

Myrtia n° 18, 2003, pp. 91-103

TERMINOLOGÍA MUSICAL EN EURÍPIDES: LOS GÉNEROS POÉTICO-MUSICALES

FRANCISCO JAVIER PÉREZ CARTAGENA
I.E.S. Alquipir (Cehegín, Murcia)*

Summary: The author tries to prove that the musical terminology in Euripides' drama and the introduction in it of some new terms shows the changes of meaning in the most ancient terms. This analysis strenghtens Euripides' image as a musician advocate of the changes that took place in the music of his time.

No es sorprendente que en la historia de la música griega antigua el drama ático juegue un papel fundamental. Su complejidad ofrece multitud de posibilidades al compositor: precisa de un canto solista y canto coral a veces aislados, otras en responsión; incluye también danzas y acompañamiento instrumental, y se enmarca dentro de una celebración colectiva de carácter religioso que implica a toda la ciudad, lo que le otorga especial resonancia y una difusión extraña a otras manifestaciones literarias. Por esta repercusión en la sociedad, la tragedia atestigua como ningún otro género la evolución sufrida por la práctica musical a lo largo del siglo V a. C.¹. Además, desde otro punto de vista, es reseñable que los testimonios más antiguos de textos musicales con notación que poseemos sean precisamente de tragedias, concretamente de *Orestes* de Eurípides² y, aunque de autenticidad más que dudosa, de *Ifigenia en Áulide*³. No hay que olvidar que entre las tareas del dramaturgo antiguo se encontraba no

* **Dirección para correspondencia:** Dr. Pérez Cartagena, Francisco Javier Pérez Cartagena, C/ Intendente Patiño, 4, 6º D, 30007 Murcia, perezcartagena@iesalquipir.com

¹ Cf. M. Pintacuda, *La musica nella tragedia Greca*, Cefalù, 1978, p. 157 ss.

² Sobre este fragmento y toda la problemática acerca de su interpretación, cf. P. Redondo Reyes, "Eurípides y la música del drama ático: una revisión del papiro del Orestes", *Myrtia*, 16, 2001, 47-75.

³ Sobre la música de *Ifigenia en Áulide*, cf. P. Redondo Reyes, *art. cit.*, p. 57 n. 65, y pp. 73-75.

sólo la elaboración del texto, sino también la de la música que lo acompañaba e incluso la dirección musical del coro⁴.

A Eurípides se le atribuye, en la elaboración de la música de sus obras, la introducción de una serie de innovaciones⁵: por lo que se refiere a la estructura general de la tragedia, con él el coro pierde protagonismo al desligarse de la acción dramática; la monodia y el dúo como elementos musicales cobran especial importancia. En general, en su obra la música se desliga del texto, al que permanecía sometida, para convertirse en elemento de connotación expresiva, de emociones y de estados de ánimo⁶. Introduce además muchos de los avances armónicos y rítmicos desarrollados por la corriente denominada "nuevo dítirambo", que a lo largo del siglo V y teniendo por sus más ilustres representantes a Frinis de Mitilene, Cinesias de Atenas, Melanípides de Melos y Timoteo de Mileto⁷, revolucionó las formas musicales tradicionales. Este gusto por la innovación valió a Eurípides las críticas de los sectores más conservadores⁸ y sin embargo sus melodías tuvieron gran éxito entre el público como atestiguan algunas fuentes⁹. Así pues, Eurípides fue un μουσικός en el sentido más pleno de la palabra. Es de esperar, por tanto, que el estudio del léxico musical en sus obras aporte datos de interés¹⁰.

Aunque los géneros poético-musicales son cuestión abierta y siempre polémica¹¹ a nosotros nos interesa, por razones obvias, delimitar los géneros en

⁴ M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 351.

⁵ Th. J. Mathiesen, *Apollo's lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Nebraska, 1999, pp. 103-104; M. Pintacuda, *op. cit.*, pp. 164-168; cf. J. A. López Férez, "Eurípides", en AA. VV., *Historia de la Literatura griega*, Madrid, 1988, p. 389; P. Redondo Reyes, *art. cit.*, pp. 54-57.

⁶ Cf. G. Comotti, "La música en la cultura griega y romana", *Historia de la música I*, Turner, Madrid, 1986, p. 30.

⁷ De acuerdo con Plutarco, *Moralia* 795d, Timoteo fue animado por Eurípides a persistir en su estilo innovador pese a sus primeros fracasos como instrumentista. Dicha relación parece confirmada por las semejanzas entre el fragmento conservado de *Los Persas* de Timoteo y el *Orestes* de Eurípides, cf. M. Pintacuda, *op. cit.*, p. 163.

⁸ Especialmente la de Aristófanes en *Ranas*, v. 849 y vv. 1300 ss.

