax:Sep.* 1064), que es el que entona Antígona por su hermano Polinices, y Casandra lo entona por sí misma antes de su muerte (*Ag.* 1322). Por Esquilo sabemos que se cantaba sin lira (*Ag.* 911). Para los profesionales del treno Esquilo utiliza otros dos *hapax*: θρηνητής (*Ag.* 1075) o el θρηνητήρ mariandino (*Pers.* 937), cuyo lamento es πολύδακρυς y va acompañado por αὐλοί, según hemos visto en § 2.

Por otra parte, ya hemos visto que el ὕμνος... πολύθρηνος (*Ag.* 709 ss.) equivale a θρήνοι, mientras que el verbo θρηνέω puede llegar a significar, sencillamente y dado su carácter, “lamentarse” o “llorar” (*P.V.* 43; 615).

§ 6. Entre los μέλη llamados εἰς ἀνθρώπους, tenemos en un nivel de menor importancia el ὑμέναιος, “himeneo” o “canto nupcial”³¹. Normalmente se cantaba durante la procesión nupcial y habitualmente estaba compuesto de monodia y de parte coral. Otra suerte de himeneo la hemos visto anteriormente a propósito de los nomos (fr. 43). En los autores griegos es frecuente la presencia de este sustantivo como complemento de verbos derivados de μόλπη, de ahí que no deba extrañar que hallemos en Esquilo la construcción εὐμόλοιοις ὑμ[εναίοις – el suplemento es de Lobel – (fr. 168.19), perteneciente a las *Aguadoras*. Su carácter es, obviamente, festivo. Por su parte, el verbo ὑμεναιόω, “entonar un himeneo”, aparece una sola vez (*P.V.* 557) y se refiere al sustantivo μέλος (*P.V.* 555), un canto que acompañaba a las abluciones purificadoras – ἀμφὶ λουτρὰ (*P.V.* 556) – con que los esposos se bañaban el día de los sponsorios, tal como se desprende de los escolios a las *Fenicias* (v. 349) de Eurípides.

Como complemento del verbo αἰείδω, en *Ag.* 707, donde es definido el ὑμέναιος como un μέλος νυμφότιμον (*Ag.* 705 s.), un canto en honor de los novios, Paris y Helena, y que correspondía entonar a los parientes del primero.

§ 7. Después de ὕμνος, el término más usado por Esquilo para designar el canto es μέλος³² (nueve veces), un término muy genérico que tanto sirve

³⁰ Los escolios a las πενθητήρες las llaman θρηνωδοί o θρηνητήρες. Era proverbial entre los griegos el canto del ruiñeñor como paradigma de lamento, de ahí que en el fr. 291, y en un contexto difícil de precisar, se utilice la expresión θρηνεῖ δὲ γόον ἀηδόνιον.

³¹ Sobre la estructura del himeneo, cfr. F.R. Adrados, *Orígenes...* 90-92 y E. Calderón, *art. cit.* 101.

³² O. Szemerényi (*Latin promulgare*, “*Emerita*” 22, 1954, 159-174) ha defendido la hipótesis de que μέλος proceda de la raíz **mel-*, que sería la originaria de **mel-p-*; por tanto, μέλος estaría emparentado con μόλπη y μέλπω. Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire*

para designar los cantos de plegaria a los dioses, μέλη λιτανά (*Supp.* 809), como los de lamento (*Pers.* 1043)³³ en un contexto fúnebre (en ambos casos con el verbo ἰύζω). Es el canto en general, de tipo tradicional, como en el fr. 281.5, perteneciente al drama satírico *Oritía*, ya se trate de una melodía de naturaleza vocal, como las mencionadas, o instrumental³⁴: puede ser la tonada que se sopla en el αὐλός y cuyo compás se modula con el dedo (δακτυλόδικτον, *harax*), tal como lo plasma el interesante fr. 57.4, de los *Edones*.

No obstante, tal vez sea lo más sustantivo la capacidad de μέλος para suplir como sinónimo a otros tipos de canto. Así, μέλος es el ὕμνος de *Eum.* 306 (~ 331 s.; 344 s.), pero también es el ὑμναιός de *Ag.* 706 s.³⁵, además de complemento directo de ὑμναιῶν en *P.V.* 555. Por su parte, la expresión ἔτευξα τύμβω μέλος (*Sep.* 835) hace referencia casi con toda seguridad al θρήνος, toda vez que los escolios *ad loc.* añaden: θρήνον ἐπιτύμβιον, expresión que también hallamos, por cierto, en *Cho.* 335. Estamos, por tanto, ante una fórmula antigua capaz de abarcar diversas manifestaciones musicales tradicionales en el mundo heleno.

