

La terminología musical en *Las ranas* de Aristófanes  
[Musical Terminology in Aristophanes' *Frogs*]

Esteban Calderón Dorda\*  
Universidad de Murcia

**Resumen:** Aristófanes resulta ser una pieza clave para el conocimiento del léxico musical griego. La abundancia de testimonios que ofrece, sus apreciaciones técnicas y la creación de nuevos términos musicales le convierten en un importante eslabón en el campo de la música antigua. Su gusto por el detalle se evidencia en la descripción que realiza de los cantos y, sobre todo, de los instrumentos musicales.

**Abstract:** Aristophanes is a key piece for the Greek musical lexicon. The plenty of testimonies that he gives, his technical appreciations and the creation of new musical terms make him an important link in the scope of the ancient music. His interest in the detail is made evident in the description concerning songs and, especially, musical instruments.

**Palabras clave:** Aristófanes, música, *Ranas*, lexicología

**Keywords:** Aristophanes, music, *Frogs*, lexicology

**Recepción:** 12/01/2021

**Aceptación:** 20/03/2021

*Al Prof. José García López, μουσικώτατος*

§1. Es cosa sabida, y por ello no insistiré, que la música era un aspecto fundamental del teatro griego y, en consecuencia, Aristófanes es una buena muestra de este aserto; la música, esto es, el ritmo y la melodía, era inseparable de las palabras, si bien contamos con el problema añadido de no disponer, con alguna excepción, de la música, sino tan sólo de las palabras que nos ha legado la tradición manuscrita. Prescindiendo de esta limitación, no pequeña, se puede adelantar que Aristófanes era un músico y un crítico musical de primer orden<sup>1</sup>. El estudio que voy a proponer en las siguientes páginas es un estudio de la terminología musical griega en una de las comedias más representativas del gran comediógrafo: *Las ranas*, obra representada en enero del año 405 a.C. Voy a centrarme en un pasaje de las *Las ranas* perteneciente al episodio de los μέλη (1248-1364a) de la controversia musical entre Esquilo y Eurípides<sup>2</sup>, que será el texto de referencia a lo largo de todo este trabajo. Habla Esquilo:

*Ra.* 1298-1307:

ΑΙ. ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ

ἤνεγκον αὐθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυγίχῳ

λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθειῖν δρέπων· 1300

οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μέλι φέρει, πορνωδιῶν,

σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,

θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται.

ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ

λύρας ἐπὶ τοῦτον; ποῦ 'στιν ἡ τοῖς ὀστράκοις 1305

αὐτῆ κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου,

\* Dirección para correspondencia: Departamento de Filología Clásica. Facultad de Letras, Universidad de Murcia. C./Santo Cristo 1, 303001 Murcia (España). Correo electrónico: esteban@um.es

<sup>1</sup> Cf. Henderson, 1957: 390-397.

<sup>2</sup> Cito por la edición de Del Corno, 1985. Para el *agon* entre Esquilo y Eurípides, *uid.* Barker, 1984: 99-116.

πρὸς ἤνπερ ἐπιτήδεια τάδ' ἔστ' ἄδειν μέλη.

Comienza con una referencia al poeta trágico Frínico<sup>3</sup> (Φρυνίχῳ, v. 1299), el predecesor de Esquilo y cuyas composiciones líricas parecen ser del gusto de Aristófanes, quien por boca de Esquilo define su poesía en el v. 1301 como λειμῶνα Μουσῶν ἱερόν (“prado sagrado de las Musas”); es decir, los poetas son como abejas que liban en el florido prado de las Musas para elaborar la miel de su poesía. Obsérvese que Del Corno opta por la interesante conjetura de Palmer<sup>4</sup>, μέλι, en lugar del μέν *solitarium* del v. 1301 para aludir ahora a la poesía de Eurípides y que podría ser un juego de palabras homofónico entre μέλι y μέλη<sup>5</sup>. El propio Aristófanes se refiere a Frínico y a esta bucólica y expresiva imagen en un coro de las *Las aves* (744-752):

δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων	
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω	745
σεμνά τε Μητρὶ χορεύματ' ὀρεῖα,	
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτιγξ,	
ἐνθεν ὥσπερ εἰ μέλιττα	
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε-	
βόσκετο καρπὸν ἀεὶ φέ-	750
ρων γλυκεῖαν ῥῥῶν,	
τιοτιοτιοτιγξ.	

En este pasaje Aristófanes pone de relieve esa imagen de Frínico, comparado con una abeja (μέλιττα)<sup>6</sup> (v. 748) que libaba (ἀπεβόσκετο) (v. 749) el fruto de sus melodías de ambrosía, es decir, inmortales (ἀμβροσίων μελέων)<sup>7</sup> (v. 749) buscando siempre una fuente de inspiración alejada del mundanal ruido, consecuencia de la cual es una dulce canción (γλυκεῖαν ῥῥῶν) (v. 751). Mediante esta bella metáfora la poesía de Frínico es propuesta como alimento artístico –el λειμῶν ἱερός de *Ra.* 1300– para otros poetas, esto es, para otras abejas, que sabrán destilar su miel<sup>8</sup>. Esta asimilación de la laboriosa abeja con el poeta es un *topos* literario muy arraigado<sup>9</sup>. Una dulzura que también recuerda en las *Las avispas* (219-220), cuando Bdelicleón afirma: μινυρίζοντες μέλη / ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχῆρατα (“canturreando viejas canciones [μέλη] de miel sidonia, producto de Frínico”)<sup>10</sup>, donde hace una alusión a las *Las fenicias* de Frínico, tragedia representada en el 476 a.C., 54 años antes que las *Las nubes* de Aristófanes, y uno de cuyos cantos corales lo entonaban las mujeres de Sidón, una larguísima palabra compuesta<sup>11</sup> salida del ingenio literario del cómico (*hapax*):

<sup>3</sup> Frínico aparece mencionado también en *V.* 220, 269, 1302, 1490, 1524; *Au.* 749; *Th.* 164, y generalmente en contextos musicales. Cf. Pickard-Cambridge, 1962: 63.

<sup>4</sup> No así, por ejemplo, Coulon (1973) o Dover (1993: 350). Tampoco Hall-Geldart (1907), que atetizan el pasaje. Existe la conjetura de Rogers (1924) μελοφορεῖ, en lugar de μέν φέρει, mientras que Wilson (2007) acepta la vieja corrección de Meineke μεταφέρει. La conjetura de Palmer se basa en un frecuente error de copia: -ΛΙ- / -Ν-, de donde ΜΕΛΙ > ΜΕΝ.

<sup>5</sup> Cf. D'Angour, 2020: 415.

<sup>6</sup> Piénsese en la μέλιττα Μούσης de *Ec.* 973 (cf. Ussher, 1973: 211). Cf. Dunbar, 1995: 466-467. Ni Frínico ni Esquilo utilizaron en sus tragedias el género cromático, mientras que Eurípides hizo gran uso de él, cf. Bélis, 1991: 38.

<sup>7</sup> La misma expresión (ἀμβροσίων μελέων) se encuentra en Baquilides (19.2). Dunbar (1995: 467) entiende el adjetivo como “divine”.

<sup>8</sup> Cf. Zanetto-Del Corno, 1989: 243.

<sup>9</sup> Cf. Pl., *Io.* 534B; Taillardat, 1962: 431-433, 436.

<sup>10</sup> Cf. MacDowell, 1971: 160-161; De Simone, 2014: 264.

<sup>11</sup> Sobre este tipo de largos compuestos de Esquilo y la ironía con que los trata Aristófanes, se pueden ver las palabras que pone en boca de Eurípides en *Ra.* 923-926: κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα / ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἂν βόεια δῶδεκ' εἶπεν, / ὀφρῶς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά, / ἄγνωτα τοῖς

ἀρχαιο-μελι-σιδωνο-φρυνηγήρατα. En *Ra.* 910 se refiere también a este mismo autor con la expresión παρὰ Φρυνίχῳ (“en la escuela de Frínico”).

§2. En *Ra.* 1301 (§1) el pronombre οὗτος se refiere a Eurípides, y Esquilo trata de ridiculizarlo recordando de dónde obtiene el primero τὸ μέλι para sus cantos líricos (μέλη, v. 1307), que no es sino una disparatada serie de materias primas de mala calidad (vv. 1301-1303). Cita en primer lugar πορνωδιῶν, corrección de Augusto Meineke<sup>12</sup> en lugar de πορνιδίων de los manuscritos, que es poco fiable *metri causa*. El término πορνωδιῶν, de πόρνη y un diminutivo de ὦδή, no está atestiguado en otro lugar y significa ‘cancioncillas de prostitutas’, con un tono claramente despectivo, puesto que las πορνωδίαι carecen de cualquier pretensión de ser un cumplido arte musical.

§3. Por otro lado, en *Ra.* 1302 (§1) aparece la *iunctura* σκολίων Μελήτου, que tal vez era un poeta trágico<sup>13</sup> contemporáneo de Aristófanes, conocido acusador de Sócrates<sup>14</sup> y compositor de canciones convivales, como eran los σκόλια. Según el *De Musica* de Ps.-Plutarco (*Mus.* 1140F), el lesbio Terperandro fue el inventor de los cantos llamados escolios (σκόλια μέλη) y su actividad se desarrolló en Esparta, relacionándose su nombre con el género de la citarodia y la lira, así como también se le atribuye la introducción de la nete doria<sup>15</sup>. Según las fuentes antiguas, el σκόλιον (μέλος) consistía en una composición acompañada por la lira<sup>16</sup>, que se cantaba al final del banquete; mientras se bebía, uno de los participantes comenzaba una canción, teniendo en su mano una rama de mirto o de laurel<sup>17</sup>, que luego pasaba a un compañero de banquete siempre de forma oblicua (σκολιός), en zigzag<sup>18</sup>, el cual debía continuar el canto<sup>19</sup>; por lo tanto, se trataba de una música no profesional. La αὐλητρίς y las ὀρχηστρίδες<sup>20</sup> (‘bailarinas’) –la ὄρχησις (‘danza’) siempre es importante<sup>21</sup>– de *Ra.* 513-514 eran elementos necesarios en todo banquete. De un pasaje de las *Las avispas* (1219-1222) parece deducirse que también había acompañamiento del aulo por la presencia en el v. 1219 de αὐλητρίς (esto es, crisis de ἡ αὐλητρίς), la auleta que da la señal para el comienzo del escolio:

ΒΔ. αὐλητρίς ἐνεφύσησεν· οἱ δὲ συμπόται  
εἰσὶν Θέωρος, Αἰσχίνης, Φᾶνος, Κλέων, 1220  
ξένος τις ἕτερος πρὸς κεφαλῆς, Ἀκέστορος.