⁹ Destaca Plutarco, quien en su *Vida de Nicías* (29.3) relata cómo algunos soldados atenienses salvaron sus vidas tras la desastrosa campaña de Sicilia gracias a las melodías del trágico. Y en *Lisandro* (15.3) se relata cómo la párodo de *Electra* sirvió para que su ciudad se salvara de ser arrasada tras la derrota en la Guerra del Peloponeso. Que algunas de sus melodías sobrevivieron durante siglos lo testimonia Dionisio de Halicarnaso (*De compositione verborum*, XI) quien cita una de ellas y la considera "dulce al oído".

¹⁰ Hemos sometido a examen el texto de las diecisiete tragedias consideradas auténticas más el drama satírico *Cíclope*.

¹¹ Cf. por ejemplo J. Alsina, *Teoría literaria griega*, Madrid, 1991, pp. 430-431.

los que la poesía es acompañada por la música¹². Dada la extensión de la muestra a analizar nos hemos limitado a estudiar aquellos de uso más extendido, para lo cual hemos recurrido básicamente a la conocida clasificación de Proclo en la *Biblioteca* de Focio¹³. Así pues, el catálogo de términos a analizar está formado por los siguientes: entre los dedicados "a los dioses" (εἰς θεούς) tenemos: ὕμνος, παῖάν, διθύραμβος y νόμος. De los cantos "a los hombres" hemos seleccionado: θρήνος, ὑμέναιος y ἐπικλήδεια.¹⁴ A todos ellos hemos añadido los siguientes, que no están en la lista original de Proclo: ἔλεγος, αἴλινος y ἰάλεμος (los dos últimos incluidos en el apartado dedicado al θρήνος).

1.- ὕμνος.

El himno es el canto dedicado a un dios¹⁵. En Eurípides el término es usado en esta acepción varias veces: *Alc.* 359 (dedicado a Perséfone y a Hades); *Hipp.* 56 (a Ártemis); y en *Hel.* 1345, quien recibe los himnos es Deméter, para sanar de la melancolía que le ha producido el rapto de su hija. Y, como veremos después, aunque con matices, *Alc.* 447.

Sin embargo las fuentes antiguas testimonian también un uso más relajado del término¹⁶. Este uso está ampliamente documentado en Eurípides en

¹² Del mismo modo ha procedido recientemente J. García López en su artículo "Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco", I. Gallo – C. Moreschini (eds.), *I generi letterari in Plutarco, atti del VIII Convegno plutarqueo Pisa, 2-4 giugno 1999*, Napoli, 2000, pp. 287-298.

¹³ Focio, *Bibliotheca*, 319b-320a. Se podría objetar que la clasificación de Proclo es sólo una de las varias posibles, basada en el destino o función al que estaban consagrados los cantos y que, desde luego, a veces resulta insatisfactoria. Compárese por ejemplo con la que ofrece M. L. West, *Ancient Greek Music... op. cit.*, pp. 208 ss., que toma como base de la clasificación las formas de agrupamiento de los versos (estíquica, estrófica y libre). Es evidente, en cualquier caso, que toda clasificación realizada por un erudito, sea de la Antigüedad tardía, como Proclo, o moderno, podría resultar bastante extraña a un escritor y a un oyente de tragedia del siglo V a. C., y es lógico, por ello, que a menudo los usos de los términos no se ajusten con precisión a los descritos por los sabios muchos siglos después.

¹⁴ Hemos eliminado de esta lista los que aluden a ceremonias o cultos locales como los ἄδωνίδια, δαφνηφορικά, ὠσχοφορικά, etc., y aquellos que, sin ser tales, no aparecen en nuestro autor (ὑπόρχημα, προσόδιον, ἐπίνικον (*sic*), ἐγκώμιον, εὐκτικά, ἐπιθαλάμιος, σκόλιον y σίλλος). En algunos casos, como el de σκόλιον, la razón parece clara: no hay lugar en la tragedia para este tipo de cantos ligados a la fiesta y al banquete.

¹⁵ Cf. Platón, *Lg.* 700b y el testimonio directo de los *Himnos Homéricos*.

¹⁶ Así, entre otros, Proclo, *apud Photii Bibliothecam* 320a, nos dice que el término era utilizado para designar genéricamente toda composición destinada a seres superiores (τοὺς ὑπέροντας), de modo que era respecto a otros géneros poéticos como el género a la

ejemplos con significado aparentemente neutro: así, en *Med.* 192-194 el himno es "placentera escucha para la vida"¹⁷ y parece desprovisto de toda connotación cultural y asociado al banquete y la fiesta. Igual uso encontramos en *Med.* 427 donde se nos habla de un "himno contra la raza de los hombres" (ὕμνον ἀρσένων γένναι). En *Tr.* 512-513 el himno se asimila al canto (ὠδή), en este caso de naturaleza fúnebre¹⁸. En *IT* 366-367 el verbo ὑμνέω significa simplemente "cantar" y lo que se canta es el himeneo (cuya música está acompañada por el auló)¹⁹. En *Ion* 500 nuevamente el sentido parece ser simplemente el de "canto", en este caso ejecutado por Pan en sus cuevas, aunque la cercana alusión al templo de Palas Atenea podría haber influido. En la misma obra, v. 884, es Apolo quien hace sonar los himnos, aunque no se precisa destinatario. También en *Ion* 1091 parece claro que el término carece de valor cultural puesto que se habla de himnos que cantan "lechos y amoríos de las mujeres"²⁰.