§ 8. El término μολπή significa “canto”³⁶, de cuya capacidad de persuasión se habla en la párodo del *Agamenón* (*Ag.* 107: μολπαί)³⁷. De *Eum.* 1043 y 1047, pertenecientes al éxodo de la pieza, puede deducirse que las μολπαί que canta el coro van acompañadas de danza. También hallamos por primera vez en Esquilo tres adjetivos compuestos de μολπή: ὀξύμολπος (*Sep.* 1023), εὐμολπος (fr. 168.19) y ἀντίμολπος (*Ag.* 17), utilizados para diversos tipos de canto. Hay, además, un adverbio, μολπηδόν – *harax* – (*Pers.* 389), que hace referencia al peán que se cantaba antes de entrar en combate o para celebrar una victoria.

Con el verbo μέλω (aparece dos veces y una más dudosa: ἰμέλωμαι?, fr. 451d) se designan los cantos que se entonaban en el androceo (κατ’ ἀνδρῶνας) durante el simposio tras la tercera libación (*Ag.* 244), lo que también hace pensar en la danza, de manera que μολπή puede recoger los dos aspectos musicales del simposio: el canto y el baile. Su empleo abarca el canto postrero que ejecuta Casandra ante la muerte (*Ag.* 1445). En sentido

Étymologique de la Langue Grecque, Paris 1965-80, 683 s. Sobre el μέλος poético y musical puede verse J. Vara, *Μέλος y elegía*, “Emerita”, 40, 1972, 433-451.

³³ Cfr. H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, 241.

³⁴ Cfr. J. Chailley, *Contribution à une lexicographie musicale de la Grèce antique*, “RPh” 51, 1977, 188-201 (en p. 194 s.).

³⁵ Exactamente igual sucede en Theocr., *Id.* 18.7.

³⁶ Cfr. P. Chantraine, *op. cit.* 683 s.

³⁷ Cfr. J. Bollack, *Agamemnon* 1, Lille 1981, 128 ss.

irónico se utiliza el compuesto ἐπιμέλω – *haraax* – : ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλω (Sep. 869), ya que el peán es propio de Apolo y aquí se refiere a Hades. Por otro lado, el iterativo μολπάζω aparece una sola vez (fr. 204b.9) con el sustantivo ὕμνος.

§ 9. Paradójicamente, el sustantivo más frecuente para designar el canto, αἰοιδή, sólo aparece dos veces (Ag. 979; Eum. 954) en nuestro trágico, frente a los datos que suministran otros autores³⁸. Lo mismo cabe reseñar respecto al verbo αἰείδω. Son términos que significan sólo el “canto” o “arte de cantar”, aunque no hay una exclusión de la danza: ᾄδειν... ἢδ' ὑπορχεῖσθαι (Cho. 1025)³⁹. Los cantores (αἰοιδοί) son los ejecutores de la música vocal y cantan al son de la forminge, aunque no es imprescindible; su voz es φιλοφόρμιγξ (Supp. 694 ss.). De Eum. 954 se deduce que αἰοιδή es una canción alegre, que sirve en ocasiones para alejar el sueño (Ag. 16), por lo que se habla de αἰείδειν... ἀντίμολπον ἄκος, equivalente a μινύομαι “tatarrear” (*ibid.*); no es necesariamente, pues, un canto ejecutado según todas las reglas de la μουσική τέχνη, sino que se trata de una improvisación destinada a un fin poco poético: el utilizado por el centinela para no dormirse.

§ 10. A veces estamos ante cantos de origen ritual que no han tenido la misma difusión que los hasta ahora vistos. Así sucede con el ὄλολυγμός (cuatro veces en Esquilo), que es un canto ritual (νόμισμα, Sep. 269), sagrado (ὄλολυγμός ἱερός, Sep. 268), generalmente femenino, y que se entona para acompañar los sacrificios. Pero también es un canto de alegría y de victoria (Ag. 28; 595)⁴⁰, en ambos casos como objetos del verbo εὐφημέω. En Ag. 595 se da, además, un contexto ritual de sacrificios. Como himno de victoria también está atestiguado en Cho. 386: ἐφωμνήσαι... ὄλολυγμόν, y es evidente cuando Eteocles invita (Sep. 268) a las jóvenes tebanas a entonar

³⁸ El término αἰοιδή es el más frecuente desde Homero al N.T., pasando por Calímaco o Teócrito. Cfr. J. García López, *La μουσική τέχνη en la Iliada homérica: μολπή, αἰοιδή y χορός*, en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid 1997, 103-107; *La μουσική τέχνη en la Odisea: estudio de un léxico*, en *Corolla Complutensis*, Madrid 1988, 363-368; M. Valverde, *El léxico musical en los Himnos Homéricos*, en *Actas del IX Congreso...* 259-264; *El léxico musical en Calímaco*, en *Corolla Complutensis, op. cit.* 369-375; E. Calderón, *art. cit.*, y *Estudio sobre el léxico musical neotestamentario*, “FNT” 12, 1999, 17-24.

