

Myrtia, nº 16, 2001, pp. 47-75

EURÍPIDES Y LA MÚSICA DEL DRAMA ÁTICO: UNA REVISIÓN DEL PAPIRO DEL *ORESTES*.

PEDRO REDONDO REYES
IES Nicolás Salmerón y Alonso (Almería)*

Summary: In this paper I outline a revision of greek music development, with special regard to Euripides and the so called *Orestes Papyrus*. Next, I expound the musical problems of this papyrus and its relation to greek music theory. Finally, I try to look at a possible authorship for it.

*1. La música en el teatro griego*¹.

Nuestro conocimiento del drama ático antiguo ha estado condicionado, ya desde la misma Antigüedad, por la recepción de uno solo de los dos elementos que la conformaban: el texto. Pero junto al texto no era menos importante su disposición en una articulación musical, el μέλος, regulado en su forma y estructura en un grado relativamente elevado². Es esencial no perder de vista que los autores de tragedia eran también músicos prácticos: además de componer el texto, componían la música y ensayaban con el coro³. Sabemos de Frínico (*cf.* Ar. *Au.* 750, V. 218ss.) que componía sus melodías; que unos autores utilizaban un γένος determinado, mientras que otros fueron los primeros que utilizaron otro nuevo, etc. (Ps.Plu. *De mus.* 1137E). La importancia de la música en el drama queda patentizada en que, junto a la crítica ideológica, aparece en un lugar destacado la crítica musical (p.ej., Aristófanes en *Ranas*)⁴. Esta crítica musical refleja el hecho de que el drama no escapó de la influencia de las tendencias musicales griegas de la época, como el llamado Nuevo Dítirambo, y que supuso

* **Dirección para correspondencia:** Pedro Redondo Reyes. Moncayo, 7 Barrio Peral, 30300 Cartagena-Murcia.

¹ Quiero expresar mi agradecimiento a los miembros del SEDA (Seminario de Estudios del Drama Antiguo) de la Universidad de Almería.

² *Cf.* más recientemente Th.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, 1999, pp. 94-95

³ M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p.351

⁴ Sobre esto, *vid.* F.Souto Delibes, "La Crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua", *EC* 118 (2000), 11-26.

un verdadero enfrentamiento entre defensores de lo antiguo y lo moderno; algo que podría pasar como un mero choque entre estéticas diferentes si no pensamos la verdadera importancia que en la Antigüedad tenía el uso o no de determinados elementos internos a la composición musical: como ya sabemos, la elección del γένος o de la ἄρμονία no es algo a elección del compositor, como ahora, sino que está ligado a un determinado género literario; y lo que es más importante, comporta un ἦθος propio que repercute en el espectador u oyente, con las consecuencias que, para la recepción de la obra, tiene en todos los aspectos.

Se han señalado las similitudes o diferencias entre el drama antiguo y la ópera moderna⁵. Sabemos que el origen de nuestra ópera contiene el deseo explícito de seguir la música de la tragedia griega antigua⁶. Al margen de los esfuerzos humanistas por la recuperación del legado clásico en sus composiciones, hay quien ha señalado acertadamente que la diferencia de concepto entre el drama antiguo y la ópera moderna reside en que en aquél la música estaba al servicio del texto, mientras que aquí, en la ópera, todo –texto, escenario...–está subyugado a la música⁷.

La situación de la música en la tragedia era, entonces, muy importante. Se distinguen generalmente tres elementos⁸: en primer lugar, las partes cantadas con acompañamiento instrumental a cargo del coro, seguramente el elemento más antiguo, que si bien fue perdiendo peso específico con el paso del tiempo, se vio reformado con innovaciones musicales por parte de Eurípides⁹; el segundo elemento se opone al coro por la ausencia de música: es el diálogo. La disposición

⁵ F.R.Levin, "Music in ancient Greek drama ", en *Oedipus Rex: a mirror for Greek Drama*, ed. by Albert Spaulding Cook, Belmont-California, 1963, 4-8, esp. pág. 4.

⁶ Como recientemente ha puesto de manifiesto J.García López, "La música en el desarrollo del género teatral griego: la tragedia", en *Historia y Humanismo. Homenaje al Profesor Pedro Rojas Ferrer*, Universidad de Murcia, 2000, 247-267. Cf. también Claudio Gallico, *Historia de la música, vol.iv: La época del Humanismo y del Renacimiento*, pp. 96-97, Cl.V.Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, 1985, pp. 23 ss.

⁷ Levin, *op.cit.*, pág.4

⁸ Levin *op.cit.* pág.5, West, *op.cit.*, pág. 351, Mathiesen, *op.cit.*, pág.99

⁹ Nuestra fuente principal sobre los aspectos musicales de la tragedia antigua es el tratado *Περί τραγωδίας* atribuido a Miguel Psello (Cf. R.Browning, "A Byzantine treatise on Tragedy", en *ΓΕΡΑΣ: Studies Presented to George Thomson on the Occasion of His 60th Birthday*, ed.L.Varcl and R.F.Willests, Praga, 1963, pp. 67-81, y Mathiesen, *op.cit.*, pp. 98 ss. Psello (*De trag.*1-4) distingue en los cantos corales la πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια y ἔξοδος.

intermedia es la llamada παρακαταλογή¹⁰, que procede de la lírica. Esta παρακαταλογή correspondería a nuestro recitativo, una declamación con acompañamiento musical. En cuanto a la instrumentación, el acompañamiento era sobre todo con αὐλός¹¹ (cf. el escolio a *Ar.Au.* 222, αὐλεῖ. τοῦτο παρεπιγέγραπται), aunque sabemos de la intervención de otros instrumentos como la lira (que según Sexto Empírico¹², se utilizaba τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα), los krótalos, etc, de modo ocasional. Como factor sonoro meramente técnico, según *Ps.Arist.Pr.* 19.43, el αὐλός se mezcla mejor con la voz humana, pues ambos dependen de la respiración¹³. De todas formas, este αὐλός no se vio libre de las condenas de un Platón o un Aristóteles¹⁴, sobre todo por su origen asiático y la tradicional pugna entre viento y cuerda¹⁵. Por otra parte, la tragedia, vista desde una perspectiva musical, ha de verse como un género que parece mostrar una cierta homogeneidad en el uso de elementos armónicos: por ejemplo, en lo que a los modos o ἄρμονίαι se refiere, las escalas debían de hacer uso de un número reducido de notas, pues Eurípides pasa por ser el introductor de la πολυχορδία¹⁶ (por ejemplo, la épica homérica tradicionalmente no necesitó más de cuatro cuerdas). Las ἄρμονίαι, que aunque por otra parte parecen estar en conexión, en lo que a utilización se refiere, con el instrumento en cuestión¹⁷, por excelencia de la tragedia son la doria y la

¹⁰ *Ps.Plu. de mus.* cap. 28; *Ps.Arist. Pr.* 19.6; S.Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres 1978, pág. 237.

¹¹ Cf. *Psello, De trag.* 12, Cf. *schol.a Ar. Nu.* 313, *V.* 580, *Ra.* 1264.; West, *op.cit.*, pág. 351 n.110; Mathiesen, *op.cit.*, pág. 101.

¹² *S. E. M.*, vi 17.

¹³ Pág. 105.10 Jan, ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλός μίγνυνται αὐτοῖς δι' ὁμοιότητα.

¹⁴ *Pl. R.* 399d, *Arist. Pol.* 1341a-b.

¹⁵ Es el enfrentamiento a nivel mítico entre Marsias y Apolo. Para Marsias, además de Olimpo y Hiagnis, músicos míticos, Cf. *Ps.Plu. de mus.* 1134F, *Arist. Pol.* 1340a, *Anon. Bellerm.* 28. Cf. H.Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Leipzig 1899, pág. 83 n.7. Se puede ver un bajorrelieve de la lucha entre Marsias y Apolo en el Museo Nacional de Atenas, reproducido en Schlesinger, *The Greek Aulos*, plate 2 (pág.36).

¹⁶ *Psell. De trag.* 5 y *Pl. R.* 399c-d; Mathiesen, *op.cit.*, pp. 103-5; West (*op.cit.* pág.352) interpreta la novedad de Eurípides como el uso por parte de éste de las escalas damonianas.

¹⁷ M.L.West, "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music", *JHS* 101 (1981), 113-129, esp.pág. 126.

mixolidia¹⁸; su ἤθος es varonil y apto para la educación de los jóvenes. Tenemos como fuentes, por ejemplo, a Heráclides Póntico en Ath. 624d, Pl. R. 398a, Arist. Pol. 1342b12ss. Pero es Ps.Plu. de mus. 1136D quien lo dice más claramente:

“El mixolidio es un modo patético que se ajusta a la tragedia. Aristóxeno dice que Safo fue la primera en inventar la tonalidad mixolidia, de quien la aprendieron los poetas trágicos. Éstos cuando lo tomaron, lo unieron al modo dorio, porque éste produce el efecto de grandeza y dignidad, y el otro produce el efecto patético, y el canto trágico es una mezcla de éstos”¹⁹.

Otros modos usados, aunque menos, fueron el jonio y el lidio²⁰, y el hipodorio e hipofrigio, según el Ps.Aristóteles²¹ sólo para los actores. Parece que el lidio (e incluso el frigio, modo del ἀλλός y el entusiasmo) lo introdujo Sófocles, según Aristóxeno; y no es un hecho menor, pues a partir de Platón surgió el debate sobre el carácter apropiado de ciertas ἁρμονίαι (cf. Pl. R. 398ess., Arist. Pol.1342b)²²: son las ἁρμονίαι ἀνειμέναι (“lángidas”): mientras Platón sólo acepta la doria y la frigia, Aristóteles rechaza esta última porque lleva a la embriaguez. Por su parte, respecto a los γένη o géneros²³, los utilizados fueron en un principio el enarmónico con mezcla de diatónico²⁴, aunque más tarde se introdujo el cromático con Agatón y Eurípides. Enarmónico y diatónico tienen justificación para estar en un género del calibre de la tragedia: Aristides Quintiliano (92.20) dice que el enarmónico es el primero en importancia y

¹⁸ Trad.de M.García Valdés, *Plutarco: Obras morales y de costumbres*, Madrid 1987, p.381. Cf. Abert *op.cit.*, pág. 80, Th.Reinach, *La musique grecque*, Paris 1926, pág.46; West, *op.cit.*, pp. 352-3; Cf. Aristox. fr.81, Ps.Aris. Pr. 19.48, Plu. De audiendo 46b.