θεωμένοις. Y Estrepsíades en *Las nubes* (1366-1367): “ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς / ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν.”

<sup>12</sup> Cf. Del Corno, 1985: 234. También adoptan esta lectura Coulon (1973), Dover (1993) y Wilson (2007), frente al verso atetizado de otros editores. Wilamowitz (1981: 226 n. 1) dice que esta conjetura es “sehr schön” y también es apoyada por Stanford (1958). Van Leeuwen (1896) propone πορνίδιον, diminutivo de πόρνη, pero implica un cambio en el orden de palabras: οὗτος δὲ γ’ ὡς πορνίδιον ἀπὸ πάντων φέρει.

<sup>13</sup> Cf. Aristófanes, frs. 117, 156.10, 453 Kassel-Austin. Dover (1993: 350) piensa que es poco probable que se trate del trágico.

<sup>14</sup> *Sch. ad Ra.* 1302.

<sup>15</sup> Plu., *Mus.* 1140F. Nete es la primera cuerda o la nota más baja de la lira de Apolo, según la escala musical tónica. Recibe su nombre de una de las tres Musas de Delfos, junto con Mese e Hípate. Cf. Plu., *Mus.* 1139A-1140A; García López, 2004: 67 n.103 y 100 n. 213.

<sup>16</sup> Michaelides, 1978: 297.

<sup>17</sup> Schol. Ar., *Nu.* 1364: Δικαίαρχος ἐν τῷ περὶ μουσικῆς: “ἐπεὶ δὲ κοινόν τι πάθος ἀεὶ φαίνεται συνακολουθεῖν τοῖς διερχομένοις εἴτε μετὰ μέλους εἴτε ἄνευ μέλους ἔχοντα ἐν τῇ χειρὶ ποιεῖσθαι τὴν ἀφήγησιν. οἱ τε γὰρ ἄδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τινος παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης λαβόντες ἄδουσιν”. Cf. Procl., *Chrest.* 19; Bélis, 1991: 42.

<sup>18</sup> Chantraine, 1968: 1013.

<sup>19</sup> García López, 2004: 101 n. 217, cf. *Athen.* 694A-B.

<sup>20</sup> Las ὀρχήστριδες aparecen dos veces más en las *Las ranas*: 515 y 519; en 543 (sing.). Cf. *Ach.* 1093; *Nu.* 996. Etimológicamente el término ὀρχήστριδες está emparentado con ὀρχήστρα, que es el lugar en el coro ejecuta la danza (cf. *Arist.*, *Pr.* 901b 30).

<sup>21</sup> Cf. Michaelides, 1978: 229-230.

τούτοις ξυνὼν τὰ σκόλι' ὅπως δέξει καλῶς.

En *Las avispas* 1236-1240 el propio Bdelicleón indica cómo se daba el turno en los escolios, que consistía en tomar la diestra (λαβόμενος τῆς δεξιᾶς) de un participante en el banquete, para que cante (ᾄδῃ):

ΒΔ. τί δ', ὅταν Θέωρος πρὸς ποδῶν κατακείμενος

ᾄδῃ Κλέωνος λαβόμενος τῆς δεξιᾶς·

“Αδμήτου λόγον, ὦ 'ταῖρε, μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει”

τούτῳ τί λέξεις σκόλιον;

1240

La cita del escolio es, evidentemente, el v. 1239, “Αδμήτου λόγον, ὦ 'ταῖρε, μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει”<sup>22</sup>. Filocleón le responde que lo hará ᾠδικῶς (V. 1241), es decir, con otro escolio ‘en plan lírico’<sup>23</sup>. En los *Los acarnienses* 532, Aristófanes cuenta que Pericles puso la Hélade patas arriba disponiendo leyes escritas como escolios (ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους) para referirse al “decreto megárico”, que era, en definitiva, un bloqueo comercial que excluía a los megarenses de los puertos de Atenas y de su área de influencia<sup>24</sup>. Los versos en cuestión recordaban un escolio del poeta rodio Timocreonte (PMG 731), lo que explica la alusión de Aristófanes, que dice así (*Ach.* 533-534)<sup>25</sup>:

ὡς χρὴ Μεγαρέας μήτε γῆ μήτ' ἐν ἀγορᾷ

μήτ' ἐν θαλάττῃ μήτ' ἐν ἡπείρῳ μένειν.

§4. En el texto de referencia (§1), *Ra.*1302, también aparece ἀλλημάτων. El ἀλλημα es una pieza tocada al son del aulo, un ‘aire de aulo’<sup>26</sup>, en este caso procedente de Caria, que parece tener unas connotaciones peyorativas y como proverbio de algo de escaso valor. Al tratarse de una región del Asia Menor, probablemente aluda al carácter bárbaro tanto del país como de los aires de sus aulos<sup>27</sup>. En definitiva, en los vv. 1301-1302 de *Las ranas* Esquilo expone de manera muy cruda cuáles son las fuentes de inspiración de Eurípides: lascivas (πορνωδίαι), conviviales (σκόλια) y orientalizantes (Καρικὰ ἀλλήματα)<sup>28</sup>. El instrumento por excelencia, el más veces nombrado por Aristófanes, es el ἀλλός, que en las *Las ranas* aparece en dos ocasiones. Habitualmente tenía dos tubos<sup>29</sup>. Pero no sólo es eso, ya que la presencia de θρήνος (θρήνων, v. 1303), que sólo aparece en este lugar en Aristófanes, incluye matices al uso de ἀλλήματα carios. El θρήνος es el término de la literatura griega utilizado tradicionalmente para denominar el γένος poético, cuyo contenido eran

<sup>22</sup> El Admeto era un escolio de Praxila de Sicilia.

<sup>23</sup> En *Las aves* 1416 (cf. Dunbar, 1995: 676-677) y en el fr. 235 Kassel-Austin encontramos de nuevo el término σκόλιον con el verbo ἀείδω. Cf. MacDowell, 1971: 292.

<sup>24</sup> Cf. Th. 1.67 y 1.139.

<sup>25</sup> Cf. Olson, 2002: 212.

<sup>26</sup> Cf. Michaelides (1978: 39): “a melody played on the aulos, an aulos solo”. También aparece, e.g., en Platón, *Smp.* 216C. Tiene un sinónimo: ἀλλησις. El término ἀλλός suele traducirse como ‘flauta’, pero este instrumento no se corresponde exactamente con la flauta, cf. West, 1992: 1-2. La traducción de ἀλλός como ‘flauta’ no es correcta, puesto que la flauta carece de lengüeta, no así el ἀλλός, que se parecería a nuestro oboe, cf. Comotti, 1979: 72-76.

<sup>27</sup> Los escolios (*ad Ra.*1302) dicen en este punto que estos aires musicales carios eran de tipo trenético: τὰ δὲ Καρικὰ ἀλλήματα (καὶ μέλη) θρηνώδη ἐστίν. Por otra parte, Platón (*Lg.* 800E) cuenta que a veces se contrataban cantantes para acompañar al difunto Καρικῆ τινὶ μούσῃ. Cf. Defradas, 1969: 35. La música caria, jonia, lidia y otras músicas orientales debieron penetrar en Atenas, cf. Pl. Com., fr. 71 Kassel-Austin; West, 1992: 182 y 349.

<sup>28</sup> Cf. De Simone, 2008: 488, quien a lo largo de su trabajo recoge la tesis de que Eurípides habría optado por la música eolia, frente a la doria (p. 490).

<sup>29</sup> Cf. Terzes, 2020: 219-223.

las canciones de lamento desde Homero<sup>30</sup>. Como ha señalado Bélis<sup>31</sup>, “le petit aulos carien au son aigu et perçant qui, en 405, reste encore synonyme de lamentation et de deuil, servira, au siècle suivant, aux festivités les plus débridées des banquets”. En *Ra.* 154, ἀὐλῶν ... πνοή (“sonido de aulos”), se utiliza la expresión para describir el ambiente musical que rodea al coro de iniciados en los misterios de Deméter; en *Ra.* 313 aparece la misma *iunctura* y por el mismo motivo: ἀὐλῶν πνοῆς. El término πνοή se utiliza de modo característico para designar el sonido, esto es, el soplo del aulo y de la siringe<sup>32</sup>. Por otra parte, en las *Las aves* 682-683 Aristófanes lo llama καλλιβόαν ... ἀὐλόν<sup>33</sup>, “aulo de bello sonido”, en este caso para acompañar a los anapestos, y su sonido es descrito también en las *Las nubes* 313 como: Μοῦσα βαρύβρομος ἀὐλῶν (“Musa de grave sonido de los aulos”), un sonido descrito por Eurípides en *Helena* 1351: βαρύβρομον ἀὐλόν<sup>34</sup>, que describe de manera muy apropiada una tonalidad grave e inquietante, puesto que la βαρύτης implica sonidos de tono bajo. El ἀὐλός podía estar elaborado con caña (κάλαμος), como informa el propio Aristófanes en el fr. 150 Kassel-Austin: καλαμίνους ἀλούς, si bien este adjetivo también puede ser aplicado a la materia prima de la σῦριγξ, como los propios fragmentos del cómico transmiten (fr. 738 Kassel-Austin), pero también se podía utilizar el hueso para su elaboración (*Ach.* 863: τοῖς ὀστίνοις).