Hemos dejado para el final un uso aparentemente ambiguo: *Alc.* 447 donde el himno se dedica a la propia Alcestris²¹. En este ejemplo parece claro que el coro, en su treno a Alcestris, le augura himnos en su nombre como si fuera una

especie. Los datos apuntan a una evolución desde un significado más antiguo, que es el que aparece en Esquilo, de "canto a una divinidad" (cf. E. Calderón Dorda, "El léxico musical en Esquilo", *Prometheus*, 28, 2002, 97-115, pp. 102-104) a un significado neutro, simple "canto", ya claro en Sófocles (en *Antígona* 815 parece ser intercambiable con "himeneo" y en *Áyax* 292 parece desprovisto de toda connotación musical) y mayoritariamente en Eurípides. Así pues, la evolución más clara se observa entre Esquilo y Sófocles, sobre todo teniendo en cuenta que la primera interpretación de *Áyax* debe haber sido cercana en el tiempo a la *Orestía*. Si a esto añadimos los datos de autores no trágicos contemporáneos de Esquilo, como Píndaro, quien utiliza el término "himno" para designar sus epinicios, destinados, como sabemos, a alabar hazañas humanas (cf. J. García López, "Cantando de Homero a Píndaro", AA. VV., *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Murcia, 1999, pp. 169-183, p. 177), parece probable que Esquilo esté usando el término en una acepción arcaizante.

¹⁷ ὕμνος [...] βίωι τερπνάς.

¹⁸ Μοῦσα, καινῶν ὕμνων ἄισον σὺν δακρῶις ὠιδᾶν ἐπικτήδειον. Parecida asociación en *IT* 179. En Esquilo el término posee a menudo un uso fúnebre o de lamento, cf. E. Calderón, *art. cit.*, p. 103.

¹⁹ En *Med.* 423, el verbo ὑμνέω significa sólo "cantar" o "ensalzar" y la materia de los himnos es la infidelidad de las mujeres. En *IT* 183 la musa "canta himnos sin peanes" (ὕμνεϊ δίχα παιάνων) en honor de los muertos.

²⁰ ἀείδεθ' ὕμνοις ἀμέτρα λέχεα καὶ γάμους.

²¹ χέλυν ἐν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις. El significado de este ἄλυρος, no está claro; cf. E. Moutsopoulos, "Eurípide et la philosophie de la musique", *REG* 75, 1962, p. 437, n. 2. En cualquier caso, Eurípides lo utiliza para acompañar también a ἔλεγος del que sí sabemos que se cantaba acompañado por el auló.

diosa, estableciendo así un paralelismo entre la propia Alcestris y Perséfone (a la que en el verso 359 de esta misma obra, como ya comentamos, también se dedican himnos), ambas obligadas a descender al Hades antes de tiempo. Así pues, estaríamos ante otro ejemplo del uso más específico del término, aunque en este caso convertido en la clave de una sutil comparación poética.

Es llamativo que los significados del término resulten casi siempre coherentes dentro de cada obra pero no entre tragedias distintas aunque cercanas en el tiempo. La idea de una evolución semántica en el uso del término dentro del autor resulta tentadora, pero se desmorona ante un sencillo análisis de la cronología de las obras²². Sin embargo, la mayor frecuencia de aparición del término con un uso "neuro" parece indicar que para Eurípides el himno ha perdido su valor primitivo de composición dedicada a los dioses, para convertirse en algo más genérico, con el significado de "composición poético-musical" de carácter ritual (en funerales y matrimonios) o poético-conmemorativo (de amoríos de las mujeres, o hazañas de una heroína). Habrá que considerar, pues, los usos relacionados con las divinidades como arcaísmos, como probablemente lo fueran ya desde Esquilo²³.

2.- παιάv.

De difícil definición por su aparente multiplicidad de usos, que se solapan en algún caso con los del himno²⁴, es definido por Proclo²⁵ como canto originariamente dedicado a Apolo o Ártemis para la petición de cese de plagas o enfermedades y más tarde extendido a cualquier otro dios. Sin embargo parece que podría haber sido más antiguo su uso en Atenas como canto de salud no ligado a Apolo²⁶. Desde luego, en época de Eurípides la adscripción a Apolo del

²² Respecto a la cronología de las obras de Eurípides, cf. López Férez, *op. cit.*, pp. 355 (esp. n. 5)-378. La tesis de la "evolución" del significado dentro del propio autor sólo es aceptable en el caso de *Alcestris*, la tragedia más antigua de las que conservamos de Eurípides (438 a. C.), en cuyos dos ejemplos se detecta claramente el uso más antiguo del término. Sin embargo en *Hipólito* (428) y *Helena* (412) tendría que ser un arcaísmo. Resulta más verosímil un uso arcaizante ya desde *Alcestris*. Apoyan esto los datos de Sófocles (cf. *supra*, n. 16) y sobre todo la predominancia del uso más reciente en Eurípides.