¹⁹ Cf. Ps.Arist. Pr. 19.48 sobre el hipodorio e hipofrigio como modos de las canciones de coro; Abert, *op.cit.*, pág.95.

²⁰ Cf. Aristox., fr. 82, Psell., de Trag. 5, Heráclides Póntico en Ath. Deip. 625b, cf. A. Supp. 69.

²¹ Ps.Arist. Pr. 19.30 y 19.48.

²² Cf. Abert, *op.cit.*, pág. 90.

²³ Sobre el ἤθος del género como consecuencia de la altura, cf. D.B. Monro, *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford 1894, pág. 166. Para cada género en particular, cf. Abert, *op.cit.*, pp.100 ss.

²⁴ Plu. *Quaest. Conv.* 645e; Psell., *De trag.*5; V.Pappalardo, “Vicende della notazione musicale nei testi drammatici greci”, *Memorie dell’Istituto Lombardo*, 35, 1975, pp. 355-413, esp.pág.386

prestigio, no sólo por su dificultad –ἀνώτατον según Aristóxeno, *Harm.* 19.27– sino por su nobleza y su exigencia de exactitud (Aristid. Quint. 16.10-18, *cf.* *Anon. Bellerm.* 26). Fue el γένος dominante en el s.V, pero fue perdiendo terreno ante el diatónico, y Ps.Plutarco (*de mus.* 1145A-C) se queja de su abandono; sin embargo aún Ptolomeo, en el s.II d.C., se refiere a un enarmónico de su época (*Harm.*I, 16, p.40.1ss.Düring). El cambio de gusto en el público tendría como consecuencia la reescritura musical en otro γένος²⁵. El diatónico tiene un ἦθος varonil y austero (según Aristid.Quint. 92.20, *cf.* *Anon. Bellerm.* 25-6). Ahora bien, el cromático representó una sofisticación o quizás una atenuación de las dificultades del enarmónico, al ser un desvío y –como su nombre indica– una “coloratura” a partir del diatónico: no fue nunca estudiado sistemáticamente hasta Aristóxeno; su ἦθος era dulce y triste (*cf.* *Anon. Bellerm.* 26, Aristid.Quint. *loc.cit.*)²⁶, y la noticia de su adopción en tragedia (Plu.*Quaes.Conv.*III, 1, 1) es significativa: Ps.Plutarco dice que este género procedía de la práctica citaródica y era evitado conscientemente, no por desconocimiento. Si la decadencia del género enarmónico está en la base de la preponderancia de los otros géneros, se produjo entonces una decadencia estética, a juicio de los teóricos griegos²⁷. Con todo, el género cromático no pareció tener mucha suerte, pues todos los documentos musicales que nos han llegado utilizan casi siempre el diatónico²⁸.

Parece que hay que situar en el marco de la estructura agonal de los festivales dramáticos atenienses la búsqueda por parte de los autores de innovaciones musicales que condujesen a nuevos efectos estéticos. Desde la mitad del siglo V aparecen compositores de ditirambo y νόμοι citaródicos que se deciden al uso de nuevos elementos armónicos, antes vedados en determinadas composiciones. Es lo conocido como el “Nuevo Ditirambo”, cuyos representantes más destacados son Melanípides, Frinis, Filoxeno y Timoteo de Mileto²⁹, sobre todo: Melanípides fue el primero³⁰ en liberar de los vínculos de la responsión

²⁵ Pappalardo, *op. cit.*, pág. 386.

²⁶ Más “blando” cuanto mayor es su intervalo superior, *cf.* Ptol., *Harm.*I 15 pp. 34.31-35.4 Düring.

²⁷ *Cf.* por ejemplo Aristox. *Harm.* 26.9-28, 28.13-15, 48.33ss, y claramente condenado por Pl., *Lg.* 802c-d, por corruptor.

²⁸ I.Henderson “Ancient Greek Music”, en *The New Oxford History of Music*, ed. E.Wellesz, vol.I, London, 1957, 336-403, esp. pág. 399; West *op.cit.*, pág. 354.

²⁹ *Vid.* en general J.M.Edmonds, *Lyra Graeca*, iii (Loeb 1927) y A.W.Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, pp. 38-58; Comotti, *op.cit.*, pág. 31; West, *op.cit.*, pág. 356-372.

³⁰ B.Gentili, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Madrid 1996, pág. 65; *cf.* Aris. *Rh.* 1409b 26ss.

estrófica al ditirambo, introduciendo las llamadas ἀναβολαί, esto es, preludios, los solos líricos astróficos. Este nuevo modo de hacer música influyó en la tragedia modificando las estructuras métrico-rítmicas, el uso de las ἀρμονίαι y sobre todo el avance de la modulación³¹, que está asociada a la variedad, ποικίλματα (cf. Pl. Lg. 812ss) y a las καμπαί que cita Aristófanes³². Además, a partir de ahora el texto estaba al servicio de la música, y no al revés³³. Las nuevas formas causaron un gran debate acerca de las posibles modificaciones nocivas en el carácter (ἦθος) y aun más allá, como se puede ver en las palabras del Sócrates de Platón, R. 424b 4ss:

“los que cuidan de la ciudad han de esforzarse para que esto de la educación no se corrompa sin darse ellos cuenta, sino que en todo han de vigilarlo, de modo que no haya innovaciones contra lo prescrito ni en la gimnasia ni en la música (...) porque no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes, como dice Damón y yo lo creo”³⁴.

Un poco antes (399c 7) el mismo Sócrates asociaba a la música de su tiempo las palabras πολυχορδία y παναρμόνιον³⁵, la primera de las cuales también está ligada significativamente a Eurípides en el tratado del bizantino Miguel Psello³⁶. Se asocia a Melanípides y Timoteo el aumento a doce cuerdas en la cítara, pero esto significa, seguramente, un aumento desmesurado de notas

³¹ Para las fuentes. *vid.* West, *op.cit.* pág.356 n.2; B. Zimmermann, “Comedy’s Criticism of Music”, *Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption (Band 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie)*, 39-50, esp.pp. 41ss.

³² Cf. D. Restani, “Il Chirone di Ferecrate e la ‘nuova’ musica greca”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 18 (1983), 139-192, esp. pág. 160.

³³ Gentili, *op.cit.*, pág. 65, cf. Ps.Plu., *De mus.* 1141D.

³⁴ Traducc.de J.M.Pabón y M.Fernández Galiano, Madrid 1988, p. 216.

³⁵ Para la relación entre Platón y la revolución musical, Cf. M.I. Henderson., *op.cit.*, pp. 395-7.

³⁶ *De trag.* 5: συστήμασι δὲ οἱ μὲν παλαιοὶ μικροῖς ἔχρωντο, Εὐριπίδης πρῶτος πολυχορδία ἐχρήσατο; cf Mathiesen, *op.cit.*, pág. 104.. Henderson, *op.cit.*, pág. 394. Otras fuentes dan como el primero en introducir la πολυχορδία a Estratónico de Atenas, pero en el *solo* de cítara, cf. Fenias, *fr.* 32 Wehrli; Ath. 348d; para esto, *vid.* West, *op.cit.*, pp. 367-8.

respecto a la austeridad de la antigua música³⁷. Finalmente, otro pasaje platónico significativo sobre la “nueva música” es *Lg.* 700a³⁸.

Henderson³⁹ afirmó que estos pasajes hay que ponerlos en relación al poder educativo del teatro sobre las clases más pobres. Donde mejor hallamos una crítica a la nueva música es en los versos de Aristófanes (sobre todo en *Ranas*)⁴⁰: el poeta cómico habla de las “ridículas inflexiones de voz que puso de moda Frinis” (*Nu.* 969)⁴¹.

El influjo empezó a notarse en la preponderancia del virtuosismo, que propició la pérdida de la importancia del coro, ahora un elemento intercalado entre los actos, los ἐμβόλιμα⁴²; más instrumentos (συναύλια, viento más cuerda) y más coreutas. La consecuencia final es la quiebra del equilibrio antiguo música-danza-palabra⁴³. Otro factor novedoso que aparece (s.IV) es el del nuevo tipo de espectáculo, el recital de un τραγωδός o virtuoso, que sustituyó a las representaciones teatrales⁴⁴; su repertorio era un florilegio de temas clásicos del drama antiguo, y un ejemplo de tales antologías podría ser con seguridad el papiro *Leidensis* que contiene pasajes de *Ifigenia en Aulide* y que ha sido datado en el s.III a.C⁴⁵. Esta disolución del coro ditirámico en solistas se ha visto como la quiebra del consenso democrático⁴⁶. La consecuencia de todo lo anterior es que, a su vez, los nuevos músicos (Timoteo, Frinis...) se hacen clásicos, y esto sucede ya en época de Aristóxeno⁴⁷. Según Ps.Aristóteles (*Pr.* 19.15), estos espectáculos se caracterizaban por la frecuencia de la modulación (μεταβολή): modulación de ritmo, género y armonía; la *performance* se dice “mimética”, solista y destinada únicamente a virtuosos, diferenciándose por esto de los coros anteriores

³⁷ I.Düring, “Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature”, *Eranos* 43 (1945) (*Mélanges Löfstedt*), 176-197, esp.pág. 182; Zimmermann, *op.cit.*, .pág. 41.