En *Ra.* 1316 el delfín resulta ser φίλαυλος, amante del sonido del aulo<sup>35</sup>, donde Aristófanes parodia con idénticas palabras los versos 435-436 de la *Electra* de Eurípides. Los escolios (*ad Ra.*1316) lo explican así: φίλαυλος δὲ ὁ τοὺς ἀλούς καὶ τὰ μέλη ποιῶν. Otro compuesto de ἀλός lo hallamos en *Ra.* 212: ξύναυλον ὕμνων βοάων (“el clamor armonioso de los himnos”). El poco frecuente adjetivo ξύναυλος (o σύναυλος) viene a significar ‘en armonía con el aulo’, que es el acompañamiento musical habitual en el canto coral del drama, de donde pasa a entenderse genéricamente como ‘armonioso’<sup>36</sup>. En el pasaje aristofánico se trata del canto de las ranas, acompañado de ἀυλοί. En realidad, el ἀλός es el único instrumento musical de viento que aparece en *Las ranas*, ya que σάλπιγξ, la salpínge, está atestiguada en una ocasión (*Ra.* 1042), pero en un contexto de contenido bélico<sup>37</sup>, como trompeta para enardecer a los ciudadanos con su estruendoso sonido. Lo mismo sucede con el extraño *harax* que aparece en *Ra.* 966: σαλπινγολογγυπηνάδαι, que se puede traducir algo así como ‘barbudos de lanza y trompeta’, un compuesto de σάλπιγξ,

<sup>30</sup> Cf. Calderón Dorda, 2002: 104-105. Vid. Michaelides, 1978: 332-333. Obsérvese lo dicho en la nota a propósito de Καρικῶν (v. 1302).

<sup>31</sup> Bélis, 1991: 43-44.

<sup>32</sup> Cf. Michaelides, 1978: 262.

<sup>33</sup> Es probable que καλλιβόας sea el epíteto tradicional del ἀλός (Dunbar, 1995: 426-427). Cf. Fanfani, 2017: 426-428). Esta expresión remite a Sófocles, *Tr.* 640-641: ὁ καλλιβόας ... ἀλός, para designar una melodía hermosa y alegre; a continuación, el trágico equipara el sonido del aulo con el de la lira: ἀλλὰ θείας ἀντίλυρον μούσας (*Tr.* 643). Ercoles (2020: 135) ha señalado que es engañoso calificar las canciones dramáticas como “líricas”, es decir, con acompañamiento de lira, y que sería preferible usar el adjetivo “mélicas” (de μέλη). Interesantes son las palabras de Plutarco (*Mor.* 638C): ὧς που καὶ τὸν αὐλὸν ἠρμόσθαι λέγουσιν καὶ ἠρούματα <τὰ> ἀυλήματα καλοῦσιν, ἀπὸ τῆς λύρας λαμβάνοντες τὰς προσηγορίας.

<sup>34</sup> El adjetivo βαρύβρομος, de βαρύς y βρόμος (/ βρέμω), se aplica al ruido profundo del mar desde Homero. Los escolios de la propia comedia (*ad Nu.* 313) explican el adjetivo recurriendo al verbo del compuesto: πολλὰ βρέμουσα. Véase el origen de Βρόμιος (‘Ruidoso’) como nombre de Dioniso en el *Etym. Magn.*, s.u. βρόμιος y la relación etimológica de éste con βροντή (cf. Chantraine, 1968: 194), como aparece en Luciano (*Tim.* 1): ἡ βαρύβρομος βροντή. Cf. *Ar., Nu.* 284: πόντον κελάδοντα βαρύβρομον. En esta misma comedia (*Nu.* 283): ποταμῶν ζαθέων κελάδηματα. Un fragmento de Laso de Hermíone (fr. 702 West) adscribe la armonía eolia al sonido grave (βαρύβρομος ἀρμονία). Píndaro define el sonido del ἀλός como πάμφωνος (*O.* 7.12; *P.* 12.19). Sobre la técnica de este instrumento, cf. West, 1992: 86-87.

<sup>35</sup> Las Musas son φιλάυλους ... Μούσας (S., *Ant.* 965).

<sup>36</sup> En la *Electra* (879) de Eurípides también encontramos ξύναυλος βοά. Por otra parte, el concierto de aulos es llamado ξυναυλία en Esquilo (*Sep.* 839), al igual que en Aristófanes (*Eq.* 9: ξυναυλίαν ... νόμον), y en Sófocles (fr. 60 Radt) este término se refiere a la unión del sonido del ἀλός con el de la λύρα. cf. Wilson, 1999: 78 n. 75. En los escolios (*ad Ra.* 212): ξύναυλον· ξυνωδόν. Vid. Ercoles, 2006.

<sup>37</sup> Con sentido musical en *Ach.* 1001, y tal vez en *Pax* 1240 y *Nu.* 165. Cf. Calderón Dorda, 2002: 112-113.

λόγγη, ὑπήνη y el sufijo patronímico -άδης<sup>38</sup>. La salpínge desempeñaba un papel más marginal con relación a otros instrumentos musicales y se fabricaba con bronce o con otros materiales<sup>39</sup>.

§5. En *Ra.* 1303 del texto inicial (§1) aparece otro término que forma parte de la música tradicional griega: χορειῶν (de χορεία, ‘danza’ o ‘coro’), única incidencia en el *corpus* aristofánico. Weiss<sup>40</sup> define χορεία con las siguientes palabras: “*choreia* generally means the combination of words, movement, and music performed by a group, typically for a religious occasion. It was a capacious genre, encompassing a broad spectrum of communal performances with varying degrees and combinations of song, dance, and instrumental accompaniment”. El término χορεία, en nuestra comedia designa el coro de ranas que con sus canciones de mil chapuzones (πολυκολύμβοισι μέλεσιν) (*Ra.* 245) entonaban a coro en el fondo del agua, entre plantas palustres, una variada canción acuática (ἔνυδρον ἐν βυθῶ χορείαν / αἰόλαν) (*Ra.* 247-248), que resume en *Ra.* 249 con el *harpax* πομφολυγοπαφλάσμασιν (de πομφόλυξ, ‘burbuja’, y πάφλασμα, ‘ruido’), con el que el poeta trata de reflejar con un recurso onomatopéyico el sonido burbujeante emitido por las ranas<sup>41</sup>. El adjetivo αἰόλαν indica la diversa modulación de las voces; αἰόλος significa ‘variorpinto’ y es equivalente a ποικίλος en Platón (*Crat.* 409A): τὸ δὲ ποικίλλειν καὶ αἰολεῖν ταῦτόν<sup>42</sup>. En el pasaje de *Las ranas* se refiere, en definitiva, a las variaciones melódicas. En *Las aves* (739) las criaturas aladas celebran sus canciones inspiradas por una Μοῦσα ... ποικίλη. Aplicado a animales lo hallamos en un compuesto en *Opiano* (*Hal.* 1.728) para referirse a la voz del ruiseñor: αἰολόφωνος ἀηδών<sup>43</sup>. En Nono de Panópolis (*D.* 40.223) está atestiguado el compuesto musical αἰολόμολπος (*harpax*) para referirse a la siringe. Pero χορεία también se refiere a la danza coral de los iniciados en los misterios de Deméter: ἀγνήν, ἱερὰν / ὁσίοις μύσταις χορείαν (*Ra.* 335-336)<sup>44</sup>, con una acumulación de adjetivos que resaltan el valor cultural del coro. Pero no sólo cantaba y bailaba el coro, sino que también batía palmas en algún caso, como Dioniso atribuye a los *Los persas* de Esquilo en señal de duelo (*Ra.* 1029).

Como era de esperar el término χορός (12 incidencias) y el verbo χορεύω (6 incidencias) están muy presentes en toda la obra aristofánica y de manera especial en *Las ranas* por lo antes apuntado, por el coro de ranas y por los μύσται χοροί (*Ra.* 370; cf. 354), pero también por la importancia de la música y el coro en la educación helena, como así lo reconoce en *Ra.* 729: καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ<sup>45</sup>. En realidad, el verdadero coro de *Las ranas* es el de los iniciados, ya que desde un punto de vista técnico, el coro de ranas es secundario, esto es, un παραχορήγημα<sup>46</sup>, con el que se ha identificado a los poetas ditirámicos de nuevo cuño<sup>47</sup>. Por otra

<sup>38</sup> Cf. Del Corno, 1985: 215. Piénsese en el otro raro *harpax*, σαρκασμοπιτυοκάμπται, del mismo verso (*Ra.* 966).

<sup>39</sup> Artem. 1.56: ἡ σάλπιγγς σύγκειται γὰρ ἐξ ὀστῶν καὶ χαλκοῦ. Sobre su origen etrusco o lidio, cf. Petretto, 1995, y Ledo-Lemos, 1996.

<sup>40</sup> Weiss, 2020: 161.

<sup>41</sup> Cf. De Vries, 1967: 156.

<sup>42</sup> *Etyim. Magn.*, s.u.: αἰόλειος· ὁ ποικίλος. Cf. Rocconi, 2003: 72-73. El νόμος lidio de Telestes (fr. 806 Page) se denomina νομοαἰόλον, aunque se considera una lectura corrupta. No sabemos hasta qué punto puede referirse a este νόμος Hermógenes (*Id.* 2.9) cuando recoge estos versos sobre Simónides: εἰ μὴ δεινὸς ἀοιδὸς ὁ Κήιος αἰόλα φωνέων / βάρβιτον ἐς πολύχορδον ἐν ἀνδράσι θῆκ' ὀνομαστούς. El adjetivo αἰόλος significa originariamente ‘vivo’, ‘rápido’, cf. Chantraine, 1968: 37. Sobre la noción de ποικιλία aplicada al Nuevo Ditirambo, cf. De Simone, 2019; D'Angour, 2020: 412.

<sup>43</sup> Para una asociación entre el ruiseñor y el aulo, cf. Rocconi, 2003: 5 y 81 n. 500.

<sup>44</sup> En *Ra.* 674-675: Μοῦσα, χορῶν ἱερῶν ἐπιβήθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν / ἀοιδᾶς ἐμᾶς, y en *Ra.* 686 también se refiere a τὸν ἱερὸν χορὸν, al igual que en *Nu.* 271 para referirse al sagrado coro de las ninfas Océánides. Sobre χορεία puede verse el reciente trabajo de Weiss, 2020.

<sup>45</sup> Cf. Pl., *R.* 376E; *Prt.* 325D-326C.

<sup>46</sup> Rees, 1907. Los escolios de *Las ranas*, al exponer los personajes de esta comedia, así lo afirman: χορὸς βατράχων παραχορήγημα. Cf. Defradas, 1969: 23-24; García López, 1993: 92-93. Una postura contraria puede observarse en Carrière, 1977. Se supone que esta comedia lleva como título Βάτραχοι y no Μύσται, porque este era el título utilizado anteriormente por Frínico para una de sus obras en el 470 a.C.