²³ *Vid. supra*, n. 16.

²⁴ De acuerdo con *LSJ* tres son los significados fundamentales, aparte del uso como epíteto de Apolo: 1) canción coral dirigida a Apolo o Ártemis en acción de gracias por la liberación de algún mal; 2) canción por la victoria dirigida a Apolo; y 3) cualquier canción solemne o canto, sobre todo para comenzar los enterramientos. Los dos usos más antiguos son 1) y 2).

²⁵ *Ap. Photii Bibl.* 320a 21-25.

²⁶ Remitimos al resumen que de la cuestión hace J. García López, "art.cit.", p. 292.

epíteto Παίων está consolidada; así, en muchos de los ejemplos encontrados²⁷ en nuestro autor cumple esa función. Sin embargo, otras apariciones del término atestiguan que el uso como epíteto y el de mero nombre común conviven. En *HF* 687 y en *Ion* 906 el peán está dirigido a Apolo; en *HF* 691, el destinatario es el propio Hércules (que recibe tratamiento de personaje divino) y en *Hel.* 177 Perséfone. Más problemático es *Alc.* 424, donde el peán, dirigido al dios Hades, es ἄσπονδος ("sin libación"); no está claro si esto debe interpretarse como un dato acerca de la interpretación normal del peán o como una prerrogativa del dios de las regiones infernales²⁸; en cualquier caso, el canto acompaña a la procesión fúnebre (ἐκφορά) de Alceste. Un último ejemplo de esta relación entre el peán y una divinidad es *IT* 1404 donde presumiblemente el peán entonado por los marineros se dirige a Ártemis acompañando la súplica de Ifigenia.

Encontramos otro grupo de ejemplos en los que la relación con la divinidad no es expresada abiertamente. Sin embargo el análisis de los textos nos lleva a encontrar casi siempre un más que probable contexto de súplica a una divinidad. Muy interesante es *IT* 184-185, donde se alude a la Musa que "con sonos de Hades entona himnos sin peanes"²⁹, palabras cuya interpretación no es del todo clara; aparentemente, aluden al παίων como un canto incompatible con el luto, aunque esto contradiría a *Alc.* 424, además de los datos de otros trágicos³⁰. En *Cyc.* 664 el término es sinónimo de "lamento"³¹; en *Hipp.* 1373 el uso es metonímico: "que me llegue la muerte como salvación"³²; puesto que el peán, según la definición de Proclo, es un canto votivo que pide salud, aquí pasa a utilizarse con el significado de "salud" o "salvación". En *Tr.* 126 se habla del "odioso peán de los aúlós" que acompaña a las naves griegas en su navegación hacia Troya; aunque no esté expreso, podemos suponer que el peán es, en este caso, el canto votivo de los griegos suplicando la victoria a alguna divinidad. No es odioso en sí, sino por las consecuencias que trae (la destrucción de Troya). En *Tr.* 578 el peán tiene un tono lastimero, pues es el lamento de Hécuba ante el

²⁷ Cf. *Alc.* 92 y 220; *HF* 820; *Ion* 125 y 141, etc.

²⁸ Esto último parece descartable en virtud de *IT* 169-170 donde se habla de la "libación de Hades".

²⁹ ἐν μολπαῖς "Αἰδας ὕμνεϊ δίχα παιάνων.

³⁰ Sobre *Alc.* 424, cf. el párrafo anterior. En cuanto a los demás trágicos, en Esquilo, *Th.* 869 el Peán se dirige a Hades y en otros lugares a otras divinidades subterráneas; tan sólo para la Muerte no existe altar ni peán posible. Cf. E. Calderón, *art. cit.*, p. 102.

³¹ Sobre la ironía del texto *vid.* Eurípides, *Tragedias* I, Madrid, Gredos, 1977, p. 138, n. 41. En efecto, las palabras "hermoso peán, entónalo de nuevo" son emitidas por un enemigo del ciclope, para quien sus lamentos por la derrota suenan a salud y salvación.

³² καί μοι θάνατος παιάν ἔλθοι.

infortunio de Andrómaca (también media una invocación a Zeus, aunque no de la propia Hécuba, v. 580); por último en *Ph.* 1102 el contexto es guerrero.