³⁹ En esta cita me aparto de la edición de West y sigo la lectura de la tradición manuscrita, al igual que D.L. Page (*Aeschylus septem quae supersunt Tragoedias*, Oxford 1972).

⁴⁰ Así lo considera S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece*, London 1978, 225; cfr. J. Bollack, *op. cit.* 32 y n. 1, y *schol. ad loc.*: μετὰ θρήνου ὕμνον. Sobre el origen funerario o triste de su raíz, cfr. E. Calderón, *A propósito de ὄλολυγών* (*Arat., Phaen.* 948), “QUCC” 67, 2001, 133-139.

un ὀλολυγμός ιερός como si fuera un peán (παιώνισον). Por su parte, el verbo ὀλολύζω aparece una sola vez en el éxodo del coro femenino de las *Euménides* (1043 ~ 1047): ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς (ὀλολύξατε es el grito típico del peán apolíneo). También están presentes los compuestos ἀνολολύζω (Ag. 587), κατολολύζω (Ag. 1118) y ἐπολολύζω (Ag. 1236; *Cho.* 942; *Sep.* 825), sin diferencias apreciables y siempre referidos a gritos de triunfo y de alegría proferidos por personajes o coros femeninos⁴¹.

Tres veces repite Esquilo en un efimnio (Ag. 121; 139; 159) – aparece por primera vez en este trágico – el nombre del mítico elino (αἴλινον). Se trata de una exclamación ritual de dolor, aunque no siempre con carácter funerario⁴². En origen era un grito que, merced a un motivo etiológico, dio lugar al nombre de Lino, músico mítico relacionado con Apolo. De canto fúnebre pasó a expresar la confianza en esta divinidad y terminó siendo utilizado como canto de victoria. El pasaje de la párodo del *Agamenón* parece recoger este aspecto de confianza en el dios: αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω, donde se puede apreciar la presencia de los dáctilos (pentapodia dactílica) típicos del νόμος citaródico, que evoca un ἦθος severo, acorde con el tono trágico. Con todo, estamos ante otro tipo de νόμος de carácter secundario o marginal.

§ 11. Pero si importante es el canto, no lo es menos la danza en la μουσικὴ τέχνη. Esquilo recoge diversos aspectos sobre la danza, manifestación que acompaña frecuentemente a la música y de una manera sobresaliente al teatro. Es síntoma de alegría y la puede ejecutar el coro ante un altar: μ' εὐμενῆς χορεύει χάρις (fr. 204b.1 y 13), o delante de un templo mientras se escucha un ὕμνος (*Eum.* 307). Los componentes del coro pueden ser diversos: puede estar compuesto por ninfas (fr. 204b.7 y 16) o por pastores (fr. 204b.18) que danzan por la noche (fr. 204c.3), pero también encontramos los coros dobles de jóvenes y de ancianos que siguen a Dioniso (con reparos, fr. 78c.38, del *Teoros*, pues con suplemento de Lobel se lee διστοίχω[ν χορῶν]). También Pan, tan vinculado a la anterior divinidad, es un dios φιλόχορος (*Pers.* 448); por el contrario, Ares es un dios poco amigo de los co-

⁴¹ El papel preponderante del elemento femenino en la música de la obra esquilea ha sido puesto de relieve por E. Moutsopoulos, *L'univers musical des femmes d'Eschyle*, en *L'homme grec face à la nature et face à lui-même. Hommage à A. Thivel* (eds. J.-M. Galey – M.R. Guelfucci), Nice 2000, 127-137.

⁴² Cfr. Hom., *Il.* 18.579, como canto de viñadores. Para la historia del αἴλινον, *uid.* U. von Wilamowitz, *Euripides. Herakles*, II, Berlin 1909, 84-86. Según Ateneo (XIV, 619c), para Aristófanes de Bizancio era un himno o un treno; por ejemplo, en el *Heracles* euripídeo hay un estásimo (v. 348 ss.) consistente en un himno en honor de Heracles y sus hazañas, mientras que en el *Orestes* se trata de un treno (v. 1395). Es interesante ver también lo transmitido por Heródoto (2.79).

ros, ἄχορος (*Supp.* 635; 681)⁴³. Igualmente, se puede bailar de manera individual o privada, como lo hace el vigía al comienzo del *Agamenón* (v. 31). Pero lo fundamental es que haya armonía en las voces de los que cantan y bailan: el χορὸς ξύμφθογγος (*Ag.* 1186). Es decir, la danza puede ser ejecutada no importa la clase, la edad o la condición a la que se pertenezca.