<sup>47</sup> Defradas, 1969: 34-36.

parte, el conflicto entre la música tradicional y la “Nueva Música” está representado en *Las ranas* mediante dos instrumentos musicales: la cítara para la primera y el aulo para la segunda, ya que el movimiento de la cara al tomar aire y soplar, como una rana, era considerado como desagradable<sup>48</sup>. No obstante, conseguir un χορός como trágico, esto es, lograr que el arconte epónimo, en las Grandes Dionisias, o el arconte *basileus*, en las Leneas, eligiera actores y coro<sup>49</sup> para representar su obra, no era tarea fácil e incluso a menudo muchos de los que lo intentaban no eran más que estrellas fugaces, autores de una sola obra, como afirma Aristófanes en *Las ranas* (92-95). La juventud que forma estos coros es llamada χοροποιός (*Ra.* 352), único lugar en el que el cómico utiliza este compuesto<sup>50</sup>. Una de las críticas que Eurípides hace de los coros de Esquilo es que se apoyaban en una ristra de cuatro cantos (*Ra.* 914-915), que los hacía demasiado largos. En *Las ranas* Esquilo es acusado de componer siempre las mismas melodías (*Ra.* 1250) y de abusar de los nomos citaródicos<sup>51</sup> (*Ra.* 1282), que eran los más antiguos, cantados por un solista acompañado por la cítara, y cuya invención se atribuye a Terpandro<sup>52</sup> (s. VII a.C.). Por su parte, el verbo χορεύω la mitad de las veces aparece en *Las ranas* vinculado a otro verbo, παίζω, es decir, se mezcla la danza y la diversión (*Ra.* 388, 407, 415). En tres lugares de *Las ranas* (403, 408, 413) el coro repite un efimnio, en el que se invoca Ἰακχε φιλοχορευτά, esto es, “Yaco amigo de la danza”, un compuesto, φιλοχορευτής, que constituye un *hapax*<sup>53</sup>. Otro compuesto, τὸν καλλιχορώτατον (*Ra.* 451) (‘el más hermoso coro’), también es un *hapax*, a propósito del cual conviene recordar que en el camino entre Eleusis y Atenas existía una fuente llamada Καλλιχορον (‘bello coro’), donde por vez primera las mujeres de Eleusis formaron un coro y cantaron a la diosa, como cuenta Pausanias (1.38.6).

§6. En *Ra.* 1304 y 1305, nuestro texto de referencia (§1), hallamos dos menciones de la lira: τὸ λύριον y λύρα respectivamente. El término λύρα presenta 6 incidencias en Aristófanes –3 en los fragmentos– y sólo ésta en *Las ranas*. En el fr. 232.1 Kassel-Austin también aparecen las liras unidas a los aulos: ὅστις ἀυλοῖς καὶ λύραισι κατατέτριμμαι χρώμενος. La lira era un instrumento conocido desde el s. VII a.C., generalmente de siete cuerdas<sup>54</sup>, de técnica sencilla y fundamental en la educación musical griega<sup>55</sup>, como recuerda el propio Aristófanes en los *Caballeros* (986-996):

... φασὶ γὰρ αὐτὸν οἱ  
παῖδες οἱ ξυνεφοίτων,  
τὴν Δωριστὶ μόνην <ἀν> ἄρ-  
μόττεσθαι θαμὰ τὴν λύραν,                    990  
ἄλλην δ' οὐκ ἐθέλειν μαθεῖν·  
κᾶτα τὸν κιθαριστὴν  
ὀργισθέντ' ἀπάγειν κελεύ-  
ειν, ὡς ἁρμονίαν ὁ παῖς

<sup>48</sup> Cf. Plu., *Alc.* 2.5; D'Angour, 2020: 411.

<sup>49</sup> Cf. Ar., *Ra.* 1419: ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη. En los certámenes arriba citados había unos jueces que juzgaban y premiaban las representaciones teatrales, razón por la cual, el corifeo de *Las asambleístas* (1160) solicita que el coro sea juzgado con un criterio recto: μὴ ἴπιορκεῖν, ἀλλὰ κρίνειν τοὺς χοροὺς ὀρθῶς ἀεί. Para este verso de *Las asambleístas*, cf. Ussher, 1973: 234; Vetta-Del Corno, 1989: 275.

<sup>50</sup> Sófocles (*Ai.* 698), para referirse a Pan, dice: ὦ θεῶν χοροποῖ' ἄναξ.

<sup>51</sup> Cf. Bélis, 1991: 37-39.

<sup>52</sup> Plu., *Mus.* 1132C.

<sup>53</sup> En *Las tesmoforiantes* (989 y 1136) hallamos el adjetivo φιλόχορος, que aparece por primera vez en Esquilo (*Per.* 448).

<sup>54</sup> ἐπτὰ χορδάς (*h.Merc.* 51). Vid. Winnington-Ingram, 1956; Michaelides, 1978: 189-193; Thurn, 1998; Kahn-Lyotard, 1998.

<sup>55</sup> En el fr. 251 Kassel-Austin aparece el *hapax* λυρώνια, que alude a la compra de liras (de λύρα y ὠνόμασι).

οὗτος οὐ δύναται μαθεῖν 995

ἦν μὴ Δωροδοκιστί.

El dorio es uno de los cuatro modos musicales, junto con el jonio, el lidio y el frigio. De todos ellos el dorio era el más adecuado para los coros varoniles de la tragedia y afín al género enarmónico, pero aquí tal vez se mencione por la similitud entre Δωριστί (v. 989) y Δωροδοκιστί (v. 996) (*harax*), ya que Cleón se decantaba por el modo musical dorio (Δωριστί) por su inclinación a recibir sobornos (δωροδοκεῖν). Como explican los escolios (*ad Eq.* 989) al comentar Δωριστί: ἤγουν τὴν τοῦ δωροδοκεῖν ἐπάνωμον· διαβάλλει δὲ αὐτὸν ὡς κλέπττην καὶ δωρόδοκον.

Con todo, también hay otro interesante pasaje de *Las ranas* (229-235), posiblemente una parodia de la euripídea *Ifigenia entre los tauros* (1125-1131)<sup>56</sup>, sobre la lira y otros instrumentos. Cantan las ranas:

ΒΑ. ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλυροὶ τε Μοῦσαι

καὶ κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων· 230

προσεπιτέρεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων,

ἔνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον

ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.

βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ. 235

Es un texto en el que aparecen las Musas, Pan y Apolo, los patronos de la música griega. Las primeras las llaman en el v. 229 εὐλυροὶ τε Μοῦσαι (“Musas de sonoras liras”), con el compuesto εὐλυρος, que de otra manera encontramos como epíteto de Apolo en *Las tesmoforiantes* (969): τὸν Εὐλύραν, de ὁ εὐλύρας (“el de buena lira”)<sup>57</sup>. Pan es κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων (v. 230), el de pies de cuerno<sup>58</sup>, que se divierte tocando el caramillo, instrumento de viento más rústico de invención<sup>59</sup> suya: καλαμόφθογγος (*harax*), de κάλαμος (‘caña’) y φθόγγος<sup>60</sup> (‘sonido’ o ‘voz’). Por su parte, Apolo es ὁ φορμικτὰς (forma doria de φορμικτής)<sup>61</sup> (v. 231), el que toca la forminge (φόρμιγξ), otro instrumento de cuerda más antiguo que la lira, de estructura diferente y de tono más claro. Tenía cuatro cuerdas tendidas desde una caja armónica de forma redondeada –γλαφυρή la llama Homero (*Od.* 8.257)– hasta un travesaño horizontal que unía los dos brazos por medio de dos tornillos<sup>62</sup>. En el v. 232 la expresión ἔνεκα δόνακος, según la interpretación más habitual, se refiere a una caña<sup>63</sup> más delgada que el κάλαμος y que servía de soporte a la lira, ὑπολύριον, que aparece por vez primera en este verso de Aristófanes. El adjetivo ὑπολύριον se refiere a δόναξ, es decir, la caña

<sup>56</sup> Cf. García López, 1993: 98.

<sup>57</sup> Como epíteto de Apolo ya en Safo, fr. 33 Voigt y después en Eurípides, *Alc.* 570 y fr. 477 Kannicht (del *Licimnio*). Para Apolo dirigiendo la danza con su instrumento, en este caso la forminge, cf. *Au.* 216-219. Sobre Apolo, la música y su vinculación con los distintos instrumentos, *uid.* Rutherford, 2020.

<sup>58</sup> Cf. Verg., *Aen.* 6.591: *cornipes*, y Hor., *C.* 2.19.4: *capripes*.

<sup>59</sup> Cf. Verg., *B.* 2.32; Ou., *Met.* 1.689-712.

<sup>60</sup> En Homero φθόγγος designa exclusivamente la sonoridad de la voz (*Il.* 5.234; *Od.* 9.167, 257; etc.), al igual que entre los poetas trágicos, aunque también puede referirse ya al sonido de un instrumento, e.g., E., *El.* 716-717: λωτὸς δὲ φθόγγον κελάδει / κάλλιστον; y en *HF* 350 se refiere al sonido de la cítara con un compuesto de corte similar al del pasaje aristofánico: τὰν καλλίφθογγον κιθάραν. Cf. Ar., *Au.* 681-683, donde reserva φθόγγος para la voz del ruiseñor, mientras que para el sonido del aulo emplea φθέγμα, de la misma raíz. Los nombres de las notas musicales recibían el nombre de φθόγγοι a partir de Aristóxeno, cf. Michaelides, 1978: 256-257.

<sup>61</sup> Este término ya lo encontramos en Píndaro (*P.* 4.176-177): ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς αἰοιδᾶν πατήρ / ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς.

<sup>62</sup> Cf. Wegner, 1949: 206-211; Michaelides, 1978: 253-254; Calderón Dorda, 2002: 110-111.