Así pues, aunque abundan los ejemplos en que el término no aparece expresamente relacionado con una divinidad, en la mayoría de los casos estos ejemplos se hallan en contextos en los que el significado, "súplica cantada a una divinidad (no necesariamente Apolo)" en situaciones como la guerra o el luto (esto último en *IT* 184-185 y *Alc.* 424), resulta satisfactorio. En conclusión, los ejemplos que en Eurípides encontramos de la palabra parecen ajustarse a la definición que Proclo ("canto de salud") da para este término, siendo necesario matizarla sólo en lo relativo a las plagas o enfermedades, que no aparecen relacionadas con él. Si comparamos estos datos con las definiciones que enunciábamos al comienzo de este apartado³³ vemos con claridad que el término ha perdido su antigua relación con Apolo y Ártemis, quedando como canto de salud apropiado para ocasiones solemnes, entre ellas, cómo no, el avance de un ejército hacia la guerra (donde "salud" es sinónimo de "victoria") o la procesión fúnebre, en la que el peán tendría un valor propiciatorio de los dioses infernales.

Estrechamente relacionado con el peán (aunque en la lista de Proclo ambos son citados separadamente) aparece en las fuentes el *hiporquema* (ὑπόρχημα) que parece haber sido un tipo de melodía con danza cultivado por Píndaro y Baquilides. Eurípides, sin embargo, no utiliza este término.

3.- διθύραμβος.

El ditirambo ya desde antiguo se asocia a Dioniso y se opone al Peán³⁴. Es sobradamente conocido el pasaje de Aristóteles en que se pone este género en relación con el origen de la tragedia³⁵. Sin embargo no encontramos en las obras conservadas³⁶ de Eurípides ninguna alusión al ditirambo como género poético. Tan sólo una vez (*Ba.* 526) es utilizado, en la forma ritual ἴθι, Διθύραμβε, como invocación a Dioniso.

4.- νόμος.

Este género resulta muy difícil de definir, al menos de la manera en que lo han sido los anteriores³⁷. Se asocia normalmente a músicos o instrumentistas

³³ *Vid. supra*, n. 24.

³⁴ *Cf.* Plutarco, *Moralia*, 389a 9 y Ateneo, XIV 24,33-35.

³⁵ Aristóteles, *Po.*, 1149a.

³⁶ En este caso hemos examinado también los fragmentos. Habría que añadir que tampoco se encuentra ningún ejemplo en Esquilo ni en Sófocles, pero sí en Aristófanes (*Paz* 829 y *Aves* 1388).

³⁷ Las definiciones de los estudiosos antiguos son muy variadas: *cf.* Aristóteles, *Pr.*, 919b38-920a2; Aristides Quintiliano, *de Musica*, II 6 (59.1-8 W.-I) y Ps. Plutarco, *de*

profesionales, siendo cuatro sus clases: citaródico, aulódico, citarístico y aulético. Los dos primeros, acompañados de canto, de origen más antiguo, y los dos últimos solamente con instrumentos, surgidos a partir de aquellos con la progresiva especialización de los músicos, ligada al desarrollo de los certámenes musicales. Característica fundamental de los nomos es su tendencia a ser conservados como formas permanentes a las que se asocian nombres concretos, que pueden hacer referencia bien a su autor (así el Nomo de Polimnesto), bien a alguna característica de la obra (Nomo "de los Juncos") o a la divinidad a la que estaban dedicados (Nomo de Atenea, Nomo Pítico)³⁸. En suma, su rasgo definitorio parece ser la fijeza de su forma musical y su considerable antigüedad ya en la época de Eurípides. No en vano Platón, radical conservador en materia musical, ensalza el nomo como forma musical y destaca su invariabilidad³⁹.

La ausencia de este término en Eurípides en su acepción musical merece ser resaltada por cuanto que, como hemos comentado, nuestro autor fue un innovador atento a los cambios en la música de su tiempo. No es pues, de extrañar que el nomo, ya obsoleto⁴⁰, no juegue ningún papel entre los términos musicales citados por él.

5.- θρῆνος, αἴλιμος, ἰάλεμος.

El término θρῆνος se utiliza desde los textos más antiguos⁴¹ para aludir al lamento puesto en música y convive con ἔλεγχος. Lo cierto es que, en muchos de los ejemplos en Eurípides el término está usado simplemente como "lamento" e igualmente el verbo θρηνέω se usa con el significado de "lamentar"⁴². Sin embargo en algunos casos el término aparece en un contexto marcadamente

Musica, 1133. Proclo, *ap. Photii Bibl.* 320a33-b11, afirma que se trata de un canto al dios Apolo.

³⁸ Sobre estos nomos, *cf.* Ps.Plutarco, *de Musica*, 1133a-b y 1143b; sobre el nomo pítico, atribuido a Sacadas de Argos, *vid.* Pólux, IV 84, 1-4.

³⁹ Platón, *Leyes* 700 b y 799 b-e.

⁴⁰ *Cf.* G. Comotti, *op. cit.*, pp. 29-31. Compárese con la situación mucho más arcaica reflejada por Esquilo, según Calderón Dorda, "art. cit.", pp. 98-101.