Esto en cuanto a los ejecutores del baile, ya que la danza propiamente dicha se denomina ὄρησιμός (*Eum.* 371). Esta ὄρησιμός ποδός es descrita en los versos subsiguientes (*Eum.* 372 ss.) en toda su violencia:

μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα
ἀνέκαθεν βαρυπετῆ
καταφέρω ποδὸς ἀκμάν

El verbo ὀρχέομαι también es bailar, pero sin canto alguno; en sentido metafórico (*Cho.* 167) el corazón baila impulsado por el miedo. En el mismo sentido y contexto metafórico es utilizado el verbo ὑπορχέομαι (*Cho.* 1025).

Ahora bien, sólo se menciona un tipo concreto de danza, la ἐμμέλεια (fr. 424a), danza trágica por excelencia, en opinión de Aristóxeno (frs. 104-109 Wehrli), y que hace justicia al adjetivo ἐμμελής, “melódica”; es, como explica Hesiquio, un εἶδος ὀρχήσεως, y, según Ateneo (XIV, 630e), solemne. Por Heródoto (6.129) sabemos que se podía ejecutar individualmente, de manera independiente de la tragedia y acompañada por el αὐλός. Más información la proporciona Platón (*Leg.* 816b), quien afirma que, en realidad, son varias las clases de ἐμμέλεια y que es una danza pacífica, por lo que se opone a otras danzas más violentas como πυρρίχη, σίκκινις ο κόρδαξ⁴⁴.

§ 12. Pero si fundamental es la función vocal para el canto, no deja de tener gran importancia el aspecto instrumental. Los instrumentos tienen la función específica de acompañar al canto, si bien hay ocasiones en que Esquilo hace notar la existencia de cantos que se ejecutan sin acompañamiento propio (*Ag.* 990 ss.; *Eum.* 329 ss.; 340 ss.; *Supp.* 681 ss.), es decir, ‘a cappella’⁴⁵.

No son abundantes los instrumentos cordófonos (ἐντατὰ ὄργανα). En el s. VII a.C. se difundió la λύρα, instrumento ligero de siete cuerdas, ἐπτὰ χορδᾶς (*h.Merc.* 51), cuya técnica era sencilla y se aprendía en las escue-

⁴³ En *Supp.* 635 me aparto de la edición de West y sigo la lectura del códigoce *M*.

⁴⁴ Cfr. F. Lasserre, *op. cit.* 70 s. Para estos tres últimos tipos de danza, cfr. P. Thiery, *Le vocabulaire des chants et danses religieux dans le théâtre d'Aristophane*, en *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas* (ed. J.A. López Férez), II, Madrid 2000, 47-60.

⁴⁵ Cfr. M. Pintacuda, *op. cit.* 47 y 111.

las⁴⁶. Su caja de resonancia era de madera ligera estriada y recubierta de piel de vaca o de buey para que hiciera las veces de plano armónico. En Esquilo sólo se cita una vez (Ag. 990):

τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ
 θρηῆνον... αὐτοδίδακτος...
 θυμός

La lira parece ser el acompañamiento habitual del himno, pero en este caso el coro afirma que su θυμός no hace uso de tal instrumento por ser αὐτοδίδακτος, es decir, porque precisa de una enseñanza y de un aprendizaje. Habría que entender, por tanto, que el desconocimiento lleva a entonar un treno como si fuera un himno (ὕμνωδεῖν). La lira también es designada en una ocasión como χέλυς por metonimia (fr. 314): εἴτ' οὖν σοφιστῆς †καλά† παραπαίων χέλυν. Y es que para esta forma de instrumento de cuerda – la más rudimentaria – con frecuencia se utilizaba como caja el caparazón de la tortuga⁴⁷.

La forminge (φόρμιγξ), el más antiguo de los instrumentos considerados nacionales griegos, no aparece citada más que en un compuesto: φιλοφόρμιγξ, *hapax*, y referido a la voz (φήμη) de los cantores (ᾄδοι) (*Supp.* 697). Tenía cuatro cuerdas tendidas desde una caja armónica de forma redondeada (de ahí que Homero, *Od.* 8.257, la llame γλαφυρά) hasta un travesaño horizontal que unía los dos brazos por medio de dos tornillos⁴⁸. Todo esto contribuyó a que la forminge se convirtiese en uno de los instrumentos favoritos. Por otra parte, Esquilo informa de que el himno podía entonarse sin dicho instrumento (ἀφόρμικτος) (*Eum.* 332 ~ 345), repetido en un refrán: ὕμνος ἐξ Ἐρινύων δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος... Sí hay una alusión al hecho de que el dios Ares es incompatible con los coros y con la κίθαρις (ο φόρμιγξ): ἄχορον ἀκίθαριν δακρυγόνον Ἔρη (*Supp.* 681). Tanto ἀφόρμικτος como ἀκίθαρις aparecen por primera y única vez en la lengua griega.