³⁸ Pappalardo, *op.cit.*, pág. 375.

³⁹ Henderson, *op.cit.*, pág. 395.

⁴⁰ 1264-1363. *Vid.* Henderson, *op.cit.*, pp. 393ss.

⁴¹ εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ ἢ κάμνειέν τινα καμπήν οἴας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων. *Cf.* Henderson, *op.cit.*, pág. 393.

⁴² Arist. *Po.* 1456a30.

⁴³ Zimmerman, *op.cit.*, pág. 43.

⁴⁴ Aunque sabemos que hubo festivales regulares en otras áreas, *cf.* Comotti, *op.cit.*, pp.36-37. *Cf.* K. Schneider, Ὑποκριτής, *RE Suppl.*8, 1956, 227ss.

⁴⁵ G.Comotti, “Words, Verse and Music in Euripides’ *Iphigenia in Aulis*”, *Mus.Philol.Lond.*, 2 (1977), 69-83, esp.pág. 70 ss.

⁴⁶ Zimmerman, *op.cit.*, pág. 47.

⁴⁷ Henderson, *op.cit.*, pág. 397; West, *op.cit.*, pág.381, n.109 para las fuentes sobre *performances* desde finales del III a.C. con repertorio de Timoteo; *cf.* Antifanes en Ath. 643d.

compuestos por aficionados, que mantenían siempre el mismo ἦθος⁴⁸. Estos datos están íntimamente imbricados con la imagen del poeta como músico: la música que conservamos en el papiro del *Orestes* puede ser de Eurípides en función de la historia que se escriba acerca del desarrollo de la notación musical (παρρασημαντική) y su difusión en los círculos profesionales o no profesionales⁴⁹.

El problema es imaginar hasta qué punto los virtuosos reescribían la música —que se ha supuesto se mantenía en archivos, archivos que conservarían junto con el texto la música original⁵⁰— pero hay muchos indicios de que esta recreación era lo habitual, como por ejemplo la inscripción de los ss.I-II d.C. dedicada al músico Temisión⁵¹.

2. La situación de Eurípides.

El tragediógrafo Eurípides se ha visto continuamente relacionado con los artistas del nuevo ditirambo y el “nuevo estilo”. El poeta muere en 406 a.C., y en 405 estrena Aristófanes sus *Ranas* (cf. *Pax* 531). Allí se parodia el estilo euripideo de una forma tal que recuerda también las ridiculeces de los ditirambógrafos, expuestas por el mismo Aristófanes⁵², lo que se ha venido a llamar “comentario

⁴⁸ Comotti, “Words...”, pág.70. Los coros del drama antiguo pronto se hicieron profesionales, ya desde la mitad del s.IV, cf. Mathiesen, *op.cit.*, pág. 96.

⁴⁹ Hay una significativa división en los tratados de teoría musical griega, entre los que transmiten la notación (Gaudencio, Alipio, *Anon. Bellerm.*, Aristides Quintiliano) y los que no (Aristóxeno, Cleónides, Ptolomeo). La notación era algo que no entraba en el conocimiento de la *harmoniké* para Aristóxeno, y ello puede remitir a su uso en círculos cerrados de instrumentistas. West (*op.cit.*,pág.272) cree que se trataba de una “moda” el hecho de transmitir tablas de notación musical desde el s.III a. C., que quizá antes podrían haber tenido una circulación más exclusiva y limitada. Bataille (“Remarques sur les deux notations mélodiques de l’ancienne musique grecque”, *Recherches de papyrologie* 1, [1961], 5-20), sostiene que surgió en ambientes eruditos con la intención de conservar un pasado que se consideraba esplendoroso; pero Reinach (*op.cit.*,pág.163 n.5) retrotrae hasta la época de Arquitas al menos el núcleo de la octava central (sin letras extrañas y con sus giros puros), postulando que tal disposición notaría el género enarmónico, en aquella época el de más prestigio. Para los aspectos relacionados con la notación y el drama, cf. E. Pöhlmann, “Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik”, *Würzburger Jahrbücher*, n.s., 2 (1976), 53-71.

⁵⁰ Pappalardo, *op.cit.*, pág. 360ss.

⁵¹ J. Chailley, “La musique de la tragédie grecque devant une découverte épigraphique”, *Revue de musicologie* 39 (1957), pp. 6-9.

⁵² Henderson, *op.cit.*, pp. 393-4; W.D.Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*. Cornell Univ.Press 1984, pág. 214; Mathiesen, *op.cit.*, pp. 123ss.

metateatral⁵³. Eurípides es citado como el introductor en tragedia del canto solista del actor, acompañado a veces por el baile⁵⁴. Estas monodias eran astróficas, en el estilo de Frinis y Cinesias. Por otra parte, ya hemos visto que a Eurípides se le hizo pasar por el introductor de la πολυχορδία⁵⁵, más notas, lo que indica que explotó las posibilidades de las escalas de su época, no ciñéndose exclusivamente a estructuras tetracordiales; recordemos que a los creadores del nuevo ditirambo se les atribuye el aumento de cuerdas en la cítara, como se desprende del pasaje del *Quirón* de Ferécrates (*fr.*145 Kock) citado por el Ps.Plu⁵⁶. La πολυχορδία eurípidea indica seguramente un aumento del registro sonoro de la tragedia siguiendo los pasos de las innovaciones de los autores de ditirambo. Del mismo modo, su estilo es denominado ἀνάτρητος (*cf.* Psello, *de trag.*, 5). El término πολυχορδία también aparece en Platón, como hemos visto, para caracterizar a la nueva música, pero esto hay que tomarlo con precaución: de Eurípides no se dice, como sí de Agatón, que introdujese nuevas ἀρμονίαι⁵⁷: Agatón usó ἀρμονίαι propias del ditirambo, como la hipodoria y la hipofrigia. De él sí se dice que, junto con Agatón, introdujo el género cromático, más blando que el diatónico y mucho más exótico. Pero también hay críticos que no creen en un uso masivo de este género por parte del poeta, sobre todo basándose en la noticia aportada por el Ps.Plutarco (*de mus.* 1137E):

*“hasta el día de hoy la tragedia no ha empleado jamás el género cromático ni los cambios de ritmo, mientras la cítara que es más antigua en muchas generaciones ha hecho uso de ellos desde el origen”*⁵⁸.

Igualmente, otro aspecto importante puede ser la instrumentación: a Sófocles pero sobre todo a Eurípides los asocian Sexto Empírico y Psello⁵⁹ con el uso de la cítara en tragedia. A ello se refiere el término paródico aristofánico τοφλαπτοθρατ (*Ra.* 1286), el rasgado de las cuerdas del instrumento. Finalmente,

⁵³ Zimmerman, *op.cit.*, pág. 39.

⁵⁴ Henderson, *op.cit.*, pág. 393. *Cf.* Ph. 316, Or. 982, Ba. 1168ss.

⁵⁵ West, *op.cit.*, pág. 351; Psello, *de trag.*, 5; Pappalardo, *op.cit.*, pág. 367.

⁵⁶ *De mus.* 1141D ss. *Cf.* J. M. Galy, “La musique dans la comédie grecque des V^e et IV^e Siècles”, *Hommage a Jean Granarolo*, París 1985, 77-94, especialmente p. 88; Henderson, *op.cit.*, pág. 394. Sobre su intención sexual, *cf.* Zimmerman, *op.cit.*, pág. 40.

⁵⁷ Plu. *Quaest. Conv.* 645e; Psello *de trag.* 5; Mathiesen, *op.cit.*, pp. 103ss.

⁵⁸ Trad. de M.García Valdés, *Plutarco: Obras morales y de costumbres*, Madrid 1987 pág. 384.

⁵⁹ S.E., *loc.cit.*; Psello, *de trag.* 5; Mathiesen, *op.cit.*, pág. 109.

es significativa la parodia de Aristófanes en *Ra.* 1314 y 1348 con el término εἰειλισσοῦσα⁶⁰. Aquí una sílaba no corresponde a una sola nota, sino que estamos ante una sílaba para varias notas: esto lo confirma el escolio al verso 1314 de *Ran.*, que apunta que esta ἐπέκτασις [extensión] se hace κατὰ μίμησιν τῆς μελοποιίας. Algo muy semejante veremos en el papiro. No hay que olvidar que el predominio de la música sobre la palabra lo propició Melanípides (cf. *Ps. Plu. de mus.* 1141D)⁶¹. Al hilo de esta relación entre *logos* y *melos* es donde hemos de recordar el importante pasaje de Dionisio de Halicarnaso (*Comp.*, 11) que cita los vv. 140-142 del *Orestes* eurípideo. Dice Dionisio⁶² que

“[la música instrumental y cantada –ή δὲ ὀργανική τε καὶ ᾠδική μουσα] estima también como cosa propia subordinar las palabras a la melodía y no al revés, como puede parecer evidente en muchos casos, en primer lugar en el pasaje lírico del *Orestes* de Eurípides en que *Electra* dice al coro:

‘quedo, quedo, poned la blanca huella de la sandalia sin ruido; idos para allá, lejos de su cama’”.

En este pasaje –del que hablaremos acerca de la posibilidad de que se pudiese tener la “partitura” delante- habla Dionisio de la dislocación entre acento y *mélos*: ciertamente, esta dislocación entre acento, cantidades y *mélos* es lo que caracterizaba la música del nuevo ditirambo⁶³: así lo expresan también pasajes como *Ps. Plutarco, de mus.* 1141D, o Platón *R.* 399e-400a, acerca de lo que debía de ser una práctica generalizada en las composiciones musicales.