⁴¹ *Cf.*, por ejemplo, Homero, *Il.* XXIV, 720-722, *Od.* XXIV, 61.

⁴² *Med.* 1211; *Andr.* 92; *Hec.* 298, 434, etc. Para θρηνέω *Med.* 626, 1249, 1396, 1409; *Hec.* 675, etc. El hecho de que no se mencione en ningún momento el auló, instrumento característico de la trenodia (*cf.* Th. J. Mathiesen, *op. cit.*, p. 132), refuerza esta indefinición. En este sentido parece haber una evolución respecto a autores anteriores como Esquilo, en los que todavía significa "canción de lamento", *cf.* E. Calderón, *art. cit.*, p. 104. En Sófocles, *El.* 88, encontramos θρήνων ᾠδάς; sin embargo, el necesitar precisamente del sustantivo ᾠδή hace dudar de un valor puramente musical para θρῆνος, o, al menos de un uso unívoco con ese significado.

musical: así, en *Troyanas* (v. 609) aparece junto a la "musa que canta la pena" y poco después del también musical *ιάλεμος*, del que hablaremos más adelante. En *Ifigenia entre los tauros*, en uno de los pasajes líricos con mayor concentración de términos musicales de la obra de Eurípides, encontramos dos ejemplos claros de este uso⁴³. En *Reso*, por lo demás obra de autenticidad dudosa, aparece asociado a *ὕμνέω*⁴⁴. También aparece, en *Orestes*, en conexión con el *έλινο*,⁴⁵ del que hablaremos a continuación. Hay algunos ejemplos menos evidentes⁴⁶, que no aportan mucho a la cuestión. Otros términos de la misma raíz podrían tener un significado más especializado: es el caso de *θρήνημα* que aparece en tres ocasiones⁴⁷, en dos de las cuales *θρήνημα* parecería designar una parte de la propia tragedia, concretamente pasajes líricos de lamento en los que existe un diálogo entre el actor y el coro, mientras que en la tercera dicho diálogo se sugiere abiertamente⁴⁸. Por otra parte, para la acción de "cantar lamentos" se utiliza una vez *θρηνηδέω*⁴⁹, lo que podría responder al desgaste sufrido por el más antiguo *θρηνώω*. No encontramos, sin embargo, ejemplos de *θρηνηδία*, término que no aparece hasta Platón.

Ligado al *θρήνος* parece el *έλινο* (*αίλινος*), en principio una exclamación de dolor ritual⁵⁰, y con ese valor la encontramos en *Ph.* 1519 y, sobre todo en *Or.*

⁴³ *IT* 144 ss. *δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις ἔγκειμαι, τὰς οὐκ εὐμούσου μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις; ibid.* 182 ss. *δέσποιν', ἔξαυδάσω, τὰν ἐν θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, τὰν ἐν μολπαῖς "Αἰδας ὕμνῆι δίχα παιάνων.*

⁴⁴ *Rh.* 976, *θρήνοις δ' ἀδελφαὶ πρῶτα μὲν σ' ὕμνησομεν.*

⁴⁵ *Or.* 1395 *αἴλινον αἴλινον ἀρχὰν θρήνου.*

⁴⁶ *Hel.* 166; *Ph.* 1303 (*θρηνώω*) y 1635.

⁴⁷ *El.* 215; *Hel.* 174; *Or.* 132. Los ejemplos de Eurípides son los más antiguos documentados.

⁴⁸ Esta última es *Hel.* 174, en la que la protagonista invoca a las sirenas para que la acompañen en sus cantos y lamentos, contestándolos. Las palabras exactas son *μουσεῖα θρηνήμασι ξυνωιδά*, casi idénticas a las que leemos en *Or.* 132-133, *θρηνήμασιν φίλαι ξυνωιδοί*.

⁴⁹ *IA* 1176, el ejemplo más antiguo de dicho término.

⁵⁰ Similar a *Iacco*, *Peán*, *Himeneo*, cf. *RE* I.1, pp.1008-1009, s. v. *αἴλινος* y *Eurípides. Tragedias* II, p. 98, n. 12, Madrid, Gredos, 1978. Más tarde, a través de un mito etiológico, da origen al nombre de Lino, músico mítico relacionado con Apolo al que se atribuyen varios avances como la introducción de la lira de tres cuerdas. La racionalización del mito hace a Lino compositor de trenos (cf. Ps.Plutarco, *de Musica*, 1132a), lo que nos da una idea clara de la naturaleza de estos cantos. Aunque el término ya aparece en Homero (bajo la forma *λίνοσ*, *Il.* XVIII, 570), como tal exclamación es utilizada por vez primera en Esquilo (*αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω A.* 121, 139 y 159).

1395. En este último caso la vinculación al $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ ⁵¹ es expresa. En *HF* 348, por el contrario, el término parece asociarse a una idea de felicidad⁵²; en cualquier caso el contexto en el que se inserta es igualmente fúnebre, pues lo que se ensalza son las hazañas del fallecido Hércules. En *Hel.* 171 y 1164 el término se utiliza como adjetivo con el significado de "lastimero", "fúnebre", en una translación de significado similar a la experimentada por $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$.