<sup>63</sup> La caña, δόναξ, a veces es como se denomina, por metonimia, al αὐλός, cf. Plu., *Mor.* 638B-C; *AP* 16.8. Como indica Hesiquio (s.u.), δονακήματα· αὐλήματα, cf. Chantraine, 1968: 293, a propósito de αὐλός. En otras ocasiones δόναξ se refiere al caramillo, que en Esquilo (*PV* 574-575) acompañaba la ejecución del ὑποδότης νόμος, cf. Calderón Dorda, 2002: 112 e *h.Merc.* 47: δόνακες καλάμοιο. También se refiere a la siringe como πνοᾶ / λεπτῷ δόνακος (E., *Or.* 145-146). Cf. Dover, 1993: 225.



hipoliria (δοναξ ὑπολύριος), atestiguada en Pólux (4.62) y en Hesiquio: δόνακα ὑπολύριον, πάλαι γὰρ ταῖς λύραις κάλαμον ἀντὶ κέρατος ὑπετίθετο<sup>64</sup>. Al parecer, Hermes construyó la lira aplicando unas cañas transversales que servían de soporte a la caja de resonancia para la presión ejercida por las cuerdas verticales, hechas con cuero de res<sup>65</sup>. Su caja de resonancia era de madera ligera estriada y recubierta de piel de vaca o de buey, a fin de que hiciera las veces de plano armónico. Por otra parte, el diminutivo τὸ λύριον es otro *hapax* aristofánico, un término con una función expresiva<sup>66</sup>. Esquilo en este pasaje denigra la poesía de Eurípides al preguntarse para qué se necesita una lira para este tipo de canciones de baja estofa: τί δεῖ / λύρας ἐπὶ τοῦτον; (*Ra.* 1304-1305).

Pero ¿cómo sonaba una lira? La respuesta la tenemos en los versos inmediatamente anteriores al pasaje con el que hemos abierto estas páginas (*Ra.* 1286, 1288, 1290, 292, 1295): τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ, palabras sin sentido alguno con las que Aristófanes realiza un intento burlón de reproducir de manera onomatopéyica y mediante la *μίμησις* el sonido de la lira al rasgarla y que acompañaría a los coros de Esquilo; posiblemente estaría emparentado este sonido con el verbo θράττω recurriendo a una cita de Mnesímaco en Ateneo (403D): μολπά, κλαγγὰ θράττει<sup>67</sup>. Según los escolios, el pasaje pertenecería a un ὄρθιος νόμος, un nomo de tono especialmente alto en carácter y sentimiento<sup>68</sup>, fácilmente reconocible, como indica el propio Aristófanes (*Eq.* 1279)<sup>69</sup>, y del que Esquilo hacía un uso excesivo, según los escolios *ad Ra.* 1286, si bien por su tono agudo era particularmente difícil de cantar<sup>70</sup>; por ser muy agudo se prestaba bien para los lamentos de duelo<sup>71</sup>. También era conocido como ὄρθιος μελωδία<sup>72</sup>. Este sonido τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ, recuerda un caso similar en el θρεττανελο del *Pluto* (290 y 296) aristofánico<sup>73</sup>, con el que se intenta reproducir el sonido producido por las cuerdas de la cítara al ser rasgadas con el plectro, como ya señalan los escolios: κιθάρας ἦχος μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι, τοῦτό φησι τὸ ῥῆμα “θρεττανελο”<sup>74</sup>. Así pues, Aristófanes en *Las ranas* y en *Pluto* trata de distinguir, mediante onomatopeyas, entre el sonido de la lira y el de la cítara. En cuanto al canto en sí de las ranas de la laguna Aquerusia no se puede considerar un término musical y, por lo tanto, no debe ser objeto de análisis en este estudio<sup>75</sup>. En realidad, para designar el canto de las ranas Aristófanes utiliza sólo en *Ra.* 217 ἰαχῆσαμεν (de ἰαχέω, ‘gritar’)<sup>76</sup> –relacionado con ἰαχῆ–, cuyo complemento es ἀοιδάν (*Ra.* 214)

Otro tipo de instrumento de cuerda citado es la cítara bajo la forma que hace referencia a la citarodia (*Ra.* 1281-1282):

<sup>64</sup> Michaelides, 1978: 86-87.

<sup>65</sup> Cf. *h. Merc.* 47-51.

<sup>66</sup> Barker (1989: 115 n. 64) no observa en τὸ λύριον ninguna indicación acerca del tamaño de este instrumento. De la misma opinión es Bélis (1991: 44 n. 34), a pesar de lo que señalan los escolios (*ad Ra.* 1304): λύριον δὲ τὴν μικρὰν λύραν, ὥστε ψᾶλα τὰ Εὐριπίδου.

<sup>67</sup> Borthwick, 1994: 22-23 y n. 5.

<sup>68</sup> Cf. Barker, 1984: 249-251. Según Ps.-Plutarco (*Mus.* 1133F), este nomo procedería de los auletas misios y uno de sus resultados sería la forma κατὰ δάκτυλον. Un pasaje de Esquilo (*Ag.* 1153), μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ’ ὄρθιους ἐν νόμοις, muestra que la presencia del verbo μελοτυπέω evidencia que se trata de un canto estridente, cf. Calderón Dorda, 2002: 98-101, y en general sobre el ὄρθιος νόμος, Montana, 2009.

<sup>69</sup> Cf. *Ar.*, *Ach.* 13-14, con referencia a Queris, un auleta mediocre, que seguramente interpretaría el ὄρθιος νόμος de manera desagradable. Cf. Olson, 2002: 69-70.

<sup>70</sup> *Arist.*, *Pr.* 920b 16-28.

<sup>71</sup> Cf. *A.*, *Per.* 1038-1047; *Ag.* 1140-1155.

<sup>72</sup> *Plu.*, *Mus.* 1140F.

<sup>73</sup> Cf. Cosattini, 1927: 37.

<sup>74</sup> Cf. Bélis, 1991: 39-40; Rocconi, 2003: 81. En *Los caballeros* (10) Aristófanes imita el sonido del αὐλός: μυμῶ μυμῶ μυμῶ μυμῶ μυμῶ. Sobre las onomatopeyas usadas por Aristófanes por vez primera o incluso única, puede verse la recopilación realizada por De Vries, 1967.

<sup>75</sup> Se ha señalado una posible relación con el albanés, que llama a la rana *bretkose* y a la rana-toro *bretk* (Baldwin, 1988: 68), pero también podría conectarse con el verbo βρέχω (‘bañarse’, ‘sumergirse en el agua’) (Tammaro, 1986-1987: 182), cf. García López, 1993: 95.

<sup>76</sup> Sólo aparece una vez en Esquilo y está ausente en Sófocles, mientras es muy usado por Eurípides (8 incidencias), cf. ἰαχεῖν μέλος, αἴλιον, *E.*, *Tr.* 515; *HF* 349.

EY. μή, πρίν γ' ἀκούσης χᾶτέραν στάσιν μελῶν  
ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων εἰργασμένην.

Según los escolios, la *iunctura* στάσιν μελῶν equivale a στάσιμον μέλος, “canción coral”, ya que el coro permanecía parado mientras cantaba los llamados στάσιμα o cantos corales<sup>77</sup>. La κίθαρις –probablemente con acento eolio– parece ser sinónimo de la cítara<sup>78</sup>, que es llamada en *Las tesmoforiantes* (124), en el conocido como “Himno de Agatón<sup>79</sup>”, κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων (“cítara madre de los himnos”)<sup>80</sup> y que era considerada por la sociedad helena como un instrumento más noble y considerado que el αὐλός<sup>81</sup>. No obstante, hay quienes piensan, siguiendo a Aristóxeno (fr. 102 Wehrli), que la κίθαρις es, en realidad, otra manera de llamar a la lira<sup>82</sup>. Era el instrumento cordófono de mayor tamaño de los utilizados en Grecia, pues se componía de una amplia caja de resonancia (de κίθαρος, ‘tórax’, ‘caja torácica’) y dos gruesos brazos, cosa que le confería una mayor sonoridad y sonidos más graves que a la lira o al b́arbito debido a la mayor extensión de sus cuerdas<sup>83</sup>. En cuanto al término νόμος, aquí está empleado en su sentido musical de ‘aire’, ‘modo’ musical, en definitiva, un ‘uso normativo’. El νόμος puede ir acompañado de la cítara o del aulo, o bien ser instrumental; como Ps.-Plutarco (*Mus.* 1132E-1134E) señala, puede ser citaródico, aulódico y aulético<sup>84</sup>. Así es como lo encontramos en *Las ranas* (684): κελαδεῖ δ' ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον (“entona el plañidero nomo del ruiseñor”), para indicar el peculiar canto del ruiseñor<sup>85</sup>, que se entendía como canto lúgubre o luctuoso<sup>86</sup>. Como acertadamente ha señalado Winnington-Ingram<sup>87</sup>, el νόμος es, de entre todos los modelos conocidos, el único que históricamente pertenece más al ámbito de la música que de la poesía, era un γένος ᾠδῆς con una rica variedad de formas. Como su nombre indica, se trata de “normas” que determinaban su origen religioso y que imponían una forma artística y musical muy elevada. Platón (*Lg.* 700B) recoge la prohibición de introducir cambios en

<sup>77</sup> Cf. Del Corno, 1985: 233; García López, 1993: 195; Dover, 1993: 347. Ercoles (2020: 132): “standing songs”.

<sup>78</sup> Para la forma κίθαρις, cf. Homero, *Od.* 1.153, Alceo, fr. 41.15 Voigt; Píndaro, *P.* 5.65; Timoteo, fr. 791.231 Page y Eurípides, fr. 752g.10 Kannicht (*Hipsípila*). Es la forma más antigua atestiguada, como recuerda Chantraine, 1968: 530; cf. Bélis, 1995: 1025-1026; Ercoles, 2017: 151 y n. 68.

<sup>79</sup> Aristófanes recuerda que Agatón, conocido como ὁ καλλιεπῆς Ἀγάθων (*Th.* 49) (cf. Prato-Del Corno, 2001: 154), introdujo en la tragedia *μύρμηκος ἀτραπούς* (*Th.* 100), unos “camino de hormigas”, como Ferécates (fr. 155.23 Kassel-Austin) denominaba a las rebuscadas innovaciones musicales de Timoteo de Mileto (*Plu.*, *Mus.* 1142A) y que tal vez representasen la abundancia de sonidos rápidos y pequeños (cf. Pianko, 1963; West, 1992: 354; García López, 2004: 108 nn. 252-254; Prato-Del Corno, 2001: 167-168; Olson, 2004: 85-86; De Simone, 2005; De Simone, 2014: 254-260). En *Las tesmoforiantes* (101-129) el poeta trágico Agatón interpreta su propia oda coral antifonal, tanto en el papel de coro como de líder del coro. Sobre la Nueva Música se puede ver con carácter general D'Angour 2020. Sobre Timoteo y otros autores de la misma tendencia, *uid.* Pickard-Cambridge, 1962: 38-58. No hay que olvidar que el ditirambo no se acompañaba de la cítara apolínea, sino del aulo, instrumento que había sobrevivido a algunos prejuicios que se podría decir aristocráticos (cf. Defradas, 1969: 27), como puede leerse en Plutarco (*Alc.* 2.5-7), quien cuenta que Alcibíades se negaba a tocarlo por considerarlo innoble e impropio de hombres libres.