⁴⁶ Cfr. R.P. Winnington-Ingram, *The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: a Theory Examined*, "CQ" 49, 1956, 169-186; G. Comotti, *L'endecacordo di Ione de Chio*, "QUCC" 13, 1972, 54-61; y más recientemente el estudio de N. Thurn, *Die Siebensaitige Lyra*, "Mnemosyne" 51, 1998, 411-434.

⁴⁷ Sobre la invención de la lira puede verse Call., *Hymn.* 4.249-54 y Paus. 9.5.7, así como las contribuciones de T. Hägg, *Hermes e l'invenzione della lyra: una versione non ortodossa*, en *Musica e mito nella Grecia antica* (ed. D. Restani), Bologna 1995, 209-234, y de L. Kahn-Lyotard, *La lyra di Hermes*, *ibid.*, 185-188. Desde finales del s. VI a.C. hallamos en la cerámica representaciones de Hermes con la χέλυς-λύρα (cfr. M. Maas – J.M. Snyder, *Strumenti a corde per dèi e mortali*, *ibid.*, 63-75). Otras versiones atribufan su invención a Orfeo (Tim., *Pers.* 221-223) o a Anfión (Paus., *loc. cit.*). Se consideraba, no obstante, como un hallazgo de Terpandro, si bien ya aparece en el sarcófago de Haghia Tríada, en época minoica.

⁴⁸ Cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, 206-211.

Generalmente se identifica la κίθαρις con la forminge, en cuyo caso ἀκίθαρις sería sinónimo de ἀφόρμικτος⁴⁹.

Por otra parte, no está atestiguada en Esquilo la cítara (κιθάρα), aunque su sonido sí es recordado por el trágico en un texto transmitido por Estrabón (10.3.6) (fr. 57.7): ψαλμός ἀλαλάζει, ya que ψαλμός indica la acción de pellizcar las cuerdas⁵⁰. La κιθάρα era el instrumento cordófono de mayor tamaño de los usados en Grecia, pues se componía de una amplia caja de resonancia (de κίθαρος “tórax”) y dos gruesos brazos, lo que le confería una mayor sonoridad que a la lira.

§ 13. Los instrumentos aerófonos (ἐμπνευστὰ ὄργανα) son los que tienen mayor presencia, ya que son los más ‘humanos’ al servirse del πνεῦμα para su funcionamiento. No aparece mencionado de manera específica el αὐλός, instrumento de viento por excelencia, que a partir del s. VII a.C. se utilizó en el drama, pero sí hay una referencia en el coro de los *Siete* al concierto de αὐλός (o de κιθάρα y αὐλός), la ξυναυλία (*Sep.* 839)⁵¹, aunque se aplica al choque de armas entre Eteocles y Polinices. Otra alusión, en este caso a su sonido estridente, la hallamos en el fr. 465:

ὃς εἶχε πώλους τέσσαρας ζυγηφόρους
φιμοῖσιν αὐλωτοῖσιν ἐστομωμένας

donde el adjetivo αὐλωτός es un *hapax*.

De todas maneras, en un fragmento del *Ixión* (fr. 91) es mencionada la ἡμίσιος, suerte de αὐλός de, probablemente, tres orificios (el nombre hace mención a la mitad de agujeros del αὐλός) también mencionada por Anacreonte (fr. 311 P.), quien le adjudica un sonido suave: τερένων ἡμιόπων ὑπ’ αὐλῶν. Hasta la época clásica el αὐλός tenía cuatro agujeros (τρυπήματα) por caña – el αὐλός era casi siempre doble – , de manera que a cada orificio

⁴⁹ Aunque Aristóxeno (*FHG* II p. 286, fr. 63) la identifica con la lira (cfr. S. Michaelides, *op. cit.* 169 s.). Según Aristófanes (*Thesm.* 124), la κίθαρις es la madre de los himnos.