La purga platónica ha revisado, pues, las ἁρμονίαι, los ritmos y también la adecuación palabra-música, en pasajes referidos a esa especie de contienda entre antiguos y modernos que también recogía Aristófanes. Es esta noticia de Dionisio, pues, el mejor indicio de que Eurípides participó de las innovaciones musicales, y aunque no se cuenta nunca entre los innovadores⁶⁴, el comediógrafo equipara su concepción musical a la de Frinis (cf. *Nu.* 966-972), y Psello insiste en su audacia con el género cromático o la abundancia de notas. Por último, se le ha asociado con Agatón, quien sí fue quizá más audaz musicalmente, al introducir

⁶⁰ Henderson, *op. cit.*, pág. 394. West, *op. cit.*, pág. 354.

⁶¹ Gentili, *op. cit.*, pp. 65-68.

⁶² En traducción de V. Bécares Botas, *Dionisio de Halicarnaso: Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid 1992 p.148. Cf. Mathiesen, *op. cit.*, pág.121.

⁶³ Gentili, *op. cit.*, pág. 65.

⁶⁴ West, *op. cit.*, pág. 357.

ἀρμονίαι propias del ditirambo (hipodoria, hipofrigia), de efecto menos austero, y a cuyas melodías se refiere Aristófanes como “camino de hormigas” (*Th.* 100, cf. las καμπαί de Frinis, *Nu., loc.cit.*).

3. *El papiro del Orestes.*

Con estas noticias que nos ofrecen las fuentes, podemos ahora examinar el papiro encontrado en Egipto en 1890, y que contiene notación musical. Este papiro acompaña en las colecciones de música griega al pap. *Leidensis* inv.510, con versos de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, aunque en este último caso parece haber más consenso acerca de que se trata de un pasaje destinado a una ejecución solista⁶⁵, porque los fragmentos (vv.1500-1509, 783-792) están en orden diferente al desarrollo del texto. El pequeño fragmento contiene los vv. 338-344 de la tragedia, que Eurípides representó en el 408 a.C. (cf. *schol.Or.* 371), y que sabemos⁶⁶ fue representada en varias ocasiones en el s.IV a. C., una de ellas en 341. Lo que está claro, como apunta Feaver⁶⁷, es que parece que había motivos para recordar la música del *Orestes*: no sólo Dionisio de Halicarnaso tiene unas ideas claras —sea porque tenga la partitura, sea porque fuese algo popular en su época— sobre la música de este drama, sino además disponemos de algún escolio (*ad* 174, 1384) que habla de su música y tenemos noticias de las arias eurípideas en *Plu. Nic.*29.2,5 y *Lys.*15, 3-4. Y también disponemos del papiro de Rainer.

El papiro que ahora nos ocupa ha sido datado —en función de sus características físicas— entre los ss.III y II a.C. (200 a.C.) por E.G.Turner⁶⁸, pero hay quien lo ha llevado hasta fecha augustea⁶⁹. Como veremos, aquí reside el *quid* de la cuestión de la autoría de la música, si es que los datos intrínsecamente musicales que podamos analizar no ofrecen hechos concluyentes. El problema

⁶⁵ M. de Giorgi, “Due frammenti notati di Euripide”, *Rudiae: Ricerche sul Mondo Classico*, 3 (1991), 73-85, esp.pág. 73; sobre este papiro, datado en el s.III a.C., Cf. D. Jourdan-Hemmerdinger, “Un nouveau papyre musical d’Euripide”, *Compt.Rend.AIBL*, 1973, pp.292-299; G. Comotti, “Words, verse and music in Euripides ‘Ifigenia in Aulis’”, *Mus.Philol.Lond.* 2, 1977, pp. 69-84

⁶⁶ J. A. López Férez, “Eurípides” en VV.AA., *Historia de la Literatura Griega*, Madrid 1988, pág. 378.

⁶⁷ Douglas D. Feaver, “The musical setting of Euripides’*Orestes*”, *AJPh.*, 81 (1960), 1-15, Giorgi. *op.cit.*, pág. 78.

⁶⁸ E.G. Turner, “Two Unrecognised Ptolemaic Papyri I.The Fragment of Euripides *Orestes*”, *JHS* 76 (1956), pp. 95-96.

⁶⁹ Ch. Wessely, “Le papyrus musical d’Euripide”, *REG* 5 (1892), 265-280; G.Marzi, “Il papiro musicale dell’*Oreste* d’Euripide (*Pap.Vindob.G.2315*)”, en *Studi in onore di L.Ronga*, Milán 1973, pp. 313-329.

residiría en la posibilidad de una transmisión oral de la música escénica de un autor famoso, a lo largo de doscientos años; pero contra esta sugerencia surge el hecho conocido de las representaciones de piezas célebres de repertorio remusicadas por parte de virtuosos.

K. Wessely⁷⁰ lo publicó en 1892. Junto al *Leidensis* inv.510, con versos de *Ifigenia en Áulide*, son los únicos testimonios en notación que aportan información sobre la música en los dramas de Eurípides. Tras la *editio princeps* de Wessely, disponemos de otras ediciones críticas, como las dos de C.von Jan⁷¹ de 1895 y 1899, y sobre todo la de Pöhlmann de 1970⁷². En 1977, Jon Solomon⁷³ en un artículo ha ofrecido una nueva versión. El papiro contiene, con notación musical vocal –y algún ejemplo de instrumental–, los vv.del *Orestes* 338-344, versos que son cantados por el coro en docmios. El principal problema que ofrece el papiro para su análisis es por defecto: su brevedad y carácter fragmentario contribuye a que las conclusiones extraíbles sean mínimas, a diferencia de otros fragmentos mucho más extensos, como los himnos délficos. Con todo, participa de las características de este tipo de testimonios: la disposición de las notas musicales es la habitual en los monumentos musicales griegos, es decir, la notación alfabética encima del texto en cuestión, y podemos ver el uso de algunos elementos descritos en los tratados teóricos antiguos, como la διαστολή o la στυγή. Comparte con el *Leidensis* que los signos musicales están situados sobre la letra inicial de cada sílaba y no encima de la vocal, como es lo habitual en los restos papiáceos⁷⁴.

3.1. Descripción del papiro.

Es un lugar común desde Aristóximo la ordenación jerárquica de los elementos que forman la ciencia armónica. No sólo el teórico tarentino, sino también Ps.Plutarco (*de mus.* 1142E 10) o los *Anónimos de Bellermand* (30-31)

⁷⁰ K. Wessely, "Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides *Orest* 330ff mit Partitur", *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, 5 (1982) 65-73; después, junto a C.E.Ruelle, "Le papyrus musical d'Euripide", *REG* 5 (1892), 265-280. Un repertorio bibliográfico sobre el papiro y las diversas cuestiones que plantea se puede encontrar en Mathiesen, *op.cit.*, pág. 116, n. 189.

⁷¹ C.v. Jan, *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig 1895, 427ss., y en el *Supplementum* de 1899, pp. 4-5 a la obra de 1895.

⁷² E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Núremberg 1970, pp. 78-82. Cf. también H. Hunger-E. Pöhlmann, "Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek", *WS* 75 (1962), pp. 51-78.

⁷³ Jon Solomon, "*Orestes* 344-45: Colometry and Music", *G.R.B.S.* 18 (1977), 71-83, *vid.* pág. 72.

⁷⁴ Giorgi, *op.cit.*, pág. 80, Pöhlmann, *Denkmäler...*pp.77 ss.

nos informan de que la música está dividida en “tres componentes imprescindibles, la armónica, la rítmica y la métrica”; más tarde añade “un cuarto componente, el instrumental, el poético y el mímico”. Pero la armónica es la ciencia que ocupa el primer lugar, y estudia los “siete elementos principales”: notas, intervalos, sistemas, géneros, tonos, modulaciones y melopeya. Es éste un “programa” de estudio que va de menos a más, como se puede observar, y que tiene la ventaja de poder ordenar los elementos también de menos a más, explicando cada uno por la inclusión del anterior.

En primer lugar, y dentro de la ciencia armónica (ἀρμονική), el primer componente es el φθόγγος, la nota. Había toda una tradición de comparar notas y letras por su carácter “elemental” (στοιχός), y no debe de ser casualidad que los στοιχεῖα del alfabeto sirvan a la vez para letras (dentro de la palabra) y para sonidos (dentro de la escala). En el papiro observamos la notación vocal expresada por letras reconocibles dentro del alfabeto jonio, que aleja la posición sonora del fragmento lejos de los recursos gráficos para las notas que encontramos en Alipio (inversiones, giros, signos extraños, etc). Junto a la notación vocal hay también notación instrumental; pero aquí más claro que en *Leidensis*, donde ambas van en la misma línea, en tanto que ahora están sin duda en forma de κρούματα⁷⁵. Podríamos entonces deducir que no habría aún, en torno a los ss.III-II a.C. un sistema de notación gráfico con unas reglas conocidas por todos; esto se compadece con el hecho de que no podamos discernir en el caso del *Orestes* el τόνος mediante la notación, porque ésta corresponde a varios; es decir, estamos aún ante un período de vacilación o reducida especialización gráfica. Los signos del papiro de *Ifigenia en Aulide* se han considerado alipianos, es decir, pertenecientes a las listas de siglos posteriores y en gran medida sistematizadas⁷⁶. Aunque más adelante examinaremos los posibles modos en que puede estar escrito el fragmento, las notas pertenecen a los tetracordios llamado μέσων y διεξευγμένων, dentro del sistema teórico llamado “perfecto”(τέλειον)⁷⁷. Esto es interpretable en que la notación y el registro de altura se corresponde con el de la “octava central” —donde todos los signos gráficos están puros— y apta para el coro masculino, aunque de mujeres argivas. A pesar de ser mujeres, la melodía no va a conseguir su expresividad por la altura elevada⁷⁸ —posible con otros tonos que el que aparece aquí—, sino por el uso, como

⁷⁵ Giorgi, *op.cit.*, pág. 81.