<sup>80</sup> El κιθαρωδός es citado en *Ec.* 739 (femenino) –interpreta un νόμος ὄρθριος (cf. Ussher, 1973: 179; Vetta-Del Corno, 1989: 218-219–, así como la forma κιθαρωδότης (*V.* 1278), compuestos de αἰοδός (cf. Ruiz de Elvira, 1999), y el κιθαριστής en *Nu.* 964 y *Pax* 992; para el verbo correspondiente κιθαρίζειν *Nu.* 1357, *V.* 959 y 989. La κιθαριστής es el arte de tocar la cítara desde Homero (*Il.* 2.600). Sobre citaristas y citarodos, cf. Bélis, 1995: 1046-1059.

<sup>81</sup> Cf. West, 1992: 34-37. En *Nu.* 961-971 Aristófanes pone de relieve que, en la educación antigua, los niños acudían a recibir clases a cargo del citarista. Sobre la música en la escuela, cf. García López-Pérez Cartagena-Redondo Reyes, 2012: 62-68.

<sup>82</sup> García López-Pérez Cartagena-Redondo Reyes, 2012: 129 n. 34. Incluso se le identifica también con la forminge, cf. Michaelides, 1978: 169-170. Para Prato-Del Corno (2001: 175), κίθαρις es la “forma omerica del classico instrumento a corda, la *kithara*”, que es un instrumento afín a la lira y a la forminge, pero de mayor tamaño.

<sup>83</sup> Cf. Bélis, 1995: 1027.

<sup>84</sup> García López-Pérez Cartagena-Redondo Reyes, 2012: 51-52 y n. 84, cf. Michaelides, 1978: 222-223.

<sup>85</sup> Sobre el verbo κελαδέω, *uid. infra*.

<sup>86</sup> Cf. Del Corno, 1985: 197.

<sup>87</sup> Winnington-Ingram, 1980: 661. *Vid.* Danielewicz, 1990.

estas canciones. Sus líneas melódicas recordaban su origen local o sus características formales (ὄξυς, ὄρθιος...)<sup>88</sup>.

§7. Entre los instrumentos de percusión, en el texto de referencia (§1), *Ra.* 1305-1306, Aristófanes emplea la expresión ἡ τοῖς ὄστράκοις / αὐτῆ κροτοῦσα. Se trata de los crótalos, hechos de conchas marinas, mejor que de barro, y que representan un tipo de música más modesta<sup>89</sup>. No es casualidad que Esquilo solicite que se prescindiera de un instrumento tan noble como la lira y que, a cambio, la tocadora de ὄστρακα sea la que acompañe los versos de Eurípides. En la *Hipsípila* (fr. 752f.8 Kannicht) de Eurípides la protagonista alimenta al niño Ofeltes y lo entretiene tocando los crótalos, pasaje que parece satirizar Aristófanes en los versos de la presente comedia<sup>90</sup>. Como es habitual, acompaña a ὄστρακα el verbo κροτέω (ἡ ... κροτοῦσα)<sup>91</sup>, que Aristófanes utiliza como única vez en sus comedias, donde se produce un interesante efecto sonoro en ὄστρακα y κροτοῦσα mediante los grupos consonánticos στρκ / κρτσ<sup>92</sup>. De hecho, el término κρόταλα (n. pl.) deriva de κροτέω<sup>93</sup>. El verbo κροτέω es onomatopéyico e indica el entrechoque de los dientes en Hiponacte (fr. 115.11 West): κροτέοι ... ὀδόντας, es decir, hacer cro-cro-cro con los dientes. En definitiva, hacer uso de los ὄστρακα, en lugar de la lira, indica la apreciación de una música menor, casi ridícula en un contexto trágico, para acompañar las melodías de Eurípides<sup>94</sup>.

§8. Continuando con el examen del texto inicial de este trabajo (§1), en *Ra.* 1307 encontramos dos términos, ᾄδειν y μέλη, que son de los más frecuentes en el vocabulario musical griego. Con el verbo está relacionado el fértil término musical ἀοιδά (dor.), términos ambos que significan el ‘canto’ o el ‘arte de cantar’, un canto que el coro de ranas califica como εὐγῆρυν...ἀοιδάν (*Ra.* 213-214), una “melodiosa canción”, donde el adjetivo εὐγῆρυσ<sup>95</sup> también constituye un *hapax*. La forma contracta ᾠδή aparece una vez en *Las ranas* (244a): χαίροντες ᾠδῆς / πολυκολύμβοισι μέλεσιν (“alegrándonos con las melodías de mil chapuzones<sup>96</sup> de nuestra canción”)<sup>97</sup>. La diferencia entre ᾠδή y μέλος estriba en que la primera se refiere a una canción vocal ejecutada con palabras, mientras que la segunda se aplica a cualquier secuencia melódica de sonidos, particularmente con ejecución instrumental y también con vocalización. También hallamos en esta comedia, entre toda la obra aristofánica, el adjetivo ἀοιδός (*Ra.* 1316) aplicado a κερκίς, la “cantarina lanzadera”<sup>98</sup>. En *Ra.* 240 Dioniso utiliza un compuesto para referirse a las ranas como φιλωδὸν γένος “linaje amigo del canto”), adjetivo que también encontramos en *Las avispas* 270. Más conocido es el compuesto μονωδία (‘monodia’), que aparece sólo en *Las ranas* (3 incidencias) y en el fr. 162 Kassel-Austin, y que es lo opuesto al término χορωδία, esto es, el canto coral. Así en *Ra.* 849 la *iunctura* Κρητικὰς ... μονωδίας alude al descubrimiento por parte de los cretenses del ὑπόρχημα, en el que los que cantan interpretan a la vez danzas miméticas, mientras que en la tragedia la danza y el canto van separados; por lo tanto, el uso de monodias cretenses por parte de Eurípides<sup>99</sup> resulta inconcebible para Esquilo. Por otra parte, en *Ra.* 1330 Esquilo se dirige a Eurípides con τὸν τῶν μονωδιῶν... τρόπον (“el estilo de tus

<sup>88</sup> Sobre el νόμος y sus diversas partes, se puede ver, entre otros, Lasserre, 1954: 22-29. Cf. García López, 2004: 47 n. 29.

<sup>89</sup> Michaelides, 1978: 232; García López, 1993: 198.

<sup>90</sup> Cf. Michaelides, 1978: 232; Del Corno, 1985: 235; Fanfani, 2017: 428-429.

<sup>91</sup> También para el címbalo, como en Luciano (*Alex.* 9): κυμβάλοις κροτοῦντα.

<sup>92</sup> Cf. Bélis, 1991: 45.

<sup>93</sup> Chantraine, 1968: 587.

<sup>94</sup> Cf. Athen. 636E.

<sup>95</sup> De la raíz de γῆρυσ y γηρύω (‘cantar’), cf. μελίγηρυσ (Hom., *Od.* 12.187; Pi., *O.* 114; *N.* 3.7).

<sup>96</sup> πολυκόλυμβος es un *hapax* de Aristófanes.

<sup>97</sup> Recordemos, a propósito de ᾠδή, el adverbio ᾠδικῶς (*V.* 1241) comentado en §3.

<sup>98</sup> Palabras tomadas del *Meleagro* de Eurípides (fr. 523 Kannicht). Cf. Fanfani, 2017: 429-430.

<sup>99</sup> Por ejemplo, *Orestes* 982 ss., 1382 ss. y *Las fenicias* 30 ss. Cf. Del Corno, 1985; García López, 1993: 155-156; Dover, 1993: 298-299.

monodias”), para referirse al empleo que el segundo hace de cantos a cargo de un actor y sin distribución en estrofa y antístrofa, que parece ser propio de Eurípides y que seguiría la senda marcada por la nueva música contemporánea, como, por ejemplo, el nomo de *Los persas* de Timoteo<sup>100</sup>. La parodia que Aristófanes plasma en *Las ranas* (1331-1363) sobre la música de las tragedias tardías de Eurípides, muestra un estilo complejo, con estructuras métricas asimétricas, formas libres y ritmos intrincados<sup>101</sup>. Una danza, aunque antigua, que resultaba grata al Nuevo Ditirambo era la danza guerrera llamada πυρρίχη (‘pírrica’) (*Ra.* 153), porque, al parecer, su creador fue un tal Pírrico (Str. 10.3.8); era el baile nacional en Esparta y en Creta<sup>102</sup>, y su ejecución era muy vivaz, se bailaba desnudo y con escudo, y con el acompañamiento del αὐλός. En este verso de *Las ranas* Aristófanes se mete con la pírrica de Cinesias<sup>103</sup>, un poeta ditirámico, al que critica en otras varias ocasiones<sup>104</sup> y al que Estratis, en su comedia homónima *Cinesias* (fr. 16 Kassel-Austin), llamó χοροκτόνος (‘asesino de coros’) (*hapax*) a causa de sus innovaciones<sup>105</sup>.

El vocablo μέλος, que también aparece en esta última cita, se refiere generalmente a un canto lírico (*Ra.* 874), si bien es un término muy genérico, sobre todo para designar los cantos de plegaria a los dioses; en este sentido, μέλος puede suplir como sinónimo a otros tipos de canto<sup>106</sup>. En el célebre canto de los iniciados a Yaco<sup>107</sup> los miembros del coro lo llaman μέλος έορτῆς / ἤδιστον εύρων (*Ra.* 398-399) (“descubridor del dulcísimo canto de la fiesta”). A la dulzura del μέλος también alude Aristófanes en *Th.*130: ἡδὺ τὸ μέλος<sup>108</sup>. Los μέλη pueden ser κάλλιστα<sup>109</sup> (*Ra.*1255) y θαυμαστά (*Ra.* 1261), adjetivos ambos con los que también Caronte presenta a Dioniso los μέλη de la βάρτραχοι κύκνοι (*Ra.* 205-207), *iunctura* contradictoria que supone un asíndeton y un oxímoron, habida cuenta de que las ranas y los cisnes no se parecen ni en la forma ni en el canto, probablemente una alusión a ciertos animales fantásticos de la zoología esquiéa<sup>110</sup>.