⁵⁰ F. Lasserre (*Strabon, Géographie*, t. VII [libre X], Paris 1971, 76 n.2) piensa que es una alusión al ῥόμβος, instrumento asociado a los ritos iniciáticos y que consistía básicamente en un vástago de madera que tenía en un extremo una cuerda tensa que vibraba al darle vueltas (cfr. Eur., *Hel.* 1362 s.; *Bacch.* 58 s.) – de hecho, Comotti, *op. cit.* 77, lo clasifica como instrumento aerófono – . Sin embargo, ψαλμός, que indica el sonido de un instrumento de cuerda (Pind., fr. 125), según los escolios a las *Aves* de Aristófanes (v. 218), es ὁ τῆς κιθάρας ἦχος, y el verbo ψάλλω hace referencia al acto de puntear un instrumento cordófono (cfr. Arist., *Equ.* 522), lo cual parece inclinar la balanza a favor de la cítara. Cfr. E. Calderón, *art. cit.*, “FNT”, p. 19 s.

⁵¹ Sobre la ξυναυλία, cfr. el importante trabajo de P. Wilson, *The aulos in Athens*, en *Performance culture and Athenian democracy* (eds. S. Goldhill – R. Osborne), Cambridge 1999, 3-95 (en p. 78 y n. 75).

correspondía un dedo, habida cuenta de que el pulgar se empleaba para sostener el instrumento; posteriormente se aumentó el número de agujeros, de ahí la referencia esquílea.

En un interesante fragmento – ya citado – de los *Edones* (fr. 57), los secarios de Dioniso que celebran la fiesta sagrada de Cotito, una divinidad tracia de la impudicia honrada en Corinto y ligada al culto dionisiaco, emplean varios instrumentos de aire, cuerda y percusión, mencionando entre los del primer tipo las βόμβυκες: ἐν χερσὶν βόμβυκας ἔχων (fr. 57.1), instrumento del cual Esquilo precisa su fabricación: τὸρνου κάματον (fr. 57.3). Hay que señalar que los αὐλοί estaban considerados tradicionalmente como instrumentos orgiásticos, pues, en realidad, Esquilo designa la parte por el todo, es decir, los tubos del αὐλός para nombrar a éste. Cada uno de los pifanos del αὐλός constaba de un tubo delgado llamado βόμβυξ, de forma ligeramente cónica en cuya parte más gruesa se aplicaba la boquilla (ὐφόλμιον) provista de lengüetas (γλωττίδες). Pólux (IV 7) enumera las partes del αὐλός de la siguiente manera: τῶν δὲ ἄλλων αὐλῶν τὰ μέρη, γλῶττα, τρυπήματα καὶ βόμβυκες⁵². Según Aristóteles (*Metaph.* 1093b 3), con la βόμβυξ se obtiene la nota más aguda de la escala musical: ἀπὸ τοῦ βόμβυκος ἐπὶ τὴν ὀξυτάτην.

En un contexto difícil de precisar (fr. 451) tenemos atestiguado el adjetivo ἄναυλος, un *hapax* que indica la ausencia de acompañamiento musical del αὐλός. Plutarco (*Pyth. orac.* 406A) alude con este adjetivo a sacrificios que se celebraban sin la presencia de coro y sin música de αὐλός.

Otro instrumento de aire es la δόναξ o caramillo, que acompañaba la ejecución del ὑπνοδότης νόμος (*P.V.* 574 s.)⁵³:

ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβεῖ δόναξ
ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον.

Es de reseñar la alusión que hace Esquilo a su construcción: κηρόπλαστος, “ajustada con cera”. Con la cera se obstruían parcialmente los tubos y se obtenían las distintas notas según la distinta cantidad de cera introducida en cada caña. Por Teócrito (*Id.* 8.19) sabemos que la σῦριγξ también se construía con cera para obstruir los tubos y para mantenerlos unidos, con

⁵² Cfr. S. Michaelides, *op. cit.* 52 s. El αὐλός comenzó su implantación a partir del s. VII gracias a la legendaria figura del αὐλητής frigio Olimpo, como nos recuerda Eurípides (*I.A.* 576-78): Φρυγίων / αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις / μιμήματα πνεύων. La traducción del αὐλός como ‘flauta’ no es correcta, o porque la flauta carece de lengüeta; no así el αὐλός, que se parecería más a nuestro oboe. Cfr. E. Calderón, *art. cit.*, “Habis” p. 108 y n. 39; también lo dicho por M. Valverde, *art. cit.*, en *Actas del IX Congreso...*, y, sobre todo, G. Comotti, *op. cit.* 72-76.

⁵³ Prefiero la lectura ὑπνοδόταν, transmitida por una parte de la tradición manuscrita, a ὑπνολέταν de Hartung (West).

lo que el instrumento adquiriría un característico olor a miel (μελίπνου, *Id.* 1.128)⁵⁴.