⁷⁶ Comotti, “Words...”, pág. 78.

⁷⁷ Michaelides, *op.cit.*, pp. 316-320; ver en general Chailley, *La musique grecque antique*, Paris 1979.

⁷⁸ Pero cf. *schol.Or.176*, τῷ ὄξει ἀναγκαίως, οἱ κείον γὰρ τῶν θρηνοῦντων.

veremos, del πυκνόν: además, según la clasificación que leemos en *Anon. Bellermin.* 63 de los registros de la voz (τόποι φωνῆς), la melodía está usando tetracordios pertenecientes al registro llamado *mesoide* (μεσοειδῆς), el segundo de los registros por el grave (tetracordios lidios y frigios). Sea como fuere, todas las notas vocales están imbricadas en una misma ἀρμονία; pero caso aparte en el papiro es el de Φ, que es una nota diatónica (mientras que el resto de la escala es enarmónica o cromática). La mezcla con notas diatónicas también se observa en los fragmentos délficos⁷⁹. Esta nota ha sido interpretada como ὑπερυπάτη⁸⁰, esto es, una nota a un tono de distancia de la ὑπάτη μέσων por el grave; pero en las tablas de Alipio (369 Jan) aparece como διάτονος ὑπατῶν lidia [diatónica]⁸¹. En las escalas de Aristides Quintiliano (18.5ss.), Φ corresponde a un tono entero respecto a la siguiente nota en las ἀρμονίαι doria y frigia⁸². Según Winnington-Ingram sólo aparece en Aristides Quintiliano y en el segundo himno délfico. Esta supuesta ὑπερυπάτη está asociada aquí al πυκνόν: Düring cree que podría ser un rasgo euripideo que incidiese en el ἦθος τραγικώτατον del drama. Pero recordemos el pasaje ya citado de Psello⁸³: Ἡ δὲ παλαιὰ τραγικὴ μελοποιία γένοι μὲν τῷ ἐναρμονίῳ ἐχρήσατο ἀμιγῆ καὶ μικτῷ γένοι τῆς ἀρμονίας καὶ διατόνων, χρώματι δὲ οὐδεὶς φαίνεται κεχρημένος τῶν τραγικῶν ἄχρις Εὐριπίδου (“La antigua melopeya trágica hacía uso del género simple y del género mezclado de enarmónico y diatónico, y ningún trágico parece haber utilizado el cromático hasta Eurípides”, *De trag.*5). Según esto, o bien aparecería –hasta la innovación de Eurípides del uso del cromático (que Plutarco en *Quaest. conv.* III 1, 645E atribuye a Agatón)- el género enarmónico puro, o bien la mezcla del diatónico con el enarmónico. Ello no es extraño: ya vimos el prestigio del enarmónico, pero también que el cromático es una “desviación”, y puede ser más conservador una mezcla del enarmónico con diatónico que el uso del cromático. Sabemos además, por las fuentes, que lo normal en la práctica musical

⁷⁹ Pöhlmann, *Denkmäler...* pág. 81.

⁸⁰ Monro, *op. cit.*, pp. 92-94; I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Goteborg, 1934, pp. 251.253; Michaelides, *op. cit.*, pág. 147; cf. Aristid. Quint., 8.10.

⁸¹ Monro dice que la melodía del papiro sigue las normas del melos de Aristóxeno y que no hace falta suponer mezcla de géneros, pero una cosa es el intervalo entre Φ y Π (un tono) y otra la notación, que sigue de cerca al génes en cuestión. Si Φ es una nota diatónica, como lo parece, entonces establece un tono de diferencia hasta la *hypate méson*, y por tanto ya no sería ni enarmónico ni cromático.

⁸² Cf. A. Barker, *Greek Musical Writings. Vol. I: The Musician and his Art*, Cambridge Univ. Press, 1984, pág. 167.

⁸³ Cf. Pöhlmann, *Denkmäler...* pág. 81 n. 4;

era la mezcla de géneros, y así lo contempla la teoría, desde Aristóxeno hasta Ptolomeo. Todo esto, como consecuencia, nos llevará a la elección del género enarmónico como preferible al cromático, en el fragmento. Sobre si es *ὑπερῦπἀτη* o una *λίχανος ὑπατῶν* diatónica, es difícil pronunciarse, pues en último extremo dependerá de la fecha de la composición del fragmento: si es euripideo, es verosímil que no existiese totalmente configurado el Sistema Perfecto Mayor con sus cuatro tetracordios a la vista de las escalas de Aristides Quintiliano y la discusión sobre los *εἶδη τοῦ διὰ πασῶν* y las *ἁρμονίαι*; si la música es posterior, entonces la escala base teórica estaría conformada —quizá de época post-aristoxénica— y podríamos hablar de una nota del primer tetracordio.

Si bien todos los signos que hay sobre la línea del verso docmiaco son notas vocales, no lo son el par de grupos idénticos que rodean a *δεινῶν πόνων*, y el signo Z que separa los docmios. Desde un primer momento está claro, por las tablas que poseemos de signos, que, del grupo de tres notas, las dos últimas son instrumentales, pero la situación de la primera de las tres no está tan clara. Aparte el hecho sorprendente de que una intervención instrumental cortase la marcha del docmio, Jan⁸⁴ lo interpretó como una *comma interpunctionis*; Williams⁸⁵ supuso un signo que vendría a ser una indicación del *diaulós*, para los coreutas; Torr lo interpretó como un garabato, al pensar que la posición de Z sobre *ὡως* indicaba que el copista había perdido el sentido del verso, pues pensaba que tal signo, Z, era una nota vocal; otros han creído ver son indicaciones para que el coreuta supiera dónde intervenían los instrumentos; o bien, como *Vortragszeichen* (un signo de recitación). Pöhlmann dio la interpretación más verosímil: se trataría de la *διαστολή* que es definida por *Anon. Bellerm.* 11 como un signo común al canto y al instrumento que separa determinadas partes del *μέλος*. Sin embargo, surge la pregunta⁸⁶ de por qué no se utiliza ante Z, que es la separación gráfica entre los docmios. En cuanto al signo Z, separa los docmios, y aunque Torr supuso que la Z sobre *ὡως* era el mismo signo, ésta última es una nota vocal. Si bien al principio se pensó en un signo diacrítico sin más referente a los docmios⁸⁷, Pöhlmann⁸⁸ sugirió que se trataba de un signo instrumental (también lidio; Z

⁸⁴ *Musici Scriptores Graeci*, pp. 427ss.

⁸⁵ Ch.F.A. Williams, “Notes on a Fragment of the Music of *Orestes*”, *CR*, 8 (1894), 313-317, esp. 313.

⁸⁶ J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres-Nueva York 1999, pág. 246ss.

⁸⁷ C. Torr (“The Music of the *Orestes*”, *Classical Review*, 8 [1894], 397-398) pensó en una *κορωνίς* que marcaría los versos.

⁸⁸ Pöhlmann, *Denkmäler...*, pág. 81, y con él Solomon y Mathiesen.

también es *sol* entre las instrumentales del frigio de Aristides Quintiliano), basándose en que las notas instrumentales seguras están en la línea del texto⁸⁹: sería entonces un adorno a cargo del instrumento que marcaría fehacientemente la separación entre las estructuras docmíacas; sólo que es difícil imaginar una tirada de versos medianamente larga con la continua inserción de un floreio instrumental. Entre $\theta\omicron\alpha\varsigma$ y $\tau\upsilon\nu\acute{\alpha}\xi\alpha\varsigma$ está junto a las notas y no separando docmios; Giorgi⁹⁰ postula un olvido del copista cuando ya no había sitio entre los docmios. La solución de Landels es suponer que sea una marca de colon para indicar al cantor el final de una unidad métrica; esto se basa en que si el signo fuese instrumental, auleta y cantor estarían utilizando la misma partitura. Pero es mucho más fácil pensar que hay notas imprescindibles para los cantores sin tener que suponer una partitura común para ambos, toda vez que la del instrumentista sería mucho más compleja. En cuanto a las demás notas, ante la imposibilidad de que corten los docmios, se ha pensado⁹¹ que sonasen “juntamente”, en una especie de heterofonía: Ps.Plutarco (*de mus.*1137B-D, *cf.* Gaud.338.3-7 Jan) habla de heterofonía tanto consonante como disonante pero en registros más agudos que los del papiro. Esta solución contradice la de Mathiesen, que confiere al grupo de tres sonidos tiempos métricos sucesivos. ¿Podría ser un reflejo del $\tau\omicron\phi\lambda\alpha\tau\tau\omicron\theta\rho\alpha\tau$ aristofánico? El problema es que en *Ranas*, Esquilo usa esa especie de rasgado porque no quería imitar a Frínico. Según Pianko⁹², Esquilo hacía sonar el $\alpha\tilde{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ muy frecuentemente, después de un verso o de dos. ¿Cabe pensar que ponen de relieve la fuerza expresiva de $\delta\epsilon\iota\nu\omega\tilde{\nu}$ $\pi\omicron\nu\omega\tilde{\nu}$ (= $\phi\omicron\iota\tau\alpha\lambda\acute{\epsilon}\omicron\upsilon$ en la estrofa)? A mi juicio no ofrece una solución el *schol.Or.343*, $\tau\omicron\ \delta\acute{\epsilon}\ \delta\epsilon\iota\nu\omega\tilde{\nu}\ \pi\omicron\nu\omega\tilde{\nu}\ \epsilon\nu\ \mu\acute{\epsilon}\sigma\omega\ \acute{\alpha}\nu\alpha\pi\epsilon\phi\omega\tilde{\nu}\eta\tau\alpha\iota$, porque el copista se encuentra ante la misma $\pi\alpha\rho\alpha\sigma\eta\mu\alpha\nu\tau\iota\kappa\acute{\eta}$ que nosotros, a la vista de *schol. Ar. Au. 222*. Las dos notas instrumentales forman una especie de intervalo de cuarta; si esta cuarta se canta junto con las notas vocales, habría disonancias (un tritono, *cf.* Gaud. 338.3-7 Jan), pero tales disonancias están descritas⁹³. Sea como fuere, estos $\kappa\rho\omicron\upsilon\mu\alpha\tau\alpha$ del papiro no deben de ser ajenos a esas onomatopeyas cómicas; más bien pensaríamos en

⁸⁹ Así también Mathiesen; C.del Grande (*Espressione musicale dei poeti greci*, Napoles 1932, p.437) supuso que era un signo instrumental. Reinach (*op.cit.*, pág. 75) supuso un signo rítmico de cuatro tiempos primos, pero *cf.* Abell.y Giorgi 83 n. 38, G. Marzi, “Il papiro musicale dell’Oreste d’Euripide (Pap.Vindob.G.2315)”, en *Studi in Onore di L.Ronga*, Milano 1973, pp. 313-329, esp. 320.