Del $\iota\acute{\alpha}\lambda\epsilon\mu\omicron\varsigma$, canto de naturaleza trenódica⁵³, poseemos pocos testimonios en los autores clásicos, siendo con mucho Eurípides la fuente principal. En nuestro autor no suele aparecer asociado a otros términos musicales, por lo que la interpretación de su valor exacto resulta difícil. Los ejemplos se hallan en *Tr.* 604 y 1304; *Ph.* 1033-34; *Or.* 1390 y *Rh.* 895. En todos ellos la interpretación del término como "canto" se ve favorecida por hallarse en pasajes líricos, pero sólo en uno⁵⁴ existe una alusión expresa a la música. Es posible que su significado, al igual que el de $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$, sea lo bastante laxo para aludir por igual al lamento puesto en música y al carente de ella.

6.- ἐπικήδεια (μέλη).

Es definido por Proclo⁵⁵ como una especialización del treno que se canta en el funeral, con el difunto de cuerpo presente. Frente a él el treno sería el término no marcado que designa el lamento no ligado a una circunstancia concreta. El único ejemplo en Eurípides (*Tr.* 513-514), como adjetivo acompañando al sustantivo $\omega\iota\delta\acute{\alpha}\nu$, pasa por ser también el más antiguo uso de este término, aunque su utilización como sustantivo es muy posterior. Dicho ejemplo parece ajustarse al valor que Proclo atribuye al término, aunque metafóricamente, puesto que no es a una persona, sino a la ciudad de Troya, recién derrotada y arrasada por los griegos, a la que el coro dedica su $\epsilon\pi\iota\kappa\eta\delta\epsilon\iota\omicron\nu$ $\omega\iota\delta\acute{\alpha}\nu$. Parece claro que, mediante la personificación, Eurípides presenta a Troya como un muerto al que se rinden honores fúnebres en presencia de su cadáver.

⁵¹ Cf. *supra*, n. 45.

⁵² $\alpha\lambda\iota\nu\omicron\nu$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\epsilon\pi'$ $\epsilon\upsilon\tau\upsilon\chi\epsilon\iota$ $\mu\omicron\lambda\pi\acute{\alpha}\iota$ $\Phi\omicron\iota\beta\omicron\varsigma$ $\iota\alpha\chi\epsilon\iota$. Ateneo, XIV 10,44 citando a Aristófanes de Bizancio, afirma que el *lino* y el *élino* no sólo se utilizan en las desgracias ($\omicron\upsilon$ $\mu\omicron\nu\omicron\nu\omicron\nu$ $\epsilon\nu$ $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\nu$) sino también "en el canto dichoso". Otros testimonios nos hablan del (é)lino como canto de cosecha (Homero, cf. *supra*, n. 50) y tejedores (Ateneo, XIV 10,6), es decir, como canto de trabajo.

⁵³ Cf. Ateneo, XIV 10,44: $\epsilon\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\nu$ $\iota\acute{\alpha}\lambda\epsilon\mu\omicron\varsigma$.

⁵⁴ *Tr.* 604 ss.

⁵⁵ *Ap. Photii Bibl.*, 321a30-33. Vid. también Tolomeo el Gramático, *Vocab.*, 404. 7.

7.- ἔλεγος.

El sentido originario del término es el de "canción, melodía" que más tarde pasa a tomar el significado de canto fúnebre o de lamento⁵⁶. En Eurípides los ejemplos, sin ser abundantes, sí son, al menos, claros en cuanto al matiz fúnebre o lastimero y a la relación con la música: así, *Hel.* 185 (ἄλυρον ἔλεγον); *IT* 146 (ἄλυροις ἐλέγοις) y 1091. Por último, en *Tr.* 119 no es tan evidente el sentido musical, aunque el contexto (se encuentra en un pasaje lírico) parece apoyar esa posibilidad. La calificación en dos ocasiones del término como ἄλυρος nos habla de un canto típicamente acompañado por el auló.

8.- ὑμέναιος.

Aunque distinguido por Proclo del ἐπιθαλάμιος, los dos términos designan una misma realidad: la canción de bodas, dedicada a la novia o a la pareja. El término más antiguo es ὑμέναιος, que ya aparece en la *Iliada* (XVIII, 493) con este significado, mientras que epitalamio no surge hasta Teócrito⁵⁷. En cambio ὑμέναιος es palabra especialmente cara a Eurípides, aunque a menudo su significado es el de "boda" y otras veces es el nombre del dios que la mitología asocia a los matrimonios⁵⁸.