En tres ocasiones es citada la salpíngē (σάλπιγξ, *tuba*). Esta trompeta, que desempeñaba un papel más marginal respecto a otros instrumentos musicales y que estaba fabricada con bronce o con otros materiales⁵⁵, es conocida por su estruendoso sonido (*Pers.* 395). Suele aparecer en contextos bélicos, pues más que un instrumento musical como los anteriores, es un elemento utilizado en el combate (*Sep.* 394). Es, sobre todo, de interés leer *Eum.* 568 ss.:

... διάτορος Τυρσηνική
σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαίνέτω στρατῶ.

La tradición atribuía a los etruscos o a los tirrenos de Lidia la invención de la salpíngē: el nombre del instrumento (con sufijo en -γξ, como σῦριγξ o φόρμιγξ) parece remitir a un sustrato mediterráneo-oriental⁵⁶. En cualquier caso, Esquilo parece haber sido el primero en hablar de la Τυρσηνική σάλπιγξ⁵⁷. Es de destacar que los tres textos esquiléos citados hacen hincapié en lo ensordecedor de su sonido, un sonido que el propio Esquilo conocía bien, pues lo escuchó en la batalla de Salamina (*Pers.* 395): ἀϋτή (*Pers.* 395), βοή (*Sep.* 394) y ὑπέρτονον γήρυμα (*Eum.* 569). Este último adjetivo, ὑπέρτονος, que aparece por primera vez en Esquilo, junto con διάτορος, define acertadamente el sonido agudo muy intenso de la salpíngē⁵⁸. Y que era utilizada en las acciones bélicas, lo confirma el fr. 451n (*POxy.* 2256, 8-9) que hay que leer con ciertas reservas: δαΐας πεπαυμέ[νοι | σάλ]πιγγοῦς⁵⁹.

Hay que destacar, por último, que la σῦριγξ sólo está presente en la obra esquiléa a través de imágenes y metáforas⁶⁰, pero no de una manera explícita como podemos hallarla en los bucólicos por ser un instrumento particularmente característico de la poesía pastoril. Así es, por ejemplo, en *Sep.* 463 s.

φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον τρόπον
μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι.

⁵⁴ En *A.P.* 9. 433.4 se le llama κηροδέτω πνεύματι, y Ovidio (*Met.* 711 s.) da la siguiente explicación: *atque ita disparibus calamis compagine cerae / inter se iunctis nomen tenuisse puellae*. Cfr. E. Calderón, *art. cit.*, "Habis" p. 107.

⁵⁵ *Artem.* 1.56: (ἡ σάλπιγξ σύγκειται γὰρ ἐξ ὀστών καὶ χαλκοῦ).

⁵⁶ Cfr. F.J. Ledo-Lemos, *La etimología de σάλπιγξ: substrato indoeuropeo pregriego*, "Helmantica" 144, 1996, 435-442.

⁵⁷ Cfr. *Soph.*, *Ajax* 17; *Eur.*, *Heracl.* 830 s.; *Phoen.* 1377 s.; *Rhes.* 988 s.

⁵⁸ Cfr. *Arist.*, *Nub.* 1154 s. (βοά). Para Eurípides, tiene ὀρθίαν... ἤχῳ (*Tro.* 1266 s.).

⁵⁹ Cfr. E. Calderón, *art. cit.*, "FNT" p. 22, y, en general, el documentado trabajo de M.A. Petretto, *Musica e guerra: note sulla Salpinx*, "Sandalion" 18, 1995, 35-53.

⁶⁰ Cfr. J.A. Haldane, *art. cit.*

Es sabido que el arnés que protegía la cabeza del caballo tenía unos tubos que permitían la respiración del mismo, de ahí que, mediante el verbo συρίζω, se ofrezca la imagen del sonido de la σύριγξ. Este silbido es comparado en otro lugar con el batir (ὑποσυρίζω) de las alas de las aves (*P.V.* 125 s.) o con el ruido que producen los ejes de las ruedas (σύριγγες) de los carros (*Sep.* 205; *Supp.* 181).

§ 14. Entre los instrumentos de percusión (κρουσὰ ὄργανα) tenemos documentada la presencia del τύπανον (ο τύπανον), una especie de pandero o tamboril construido con una membrana como cuerpo vibrante – instrumento membranófono – y cuyo fragor es comparable al trueno (fr. 57.10). Era muy utilizado en los cultos orgiásticos y dionisiacos, como atestigua el fragmento, al igual que los címbalos⁶¹ y ambos instrumentos aparecen asociados en los mencionados cultos; en el citado fragmento, perteneciente a los *Edones*, se describe el cortejo de la fiesta báquica dedicada a Cotito.