⁹⁰ *Op.cit.*, pág. 83.

⁹¹ West, *op.cit.*, pág. 207.

⁹² G. Pianko, “La musica nelle commedie di Aristofane”, *Biblioteka Uniwersytecka we wroclawiu*, Wroclaw (Polonia), 55 (1954), n.47, pp. 23-34, esp. pág. 32.

⁹³ *Cf.* Ps.Arist.Pr. 19.39, *cf.* West, *op.cit.*, pág. 207.

signos que están en la *particella* de los coreutas quizá como recordatorio de por dónde “camina” la música instrumental, pues son a su vez consonancias. La consecuencia es suponer *particella* para cantantes e instrumentistas, independientemente.

El elemento a estudiar tras las notas, según nuestro programa, son los intervalos, los διαστήματα. De la interválica del fragmento, la concepción cuasi-temperada de Aristóxeno nos dice bien poco, si no es la consabida separación de ditonos, tonos y diesis que establezcan las notas del papiro; lo que está claro es la utilización de πυκνά enarmónicos (o cromáticos), es decir, el grupo de tres notas que forman, dentro del tetracordio, un intervalo conjunto menor que el intervalo restante⁹⁴. Aunque la distancia entre nuestro sistema musical y nuestro oído es grande, el cuarto de tono, el intervalo característico del πυκνόν, es una realidad aquí —en tanto que la mayoría de los monumentos musicales griegos son diatónicos, es decir, basados en tonos y semitonos similares a los nuestros—, y la reflexión debe dirigirse a la dificultad en su entonación que los mismos griegos adjudicaban a esta diesis, y que aquí vemos en un fragmento cantado por un coro; la presencia de los πυκνά enarmónicos puede ser un indudable sostén a la hipótesis de la fecha temprana del fragmento; de otra forma, debemos pensar que quienes volvían a poner música a textos de repertorio mantenían como regla de género el enarmónico como género obligado en textos trágicos, contra las noticias de los teóricos y las quejas del Ps.Plutarco de que tal γένος ha desaparecido.

Por otra parte, sostiene Ingemar Düring que (si en efecto aceptamos la autoridad antigua de que en tragedia era normal la mezcla entre diatónico y enarmónico, y suponemos una antigüedad considerable para el papiro, entendiendo la nota Φ como ὑπερπύατη), Eurípides estaría utilizando el enarmónico de Arquitas de Tarento, tal y como lo expone Ptolomeo (*Harm.*, I 13 y 14), 5:4, 36:35 y 28:27. La ὑπερπύατη es una nota a tono entero (9:8) de la ὑπάτη superior a ella, un intervalo éste típicamente diatónico. En tanto que de acuerdo con la teoría corriente griega un tono está compuesto de cuatro diesis, el intervalo PΣ —el primero del πυκνόν del tetracordio μέσων— suma otra diesis. Esto hace un intervalo PΦ de cinco diesis, la ἐκβολή de Aristides Quintiliano y Ps.Plutarco. Si se asocia la ἐκβολή⁹⁵ con el intervalo 7:6, con Winnington-Ingram, al restarle un tono a este intervalo obtenemos el primer intervalo pícnico

⁹⁴ Cf. p.ej. Aristox. *Harm.* 24.10.

⁹⁵ Aristid. Quint. 28; L. Zanoncelli (*La manualistica musicale greca*. Milán 1990, pp.293-4 n.25) la asocia a la modulación.

del enarmónico de Arquitas de Tarento⁹⁶ ([7:6]:[9:8]=[28:27]). De hecho, el intervalo en cuestión entra en las afinaciones de la cítara y la lira que transmite Ptolomeo. La conclusión de esto, si es que los cálculos son correctos, podría ser que teoría especulativa –tan corriente en la tradición musicológica griega– y composición real para una ejecución estarían más cerca de lo que se ha pensado. Si el intervalo PΦ (7:6) es tomado en consideración de cara a los cálculos de Arquitas, resulta que su escala es mucho más inteligible⁹⁷. Todo esto es muy sugerente, porque invita a pensar en una teorización pitagórica de la música práctica (Arquitas vivió en la primera mitad del s.IV a.C.) y en Eurípides –o su texto musicado más tarde– como ejemplo de ello. Es cierto que se ha confiado en los números de Arquitas porque están más o menos de acuerdo con las tablas de notación de Alipio. Pero es razonable ser escéptico: la música teórica y la música práctica de los siglos anteriores a nuestra era estaban totalmente dissociadas si es que hemos de pensar en el pitagorismo, a tenor de las noticias que tenemos por Dídimo y Ptolemaide, y que transmite Porfirio (*In Ha.* 22.22 Düring): en la distribución de escuelas en función de los κριτήρια musicales (razón o percepción), los pitagóricos desdeñan la “práctica irracional” de los instrumentistas, mientras que los ὄργανικοί aparecen como independientes. Sólo a partir de Aristóteles se debió de traspasar términos técnicos de la filosofía – εἶδος, σχῆμα, κριτήριον a la esfera de los músicos prácticos⁹⁸.

Con los intervalos se forman los συστήματα. El espacio sonoro del *Leidensis* es una octava más cuarta. Aquí estaríamos ante el intervalo de séptima según la extensión entre la nota más aguda y más grave del papiro⁹⁹. Ante todo hay que decir que la escala del papiro no contradice las normas de sucesión melódica de Aristóxeno, donde la cuarta nota a partir de la primera debe hacer un intervalo de cuarta, e igualmente con la quinta. El *sistema* es descrito en las fuentes como la reunión de al menos dos intervalos, pero la definición fuerte es la

⁹⁶ Según Düring. El enarmónico de Arquitas está formado por 5:4, 36:35, 28:25, cf. Ptol. *Harm.* I 13; y *vid.* las notas de J. Solomon a este pasaje, *Ptolemy's Harmonics*, Leiden 1999, pp. 42ss.

⁹⁷ Según Düring (*Ptolomaïos und Porphyrios über die Musik*, Göteborg 1934, p. 252), al empezar por la ὑπερυπάτη Re, la quinta Re-La (←μέση) la divide en 6:5 y 5:4, mientras que la cuarta re-sol la divide en 7:6 y 8:7, hallando la παρυπάτη a 7:6 de Re, o sea a 28:27 de Mi.

⁹⁸ Cf. Th. J. Mathiesen, “Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: APMONIA”, *Festivals Essays for Pauline Alderman*. Ed. by Buston L. Karson, Provo Utah. Brigham, 1976, pp. 3-17.

⁹⁹ L. Gamberini, *La parola e la musica nell'Antichità*, Firenze 1962, pp. 27-30, esp. pág. 30.

del sistema “perfecto”, es decir, esa escala “abstracta” donde se articulan cuatro tetracordios separados en pares por una disyunción. A nosotros sólo nos cabe una descripción aproximada del sistema en que se desarrolla el *τόνος*. En primer lugar, estamos ante un sistema disjunto, es decir, dos tetracordios separados por un tono. En segundo lugar, y basándonos en la notación (sea cual sea el *τόνος* en que se desarrolle la música, como veremos a continuación), ambos tetracordios son el *μέσων* y el *διεzeugμένων*, si es que cabe hablar de tal nomenclatura en lo que a las escalas de Arístides Quintiliano, por su parte, se refiere. El único dato significativo que se desprende de esto es que la melodía que se desarrolla en el fragmento que poseemos, y hasta donde podemos leer, no parece que pase a un sistema conjunto –dos tetracordios unidos sin tono de separación– y por tanto no hay modulaciones. Por último, una cosa parece estar clara. La presencia de la nota diatónica ha hecho pensar en una *ὑπερυπάτη*; el compositor no tendría ante sí el llamado Sistema Perfecto, formado por un tetracordio *ὑπάτων* por el grave; en todo caso, lo importante es que la melodía se desarrolla en la escala central del sistema, o lo que será la escala central del llamado Sistema Perfecto, una posición cómoda para la voz del hombre¹⁰⁰. Si como veremos más adelante, y es muy probable, la *ἄρμονία* es damoniana –las transmitidas por Arístides Quintiliano–, el asunto se complica o, si queremos, pierde importancia: el concepto de sistema es un concepto ajeno a la nomenclatura de los músicos pero no a la de los teóricos, que la toman del léxico filosófico; las escalas de Arístides Quintiliano no se adaptan con facilidad a los esquemas planos post-aristoxénicos de escala, pues son más primitivas, aunque su armazón pueda adivinarse. Es probable que la introducción del concepto de sistema esté relacionado con la fijación del lugar y la función del tono disyuntivo.