El compuesto μελοποιός (*Ra.* 1250) y el participio μελοποιῶν (*Ra.* 1328)<sup>111</sup>, de μελοποιέω (ambos casos de μέλος y ποιέω; lit. ‘compositor de μέλη’), aparecen una sola vez: el primero aplicado

<sup>100</sup> García López, 1993: 201. A Timoteo, amigo de Eurípides, se le atribuye la invención de la lira de once y de doce cuerdas. Para defenderse de utilizar un estilo musical ποικίλος, se presentaba como heredero de Orfeo y de Terpandro.

<sup>101</sup> Cf. Ercoles, 2020: 134. En general, sobre Aristófanes y la Nueva Música puede verse el trabajo de Zimmermann, 1988.

<sup>102</sup> Cf. Athen. 630D: τακτέον δὲ ἐπὶ τῆς πυρρίχης τὰ κάλλιστα μέλη καὶ τοὺς ὀρθίους ῥυθμούς. Cf. Michaelides, 1978: 281; García López, 1993: 85. Una descripción de la danza pírrica en Platón, *Lg.* 815A. También en *Las nubes* (988-989) hay una alusión a la πυρρίχη que se representaba durante las Panateneas: los danzarines seguían una coreografía que simulaba el combate cuerpo a cuerpo. Había dos modalidades, la de adultos y la de jóvenes; en *Las nubes* se refiere a la efébrica, cf. Guidorizzi-Del Corno, 1996: 305-306. También en los escolios a Arato (*Sch. in Arat.* 30-33) dicen acerca de la pírrica: ἡ ἔστιν ἐνόπιλος ὄρχησις. Otra danza de corte violento o agitado e incluso indecoroso citada por Aristófanes es el κόρδαξ (*Nu.*540) (cf. Guidorizzi-Del Corno, 1996: 260), cf. Pickard-Cambridge, 1962: 252-257; Thiery, 2000: 55-56.

<sup>103</sup> Cf. Zimmermann, 1993: 43-44. Cinesias fue, junto a Timoteo de Mileto, Melanípides, Frinis y Filóxeno, uno de los representantes del Nuevo Ditirambo, todos ellos grandes innovadores de la música griega a finales del s. V a.C. Las danzas de los coros de Cinesias habrían sido tan exagerados en sus pasos que parecerían danzas pírricas.

<sup>104</sup> *Nu.* 33-39; *Pax* 827-831; *Au.* 1372-1409; *Ra.* 366. Sobre la crítica al Nuevo Ditirambo, cf. Galy, 1985: 92-94; Souto Delibes, 1999: 100-101. Según cuenta Ps.-Plutarco (*Mus.* 1141D-1142B), también otros poetas de la comedia antigua fustigaron a los músicos del Nuevo Ditirambo. *Vid. Ar., Nu.* 970-972.

<sup>105</sup> Cf. Fiorentini, 2009.

<sup>106</sup> Cf. Michaelides, 1978: 202.

<sup>107</sup> Sobre Yaco, *uid.* Del Corno, 1985: 179; García López, 1993: 105-106.

<sup>108</sup> Cf. Prato-Del Corno, 2001: 177. En *Ach.* 672: μέλος εύτονον (“melodiosa canción”). En *Ec.* 883 aparece el diminutivo μελύδριον (‘cancioncilla’) como única vez en Aristófanes; en concreto, se refiere a μελύδρια Ἰωνικά, una alusión a las canciones populares obscenas y eróticas que en otros lugares encontramos como ᾠδαὶ ἔταιρικαὶ o πορνωδίαί (cf. *Ra.* 1301), cf. Ussher, 1973: 196; Vetta-Del Corno, 1989: 235.

<sup>109</sup> También la ἀοιδά puede ser κάλλιστα (*Th.* 111).

<sup>110</sup> Cf. Del Corno, 1985: 169; García López, 1993: 91.

<sup>111</sup> Cf. García López, 1993: 201. Piénsese en el término μελοποιία (‘melopeya’), cf. Michaelides, 1978: 201-202; De Simone, 2008.

por Eurípides a Esquilo, al que considera un *κακὸς μελοποιός* (*Ra.* 1249-1250) y el segundo por Esquilo a Eurípides. Este adjetivo se inserta en el grupo de compuestos relativos al quehacer poético, como *τραγωδοποιός* (*Ar., Th.* 30), *κωμωδοποιός* (*Pl., Smp.* 223D) o *διθυραμβοποιός* (*Arist., Rh* 1406b 2)<sup>112</sup>, y marca una oposición entre *κρουματοποιός* ('compositor de aires musicales'), por una parte, y el *μελοποιός* ('compositor de melodías'), por otro<sup>113</sup>.

§9. El verbo *μέλω* no está atestiguado en *Las ranas*, aunque sí en otras comedias, mientras que el verbo denominativo *μολπάζω*, de la misma raíz que el anterior, aparece por primera vez en Aristófanes y sólo en esta comedia, después únicamente lo hallamos en *Hermesianacte* (*CA* 7.7). Se trata de *Ra.* 379: *τῇ φωνῇ μολπάζων* ("cantando con tu voz"). Por el contrario, hallamos el sustantivo *μολπή*<sup>114</sup> (3 incidencias), que no aparece en el resto del *corpus* aristofánico. En dos de ellas (*Ra.* 383 y 1527) aparece en dativo y con la presencia del verbo *κελαδέω*, que también es pieza fundamental<sup>115</sup> en el vocabulario musical griego con las acepciones de 'entonar' y 'celebrar'. En *Ra.* 382-383 podemos leer la primera de ellas:

ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν τὴν καρποφόρον βασιλείαν,  
 Δῆμητρα θεάν, ἐπικοσμοῦντες ζαθέαις μολπαῖς κελαδεῖτε.

En este pasaje está atestiguado el término *ὕμνος*, que también lo hemos visto *supra* a propósito de *Ra.* 212; son las dos veces atestiguadas en esta comedia. En *Las aves* (210) aparece con el término *νόμος*: *λύσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων* ("da rienda suelta a las melodías de los sagrados himnos"), es decir, el *ὕμνος* está regido por un *νόμος* musical concreto. El *ὕμνος*, de origen religioso, es una canción coral, pero también puede ser interpretado de manera individual.

§10. Por último, cabe señalar que el canto de las golondrinas es designado como *χελιδόνων μουσεῖα* (*Ra.* 93), plural de *τὸ μουσεῖον*. Aquí se trata de una parodia de la *Alcmena* (fr. 88 Kannicht) de Eurípides: *ἀηδόνων μουσεῖα*. Para los griegos el canto de la golondrina era bárbaro y confuso<sup>116</sup>, de ahí que Aristófanes utilice la expresión para referirse a los poetas de su época. Ciertamente, el término *Μοῦσα* puede significar 'música' o 'canto'<sup>117</sup>, como en el pasaje antes citado de *Las nubes* 313: *Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν* ("Musa de grave sonido de los aulos"), pero más nos interesa el vocablo *μουσική*, que Aristófanes propone como objeto del debate entre Esquilo y Eurípides (*Ra.* 797): *ταλάντω μουσική σταθμῆσεται* ("la música va a ser pesada en una balanza"), en otras palabras, a va a ser sometida a juicio. Este debate deberá ser juzgado como lo haría un *μουσικός*, un experto en *μουσική τέχνη*, que en Grecia comprendía tanto a la música propiamente dicha como a la danza, de ahí que en *Ra.* 873 diga: *ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα*, que habría que traducir como "para juzgar este debate (*ἀγῶνα κρῖναι τόνδε*) con muchísima destreza musical (*μουσικώτατα*)<sup>118</sup>". Hay que recordar que, como el mismo Aristófanes trae a colación (*Ec.* 1159-1160)<sup>119</sup>, en los *ἀγῶνες* cómicos siempre resultaba perdedor el que hablaba en primer lugar, y en *Las ranas* el *ἀγών* entre ambos trágicos lo comienza Eurípides (*Ra.* 830).

<sup>112</sup> Cf. Rocconi, 2003: 48 n. 269.

<sup>113</sup> Cf. Bélis, 1991: 34-35 y n. 11.

<sup>114</sup> Sobre la relación etimológica entre *μέλος*, *μολπή*, *μέλω* y *μολπάζω*, cf. Szemerényi, 1954; Michaelides, 1978: 210; Calderón Dorda, 2002, 105 n. 32. Vid. García López, 1997. Hay que recordar que el nombre de la Musa trágica era *Μελπομένη* y que *Μελπόμενος* era un epíteto de Dioniso (Paus. 1.2.5).

<sup>115</sup> El sustantivo *κέλαδος* no está atestiguado en Aristófanes, aunque sí el adjetivo *εὐκέλαδος* (*Nu.* 312) para referirse al coro: *εὐκέλαδων τε χορῶν ἐρεθίσματα*. Está presente el sustantivo *κελάδημα* ('estrépito') en *Nu.* 283 y reaparece en *Crinágoras* (*AP* 6.350) para referirse al sonido de la salpínge. Cf. E., *IT* 1129: *κέλαδον ἑπτατόνου λύρας*.

<sup>116</sup> Cf. García López, 1993: 80.

<sup>117</sup> Cf. Calderón Dorda, 2002: 104.

<sup>118</sup> Como Dover (1993: 301) explica, "here, plainly, of cultivated critics".

<sup>119</sup> Cf. Ussher, 1973: 234.