Sin embargo, hay al menos cuatro ejemplos claros del uso del término en su acepción como género poético-musical: *HF* 10; *IT* 367; *Or.* 1210; *IA* 693. En los dos primeros casos, el himeneo aparece asociado a instrumentos de viento: en el primer ejemplo se dice que el canto está acompañado por el λωτός, instrumento de viento de la familia del auló⁵⁹; en el segundo se utiliza junto al verbo αὐλέω⁶⁰.

⁵⁶ Eustacio, *Commentarii ad Homeri Iliadem* IV 977,2.

⁵⁷ Concretamente en el título del *Idilio* 18, puesto que en el propio poema la palabra usada es ὑμέναιε (v. 58). Proclo (*Ap. Photii Bibl.*, 321a17-28) y otras fuentes explican la diferencia entre las dos definiciones: si el himeneo es el canto con que se acompaña la boda, el epitalamio está dedicado a los esposos en la cámara nupcial. Dada la cronología de los dos términos, es probable que la clasificación sea bastante tardía.

⁵⁸ Más exactamente el dios que "desaparece" con el matrimonio. *Cf.* por ejemplo, como "boda" *Supp.* 1027b, *Hipp.* 554, *Tr.* 779; como nombre de divinidad *Heracl.* 917, *Tr.* 310, etc.

⁵⁹ El λωτός (literalmente "loto") es la denominación habitual en Eurípides para lo que en otros autores se denomina πλαγίαυλος, o "auló oblicuo" similar, por la forma de ser tocado, a nuestra flauta travesera, pero dotado, a diferencia de ésta, de la boquilla característica de los aulós; se trataría de un instrumento de origen lidio; *cf.* S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece, an Encyclopaedia*, Londres, 1978, s. v. "plagiaulos". Más recientemente E. Calderón Dorda, "El léxico musical en Teócrito", *Habis* 31, 2000, 99-112, ha identificado el πλαγίαυλος con la flauta travesera, esto es, un instrumento sin boquilla.

De acuerdo con Pólux⁶¹, existía otro género de música nupcial, el denominado γαμήλιον αὐλήμα, melodía para auló solo. En Eurípides γαμήλιος se utiliza siempre como adjetivo, y sólo en una ocasión (*Tr.* 352) acompaña a μέλος.

Así pues, aun con la prudencia debida en este terreno, creemos posible extraer de nuestro análisis las siguientes conclusiones:

1.- A partir del estudio del léxico en su obra se constata que Eurípides utiliza pocos términos alusivos a los géneros poético-musicales, y los que aparecen lo suelen hacer con un valor poco específico; por sus usos y su significado podrían establecerse dos grupos.

Por un lado, encontramos dos términos, ὕμνος y παιάν, de significado bastante cercano. Ambos pueden dedicarse a los dioses, lo que produce algunos ejemplos en que aparentemente son sinónimos; aún así persiste el valor del παιάν como apropiado para la súplica a la divinidad, mientras que ὕμνος y sus derivados acaban por perder cualquier rasgo distintivo para convertirse en sinónimos de "canto" y "cantar".

El segundo grupo lo constituirían los términos dedicados al "lamento" éstos sí, muy abundantes y en apariencia intercambiables: θρήνος, αἴλιος, ἰάλεμος, ἐπικήδεια y ἔλεος. La temática del género y su carácter patético ha influido sin duda en esta sobreabundancia.

2.- Comparando los datos con los de los otros grandes trágicos, parece evidente que ha habido, especialmente con ὕμνος y θρήνος, una evolución de significado desde Esquilo a Eurípides. Dicha evolución, se constata ya en Sófocles y es asumida por Eurípides, debiendo justificarse como arcaísmos los ejemplos que no se ajustan a esto. Nuestro autor introduce, además, varios neologismos en el léxico de los géneros poético-musicales, como ἐπικήδεια, θρηνοδέω y θρήνημα. El que muchos de los términos utilizados por los teóricos posteriores (Proclo en especial) no aparezcan en Eurípides puede ser explicado en algunos casos: a veces se refieren a cantos relacionados con ceremonias y cultos locales (ἄδωνίδια, δαφνηφορικά, ὠσχοφορικά) u otras composiciones que por su temática no tienen cabida en el género trágico (σκόλιον, σίλλος); y a veces, simplemente, los términos no existían todavía en época de Eurípides (ἐπιθαλάμιος).

⁶⁰ El ὕμέναιος se asocia al auló (aunque también a la forminge, instrumento de cuerda) ya en el texto de la *Iliada* citado y en otros muchos. Cf. Th. J. Mathiesen, *op. cit.*, p. 127 ss.

⁶¹ IV 75 y 80.

En conclusión, el estudio de la terminología musical en sus obras nos desvela a un Eurípides sensible a las innovaciones de su época en materia musical: los términos más antiguos han desaparecido de su obra o han perdido su significado primitivo para asimilarse a otros más recientes; a veces se crean nuevos términos que reemplazan a aquellos. Todo ello refuerza la imagen de nuestro autor en materia musical como un innovador atento a los cambios de su época.