El siguiente capítulo en la revisión armónica es el del género del papiro. Ya hemos visto que las noticias de Psello abogan por una mezcla, en la tragedia antigua, de enarmónico y cromático; y sabemos de la atribución a Agatón –y Eurípides– de la introducción del cromático. Esto hay que interpretarlo como la excepcionalidad del cromático en tragedia. De hecho, si suponemos que en el papiro cabe interpretar la *ἄρμονία* como frigia o doria antiguas, las noticias que tenemos son que a estas *ἄρμονίαι* se les asocia el diatónico y el enarmónico respectivamente¹⁰¹. En el *Leidensis* el *γένος* es una mezcla de los tres, diatónico,

¹⁰⁰ Arístides Quintiliano (30.1-4) dice que el estilo trágico es *ὑπατοιειδής*, lo que no parece desmentir el pasaje del papiro.

¹⁰¹ Cf. West, art.cit., pág.128, Arístox. *apud* Clem. *Strom.* VI, 88, προσήκει εὖ μάλιστα τὸ ἐναρμόνιον γένος τῇ Δωριστὶ ἄρμονίᾳ καὶ τῇ Φρυγιστὶ τὸ διάτονον.

enarmónico y cromático¹⁰² en tonos frigio. También hemos visto que tal mezcla se vería corroborada con la mezcla de la diatónica Φ con los demás signos; con todo, y aunque está claro que hay $\pi\kappa\nu\acute{\alpha}$, no es posible alcanzar una conclusión definitiva y clara sobre el género en cuestión del papiro: aunque la mayoría de las notas de la $\pi\alpha\rho\alpha\sigma\eta\mu\alpha\nu\tau\iota\kappa\eta$ son enarmónicas, hay signos cromáticos (Π). ¿Confusión del escriba o estado incipiente del funcionamiento de la notación? Puede ser que en la realidad de la praxis la distribución de los signos no estuviera tan clara como en los escritos teóricos que poseemos. Pero si suponemos que la notación no es alipiana, hay mucha más claridad porque estaríamos ante un enarmónico puro sin ambigüedades.

En cuanto al $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ o $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$ en que está escrito el fragmento, ocurre lo mismo que en el caso del género: es difícil establecerlo porque solamente se puede identificar mediante la notación musical, y ésta no es homogénea; además, el papiro presenta un estado muy fragmentario. Sobre la cuestión, hay muchísimas opiniones y no es fácil justificar una postura. Una fuente general pero muy tardía para el empleo de los diferentes $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$ por parte de los músicos es el pasaje de *Anon. Bellerem.* 28, donde se nos dice que los coros usan, entre otras, las $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$ lidia, frigia y doria. Por otra parte, el problema se complica porque al $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ a menudo se le une el concepto de $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$. Así, se ha interpretado¹⁰³ un tono hipolidio y una especie hipofrigia; mixolidio en $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ y especie; o bien lidio. Monro dice que la nota *la* está a final de verso, y si es la nota clave, sería mixolidio. Pero aquí *la* es la $\upsilon\pi\acute{\alpha}\tau\eta$ $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omega\nu$, una nota fija pero no determinante como foco modal teóricamente¹⁰⁴. No se puede aceptar esta mixtura de conceptos: si la música es eurípidea, deberíamos hablar de su $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$, porque no está probado que en la música prearistoxénica existiese claramente el concepto – únicamente teórico- de $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$; además, la idea de especie supone la concepción de $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ como escala de transposición, y no como el “modo” griego pre-helenístico que conlleva altura absoluta, disposición interválica, timbre, y un $\eta\theta\omicron\varsigma$ único e inconfundible. El $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ es una abstracción tras el establecimiento teórico del Sistema Perfecto, e improbable que contase entre los músicos prácticos prearistoxénicos. Si por el contrario, la música es tardía, entonces el $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ya no es un modo sino una tonalidad según el concepto actual, y como consecuencia y

¹⁰² Giorgi, *op.cit.*, pág. 84.

¹⁰³ Cf. respectivamente K Schlesinger, *op.cit.*, pág. 363; C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York 1943 pág. 243; O.J.Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhage 1939, pág. 110.

¹⁰⁴ Para Monro esta escala se parece al dorio de Aristides Quintiliano sin sus dos notas agudas (pero también así, al frigio).

según sabemos por Alipio, siempre en especie doria. Una fuente muy tardía como son los *Anónimos de Bellermann* (§ 28) nos informa de que “los músicos que se ocupan de los coros” pueden hacer uso de siete ἀρμονίαι, entre ellas la lida, la frigia y la doria y algunas de las que proponen los autores citados. Pero esta fuente es muy tardía, y la noción de ἀρμονία en ella equivale a τόνος o escala de transposición, y no al concepto más clásico de “modo” como “lenguaje musical”. Así, si identificamos la notación como alipiana, la noticia de los *Anon. Bellerm.* estaría justificada y además coincidiría con el papiro (esto es, un lidio con problemas de definición del género); pero cabe una identificación con las más antiguas escalas, las platónicas transmitidas por Aristides Quintiliano. Comúnmente (Monro, Düring, Mathiesen) se ha visto una ἀρμονία lidia, según las tablas de Alipio. Otros autores han visto, y con mucha verosimilitud, coincidencias con los signos que Aristides Quintiliano ofrece para lo que él llama escalas de la *República* de Platón; en concreto, bien la frigia (Feaver), bien la lidia (Solomon), bien la doria (West). Winnington-Ingram sugiere que utiliza las notas de la frigia y la lidia, indistintamente. La μέση parece ser I, pero no juega papel relevante alguno (a pesar del Ps.Aristóteles, que aboga por la importancia de la μέση como definición de la afinación). El problema es que la notación del lidio de Alipio (escritura alipiana, por lo demás, presenta el papiro de *Ifigenia*) coincide con la del frigio y dorio de Aristides Quintiliano¹⁰⁵. No hay que excluir una evolución en las grafías a la vista de los otros diagramas notacionales de este autor, y en el caso de que sea notación de Alipio, éste separa signos para el cromático y para el enarmónico. Según Winnington-Ingram, tal coincidencia en la παρασημαντική hace que, sin la referencia clara de la μέση como cadencia, no podamos establecer el τόνος¹⁰⁶. Ahora bien, si tenemos una notación que coincide –salvo que faltan un par de signos de notas agudas– con las escalas de Aristides, no hay razones para identificar una notación fechada en el s.II a.C. con los signos de un autor de la tardía Antigüedad; por otro lado, la identificación con Alipio llevaría al problema de la ambigüedad del género: improbable pensar en una mixtura enarmónico-cromática. Lo más probable es la identificación con la doria o la frigia de Aristides, y a favor de decantarse por la frigia juega el hecho de su

¹⁰⁵ Sobre este hecho, J.Thorp (en *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell' antichità*, ed. R. W. Wallace y B. MacLachlan, Roma 1991, pág. 60) dice que habría algo externo que las diferenciaría.

¹⁰⁶ West y Solomon piensan en frigia y doria damonianas (con sugerencias de clusters pícnicos: ¿uso tetracordial de las escalas damonianas? En contra, Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936, pág. 23). ¿Son las florituras de Ps.Plu. de Mus. 1142A según Solomon νιγλάρους, o Ar.Th. 100?; Feaver y Levin, sin embargo, sugieren un frigio damoniano; Anderson y Mathiesen, finalmente, el lidio;

ἦθος apropiado para el éxtasis religioso, aunque Platón la admita en su *República* (Aristóteles dice que el frigio tiene el mismo poder orgiástico que el ἀυλός, cf. *Pol.* 1342a32 ss.). Si bien Sófocles pasa por ser el introductor del frigio, sabemos que Eurípides no era ajeno a él (en contextos de delirio báquico, cf. *Ba.* 159ss., *Ar.Th.* 121, *Ps.Arist. Pr.* 19.48).

En cuanto a las modulaciones, por la brevedad del fragmento, no cabe hablar de modulaciones, aunque Giorgi las postule en el papiro¹⁰⁷: [hipolidio]→lidio→[hipolidio]. En cambio sí hay modulaciones en el pasaje de *Ifigenia*, siendo un papiro igual de breve. Sería rara una modulación en un pasaje coral, donde cantan muchas personas, y a pesar del profesionalismo el virtuosismo no es tan fácil; es más verosímil presuponerla en los pasajes de solista.

Por último, la μελοποιία. Aristóxeno (*Harm.* 38.18ss.) la define como la utilización de todos los elementos mencionados (cf. *Anon. Bellerm.* 66). Desgraciadamente de esos elementos hay muchos puntos oscuros. Lo más destacable es el uso expresivo del πυκνόν, en un pasaje de lamentación por parte del coro. Para Gamberini el πυκνόν es un mero *portamento*, pero esto es inverosímil dada la exactitud de los intervalos que lo forman y que ya hemos visto. Su uso es importante porque en el poco espacio que tenemos hay tres claros y apuntes de más; están organizados en forma de inversiones y secuencias¹⁰⁸. El cromatismo del πυκνόν se ve roto por la nota diatónica, aunque en una posición poco importante.

Es importante destacar como hecho melódico el uso de dos notas para una misma sílaba, el caso de ὦως, cf. *Ar. Ra.* 1314, εἰεἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε. En este caso parece que ὦως sigue a φεῦ de la estrofa, lo que hace pensar en la misma música para estrofa y antístrofa. Por supuesto aquí el uso de la δισήμη es innecesario. Esta extensión melódica es un rasgo que podemos calificar de eurípideo, y si cabe, más antiguo. Otros casos también aparecen en otros restos de música, cf. *P. Oxy.* 1786, *P. Mi.* 2958, *P. Osl.* 1413 o los himnos delficos (ταασδε). Junto a ὦως hay que mencionar la geminación ταας en el *Leidensis*¹⁰⁹.