En otro interesante fragmento (fr. 339a) también aparecen los címbalos (κύμβαλα), consistente en dos pequeños hemisferios metálicos que se hacían entrechocar – instrumento idiófono – : ἀκμήν δ' ὅσα τὰ κύμβαλ' ἦχεϊ, pues el verbo ἦχέω se aplica al bronce con frecuencia (*Theocr., Id.* 2.36) y al sonido estridente⁶²; piénsese en el ἦχεϊον, que era una especie de caldero de bronce empleado en los teatros para hacer resonar las voces y también el nombre de la caja de resonancia de los instrumentos de cuerda. En el mismo fragmento de los *Edones* menciona Esquilo los κοτύλαι, al tiempo que se informa del material del que están hechos: χαλκοδέτοις κοτύλαις (fr. 57.6). Este sustantivo aparece citado por primera vez en Esquilo y consistía en unos platillos metálicos utilizados a pares, es decir, sería sinónimo del címbalo⁶³.

Un bagaje escaso, como se puede observar, el de los instrumentos de percusión.

§ 15. En conclusión, el estudio sistemático del vocabulario musical empleado por Esquilo nos revela, en buena medida, la concepción musical del trágico, visible a través de minuciosas descripciones, sutiles alusiones e interesantes apreciaciones técnicas. Hay un neto predominio de las formas musicales más antiguas y tradicionales como los νόμοι o los ὕμνοι; formas tan ligadas, por otra parte, al rito: elementos rituales y culturales se mezclan con

⁶¹ Cfr. *Plut., Coniug. praec.* 144E: οἱ τε κυβάλοις καὶ τυμπάνοις ἄχθονται. Sobre los instrumentos del cortejo báquico, cfr. A. Bélis, *Musica e 'trance' nel corteggio dionisiaco*, en *Musica e mito...* 271-281.

⁶² Hay que recordar el κύμβαλον ἀλαλάζον paulino (*ICor.* 13.1).

⁶³ Cfr. *Athen.* XI, 479b: καὶ τὰ κύμβαλα δ' Αἰσχύλος ἐν Ἡδωνοῖς κοτύλας εἶρηκεν (cfr. *Σ Hom., Il.* 22.34).

expresiones mélicas populares y forman la base estructural de la tragedia. La importancia de los νόμοι en la obra esquiléa es definitoria del tipo de música desarrollada por el trágico: multiplicidad de melodías tradicionales sujetas a normas invariables, entre las que el público podía apreciar los νόμοι adoptados por Esquilo para cada situación dramática. Por otra parte, estas formas musicales también han sido determinantes para conformar el ἦθος esquiléo. Junto a esto, Esquilo también proporciona el dato preciso, la noticia inédita, la definición puntual: su papel en la creación y difusión del léxico musical griego es, así, de primer orden. Si bien es cierto que nuestro trágico se mantiene dentro de la tradición musical ateniense, en el campo léxico muestra una gran creatividad terminológica – abundantes *hapax* –, especialmente en lo referente a compuestos; una creatividad que manifiesta que es un léxico que todavía está por establecer y que hallará su punto culminante a partir de Platón.

En la tragedia de Esquilo el canto es predominantemente triste y luctuoso⁶⁴, de carácter trenético – las manifestaciones musicales rituales suelen estar muy fijadas por la tradición –, y con tendencia al lirismo, con una estrecha relación entre poesía y música; de hecho, la inmensa mayoría de términos analizados corresponde a partes líricas del drama. Aunque no faltan las monodias, Esquilo muestra el carácter grupal, polifónico, de la música, con una fuerte preponderancia de la participación coral. Con todo, no debe pasar desapercibido el amplio espectro de personas, de toda condición, edad y sexo, que participan de la μουσική τέχνη: una evidencia más del calado y de la importancia que en la sociedad ateniense tenía la educación musical; como también es relevante comprobar la cierta familiaridad que Esquilo manifiesta con la música de Oriente. En cuanto a los instrumentos, se trata, en general, de útiles musicales bastante simples y cuyas características técnicas el trágico conoce a la perfección y procura poner de relieve. Son los suyos unos instrumentos constantemente ligados a la voz y a su servicio: la variedad y riqueza de la terminología del canto es evidente. Se pone más el énfasis en el canto que en la instrumentación; dicho de otra manera, la voz y el canto tuvieron siempre prioridad frente a los instrumentos en la tragedia esquiléa. Todo ello ha contribuido a conformar esa concepción grandiosa y sublime que Esquilo tiene del género trágico.

Universidad de Murcia (España)

ESTEBAN CALDERÓN DORDA

⁶⁴ Cfr. las observaciones de E. Moutsopoulos, *art. cit.* 42 ss.