§11. En conclusión, como se ha podido observar a lo largo de estas páginas, a través del vocabulario empleado se puede establecer un acercamiento a la técnica musical y a la concepción musical de Aristófanes. En *Las ranas* Aristófanes representa un imaginario debate entre Esquilo y Eurípides, y los pasajes paratrágicos se suceden, así como la parodia musical; en consecuencia, el vocabulario musical utilizado es, sobre todo, el apropiado para la tragedia, además de hacer gran uso del *hapax* y, en menor grado, de la onomatopeya. El estudio sistemático del léxico musical en *Las ranas* revela, en cierto modo, la concepción musical de Aristófanes a través de sus sutiles alusiones y apreciaciones técnicas, que nos muestran a un Aristófanes conservador en materia musical, apegado a los *vómoι* tradicionales y alejado de las modulaciones y de la inestabilidad tonal del Nuevo Ditirambo. Se puede observar el predominio de las formas más antiguas y tradicionales, como los *vómoι*, los *ύμνοι* o los *μέλῃ*, así como una tendencia al lirismo y al carácter grupal, polifónico, de la música, con una importante preponderancia de la participación coral. Por otra parte, se observa la determinación de Aristófanes frente a la Nueva Música, que estaba causando furor entre los trágicos y músicos del s. V a.C. y que se convierte en centro de su crítica y parodia. Ὅρχησις, danza, y μέλος, música, con todos sus derivados forman parte esencial del entramado musical griego; ὄρχησις y μέλος, junto con la λέξις, son los tres fundamentos de la μουσικὴ τέχνη. Por otra parte, en *Las ranas* (1117-1118) queda en evidencia que el público, al que iba destinado el teatro, era un buen conocedor del repertorio de cantos y de instrumentos: μηδὲν οὖν δείσητον, ἀλλὰ / πάντ' ἐπέξειτον, θεατῶν γ' οὐνεχ', ὡς ὄντων σοφῶν (“así pues, no temáis nada respecto a los espectadores, sino abordadlo todo, pues son entendidos”).

## Bibliografía

- Baldwin, B., 1988: “The *Frogs*' Chorus in Aristophanes”, *Eranos* 86, pp. 67-68.
- Barker, A., 1984: *Greek Musical Writings: I*, Cambridge.
- Barker, A., 1989: *Greek Musical Writings: II*, Cambridge.
- Bélis, A., 1991: “Aristophane, *Grenouilles* v. 1249-1364: Eschyle et Euripide μελοποιοί”, *REG* 104, pp. 31-51.
- Bélis, A., 1995: “Cithares, citharistes et citharôdes”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 139, pp. 1025-1065.
- Borthwick, E.K., 1994: “New Interpretations of Aristophanes *Frogs* 1249-1328”, *Phoenix* 48, pp. 21-41.
- Calderón Dorda, E., 2002: “El léxico musical en Esquilo”, *Prometheus* 28, pp. 97-115.
- Carrière, J., 1977: *Le chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène Antique*, Paris.
- Chantraine, P., 1968: *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- Comotti, G., 1979: *La musica nella cultura greca e romana*, Torino.
- Cosattini, A., 1927: *Il Pluto di Aristofane*, Milano.
- Coulon, V., 1973: *Aristophane. Tome IV. Les Thesmophories. Les Grenouilles*, Paris.
- D'Angour, A., 2020: “‘Old’ and ‘New’ Music: The Ideology of *Mousikē*”, en Lynch-Rocconi, pp. 410-420.
- Danielewicz, J., 1990: “Il *nomos* nella parodia di Aristofane (*Ran.* 1264 sgg.)”, *AION (filol)* 12, pp. 131-142.
- Defradas, J., 1969: “Le chant des Grenouilles. Aristophane critique musical”, *REA* 71, pp. 23-37.
- De Simone, M., 2005: “La *melopoeia* di Agatone nella critica di Aristofane (*Th.* 100-170)”, en *Le musiche dei greci: passato e presente. Valorizzazione di un patrimonio culturale (VI Seminario)*. <<http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/seminari/2005/2005.htm>>
- De Simone, M., 2008: “The ‘Lesbian’ Muse in Tragedy: Euripides μελοποιός in Aristoph. *Ra.* 1301-1328”, *CQ* 58, pp. 479-490.

- De Simone, M., 2014: "Aristophanes'Phrynichos and the Orientalizing Musical Pattern", en Goodnick-Westenholz, J.-Maurey, Y.-Seroussi, E. (eds.), *Music in Antiquity*, Berlin, pp. 248-272.
- De Vries, G.J., 1967: "Une oreille de poète", en *Κωμωδοτραγήματα. Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J.W. Koster in honorem*, Amsterdam, pp. 155-159.
- Del Corno, D., 1985: *Aristofane. Le Rane*, Milano.
- Dover, K., 1993: *Aristophanes. Frogs*, Oxford.
- Dunbar, N., 1995: *Aristophanes. Birds*, Oxford.
- Ercoles, M., 2006: "Συναυλία. Storia di una pratica musicale e vicissitudini di un termine", *Eikasmos* 17, pp. 339-270.
- Ercoles, M., 2017: "'Nuova Musica' e agoni poetici. Il dibattito sulla musica nell'Atene classica", en Gostoli, A. (ed.), *Poeti in Agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Turnhout, pp. 131-161.
- Ercoles, M., 2019: "New Music. What Revolution in Rhythms?", *GRMS* 7, pp. 70-104.
- Ercoles, M., 2020: "Music in Classical Greek Drama", en Lynch-Rocconi, pp. 131-144.
- Fanfani, G., 2017: "Weaving a Song. Convergences in Greek Poetic Imagery between Testile and Musical Terminology", en Gaspa, S.-Cécile, M.-Nosch, M-L. (eds.), *Testile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000BC to 1000AD*, Lincoln, NE, pp. 421-436.
- Fiorentini, L., 2009: "Modalità esecutive del nuovo ditirambo: Cinesia choroktonos in Stratt. Fr. 16 K.-A.", *AOFL* 4, pp. 163-180.
- Galy, J.M., 1985: "La musique dans la comédie grecque des V et IV siècles", *Hommage à Jean Granarolo*, Paris, pp. 77-94.
- García López, J., 1993: *Aristófanes. Las Ranas*, Murcia.
- García López, J., 1997: "La μουσική τέχνη en la *Ilíada* homérica: μολπή, αοιδή y χορός", en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos: II*, Madrid, pp. 103-107.
- García López, J., 2004: *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). XIII. Sobre la música (Pseudo Plutarco)*, Madrid.
- García López, J.-Pérez Cartagena, F.J.-Redondo Reyes, P., 2012: *La Música en la Antigua Grecia*, Murcia.
- Guidorizzi, G.-Del Corno, D., 1996: *Aristofane. Le Nuvole*, Milano.
- Hägg, T., 1995: "Hermes e l'invenzione della lyra: una versione non ortodossa", en Restani, D. (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna, pp. 209-234.
- Hall, F.W.-Geldart, W.M., 1907: *Aristophanis Comoediae*, II, Oxford.
- Henderson, I., 1957: "Ancient Greek Music", en Wellesz, E. (ed.), *The New Oxford History of Music, I: Ancient and Oriental Music*, Oxford, pp. 336-403.
- Kahn-Lyotard, L., 1995: "La lyra di Hermes", en Restani, D. (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna, pp. 185-188.
- Lasserre, F., 1954: *Plutarque. De la musique*, Lausanne.
- Ledo-Lemos, F.J., 1996: "La etimología de σάλπιγξ: substrato indoeuropeo pregregio", *Helmantica* 144, pp. 435-442.
- Lynch, T.A.C.-Rocconi, E. (eds.), 2020: *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, New York.
- MacDoweel, D.M., 1971: *Aristophanes. Wasps*, Oxford.
- Michaelides, S., 1978: *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London.
- Montana, F., 2009: "Terpandrian Hypotexts in Aristophanes", *Trends in Classics* 1, pp. 36-54.
- Olson, S.D., 2002: *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.
- Olson, S.D., 2004: *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford.
- Petretto, M.A., 1995: "Musica e guerra: note sulla Salpinx", *Sandalion* 18, pp. 35-53.
- Pianko, G., 1963: "Un comico contribuito alla storia della musica greca", *Eos* 53, pp. 56-62.
- Pickard-Cambridge, A.W., 1962: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

- Prato, C.-Del Corno, D., 2001: *Aristofane. Le Donne alle Tesmoforie*, Milano.
- Rees, K., 1907: "The Meaning of Parachoregema", *CPh* 2, pp. 387-400.
- Rocconi, E., 2003: *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma.
- Rogers, B.B., 1924: *Aristophanes. II. The Peace, The Birds, The Frogs*, Cambridge, Mass.
- Rutherford, I., 2020: "Apollo and Music", en Lynch-Rocconi, pp. 25-36.
- Ruiz de Elvira, A., 1999: "¿Citaredo o citarodo?", *Myrtia* 14, pp. 233-237.
- Souto Delibes, F., 1999: "La crítica musical en la Comedia griega antigua", *Minerva* 13, pp. 87-101.
- Stanford, W.B., 1958: *Aristophanes. The Frogs*. London.
- Szemerényi, O., 1954: "Latin promulgare", *Emerita* 22, pp. 159-174.
- Taillardat, J., 1962: *Les Images d'Aristophane*, Paris.
- Tammaro, V., 1986-1987: "Note alle Rane di Aristofane", *MCr.* 21-22, pp. 177-184.
- Terzes, Ch., 2020: "Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity", en Lynch-Rocconi, pp. 213-227.
- Thiercy, P., 2000: "Le vocabulaire des chants et danses religieux dans le théâtre d'Aristophanes", en López Férez, J.A. (ed.), *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas: II*, Madrid, pp. 47-60.
- Thurn, N., 1998: "Die Siebensaitige Lyra", *Mnemosyne* 51, pp. 411-434.
- Ussher, R.G., 1973: *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford.
- Van Leeuwen, J., 1896: *Aristophanes. Ranae*, Leiden.
- Wegner, M., 1949: *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.
- West, M.L., 1992: *Ancient Greek Music*, Oxford.
- Vetta, M.-Del Corno, D., 1989: *Aristofane. Le Donne all'Assemblea*, Milano.
- Weiss, N.A., 2020: "Ancient Greek Choreia", en Lynch-Rocconi, pp. 161-172.
- Wilamowitz-Möllendorff, U. von, 1981: *Griechische Verskunst*, Darmstadt [= Berlin 1889].
- Wilson, P., 1999: "The aulos in Athens", en Goldhill, S.-Osborne, R. (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 3-95.
- Wilson, N.G., 2007: *Aristophanis Fabulae*, II, Oxford.
- Winnington-Ingram, R.P., 1956: "The Pentatonic Tuning of the Greek Lyra: a Theory Examined", *CQ* 49, pp. 169-186.
- Winnington-Ingram, R.P., 1980: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London.
- Zanetto, G.-Del Corno, D., 1987: *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano.
- Zimmermann, B., 1988: "Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane", en Gentili, B.-Pretagostini, R. (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, pp. 199-204
- Zimmermann, B., 1993: "Comedy's Criticism of Music", en Slater, N.W.-Zimmermann, B. (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, pp. 39-50.