Los dos divisiones en el estudio del μέλος que propone la teoría tras la ἀρμονική son la métrica y el ritmo, que vamos a contemplar juntos. El metro, como hemos dicho, es docmiaco, un ritmo usado en pasajes de fuerte carácter emocional. Lo que destaca inmediatamente son las indicaciones de arsis y de

¹⁰⁷ Giorgi, *op.cit.*, pág. 84.

¹⁰⁸ Feaver: inversiones (ΠΣΡ, ΠΡΣ), y secuencias ([Ι]ΣΠ, ΠΣΡ, [...ΣΡ]). Para Wessely, si se repite el πυκνόν ΠΡΣ, es conjeturable igual que ὁ μέγας (ΙΖΕ), ἀνά δὲ (ΙΖ[Ε])

¹⁰⁹ Según Giorgi (*op.cit.*, pág. 79) denota una emoción fuerte.

cantidad. En el papiro, la larga equivale a dos breves, pero en la música griega, por lo que se infiere de sus restos, existió la tendencia a utilizar largas trisémicas. Los puntos que aparecen sobre la παρασημαντική son las llamadas στιγμαί, que los *Anon. Bellerm.* definen como la indicación de arsis (*Anon. Bellerm.* 3 y 85). En los docmios del fragmento están señaladas la primera y tercera notas, es decir, el principio de cada mitad del docmio.

En cuanto al ritmo, digamos solamente la sorpresa, como ya hemos indicado, que puede ser el encontramos indicaciones para el instrumentista cortando los docmios. El primer grupo instrumental se inserta dentro del crético, mientras que el segundo se sitúa entre el yambo y el crético, separando así δεινῶν πόνων. Llega a la mente la parodia aristofánica de Eurípides en *Ra.* 1286 τοπλαττοθρατ en una situación muy parecida. No es fácil encuadrar tales notas en una ἀρμονία determinada porque en las listas de notación de Alipio se encuentran en diferentes tonos. Entre sí forman una consonancia de cuarta. La segunda de las notas parece de la misma altura que la nota sobre la última sílaba de κατέκλυσεν, pero si la διαστολή funciona como pausa, no cabe pensar en un sonido al mismo tiempo que tal sílaba; tampoco tienen que ver con ὦως, y desgraciadamente no tenemos las notas para δεινῶν πόνων. Habría sido interesante ver si había la marca entre docmios (Z) entre δεινῶν y πόνων. No es fácil aventurar una interpretación, pero hay dos explicaciones divergentes. Se ha pensado en notas para un διαυλός que, a lo que parece, interrumpiría los docmios, pero también en la posibilidad de que ambas notas intervengan en el metro cuantitativamente, e incluso que la διαστολή también lo hiciera, con lo que sumarían tres breves. Así, κατέκλυσεν está formado por tres breves más una larga marcada con δισημη, lo que hace cinco tiempos; hasta los ocho del docmio, se podrían emplear los tiempos breves del grupo de tres signos. ¿Pero qué pasa con δεινῶν, que junto con πόνων completa el docmio que empezó en –σεν? Si esta hipótesis es aceptada, la música completaría las unidades métricas textuales (como por otra parte vemos en el papiro de *Ifigenia*, donde una πεντασήμη “ralentiza” los seis tiempos del coriambo¹¹⁰), y aun así todo sigue muy confuso. Ya hemos visto que el escolio al v.343 nos indica que δεινῶν πόνων se cantaba aisladamente. Si esto es así caben dos conclusiones: primero, que el escoliasta tendría un texto anotado musicalmente no muy diferente del que tenemos nosotros; y segundo, que habría que interpretar las tiradas métricas de forma más elástica. En cuanto a su semejanza con el floreo citarístico que parodia Aristófanes, no hay evidencias directas en lo que a las notas del papiro se refiere

¹¹⁰ Mathiesen, *op. cit.*, pág. 114.

del instrumento para el que estaban destinadas. Si el τόνος, como sugerimos, es el frigio, es más verosímil pensar en un αὐλός que en una cítara, según *Anon. Bellerem.* 28, aunque Platón (*La.* 188d) parezca referirse a una lira afinada en tono frigio.

Por lo que a la métrica se refiere, en primer lugar hay que decir que el papiro, como otros que contienen notación musical, presenta signos para δισήμοι y στιγμαί (también en el papiro de *I.A.*), cf. *Anom. Bellerem.* 3 y 85. Las δισήμοι no están todas puestas: no lo están en θοῶς, en βακχεύει, en -τοις, ποντ-. En ὦως ya no hace falta la δίσημος. Mathiesen cree que las στιγμαί (que *Anon. Bellerem.* 3 relaciona con el arsis) marcan la articulación instrumental. Pero curiosamente no tenemos la partitura instrumental, y las pocas notas instrumentales del papiro no parecen estar relacionadas con la στιγμαί. Hay στιγμαί colocadas a un lado y no arriba, a pesar de la edición de Pöhlmann¹¹¹. Se ha pensado que la colocación arriba o al lado tendría una función diferente: sobre la nota, la ἄγωγή (línea ascendente del ritmo) y a la derecha el “inicio de un inciso métrico”¹¹².

Veamos, al modo de Dionisio de Halicarnaso, las incongruencias entre μέλος y acento de la palabra, que pueden ser favorecidas por la estructura estrófica. Las incongruencias entre acento y melodía son un hecho antiguo a la vista de los restos musicales y de las quejas de Platón ya vistas (cf. *R.* 398d, 400a). Un ejemplo de esta inadecuación, además del papiro de *Ifigenia*, es el Himno a Asclepio inscrito en Epidauro (cuya música es probablemente muy anterior a la fecha de la inscripción); los pasajes dramáticos más tardíos (*P. Osl.* 1413, ss.I-II d.C.) sí muestran total acuerdo. Parece que Dionisio de Halicarnaso tenía ante sí —o recordaba— un texto musical junto al poético que desdeñaba en la mayoría de los casos la coincidencia de la elevación de la voz debido a la altura tonal de cada nota, con la elevación de tono por el acento particular de cada palabra del texto. En el papiro *Leidensis* se han contado 4 violaciones¹¹³. En el caso de los versos que nos ocupan, el recuento de asimetrías no está tan claro, y además tenemos que tener en cuenta lo poco que poseemos.

Hay cinco casos en que la elevación del acento coincide con la elevación musical¹¹⁴: -φύρομαι, ἀνά, θοῶς, τινάξας y κατέκλυσε. Sin embargo hay

¹¹¹ Giorgi, *op.cit.*, pág. 81 n. 29 y pág. 84.

¹¹² Comotti, “Words...” pág. 80: estas incongruencias —en el *Leidensis* colocadas en sílabas con ictus débiles y fuertes— serían porque indicarían “una forma particular de ejecución musical que el compositor quería destacar”.

¹¹³ Giorgi, *op.cit.*, pág. 80.

¹¹⁴ Para Anderson, 4 no, 3 sí.

cuatro momentos en los que, como afirmaba Dionisio de Halicarnaso, acento y μέλος van cada uno por un lado: ματέρως, μέγας, βροτοῖς y ἀκάτου. ¿Significa esto una tendencia a conformar la línea melódica con el acento?¹¹⁵ Dionisio de Halicarnaso contempla en su caso un fragmento si cabe incluso más breve que el nuestro, y su índice de violaciones de la simetría es comparativamente mucho mayor.

Vamos a suponer ahora que la música de la estrofa (vv.316-331) es la misma¹¹⁶, como generalmente se admite (cf. D. H. *Comp.*19). En el caso de que admitamos la colometría que presenta el papiro¹¹⁷, el índice viene a ser prácticamente el mismo: no hay incongruencias en cuatro casos: αἵματος, -τεύμοι, ἑάσατ' y λαθέσ[θαι]; pero las hay en tres: τινυμέναι, καθιτε-, μανιάδος. Quizá no haya que hablar, en el caso de Eurípides, de un divorcio absoluto entre música y texto, al modo de Timoteo, sino una libertad cómoda en la que quizá se mantiene un equilibrio, como hemos visto, entre el número de casos que respeta la música al acento de la palabra y el número de casos que no lo hacen, debido a la prioridad del μέλος sobre el texto (en el *Leidensis* sólo hay 2 incongruencias de 5 posibles entre μέλος y acento¹¹⁸). Eurípides no cae en los excesos de la “nueva música” pero busca efectivamente una expresividad patente, como vemos en la insistencia del uso del πυκνόν, las inversiones melódicas de éste y su escisión en una nota diatónica. Dicha libertad es clara por ejemplo en el hecho de que no siempre donde hay simetría tonal en la estrofa la hay en la antístrofa, y viceversa: ejemplos de esto es que mientras en la estrofa αἵματος y λαθέσ[θαι] no violan tal paralelismo tampoco lo hacen sus correspondientes en la antístrofa -φύρομαι y τινάξας, pero -τεύομαι y ἑάσατ' mantiene el paralelismo y sus correspondientes en βροτοῖς y ἀκάτου θο[ᾶς] sí lo violan (otro tanto ocurre en el caso de μανιάδος, que no mantiene la congruencia, y su homólogo κατέκλυσεν, que no lo hace). Esto denota el hecho de que no había un especial cuidado, en el momento de la composición, de una perfecta adecuación, sino que música y texto se piensan en momentos diferentes. Con todo, una cosa es evidente: la composición de la antístrofa es posterior, porque ὦως responde a φεῦ, y su escritura geminada –al igual que en el papiro de *Ifigenia* ταας- no indica la cantidad (que se expresa con δίσσημος) sino la

¹¹⁵ Como concluye Feaver.

¹¹⁶ Cf. Pöhlmann, *Denkmäler...*, pág. 82 y Pappalardo, *op.cit.*, pp. 359 y 365, pero cf. Heph, *Poëm.*, 3, 2.

¹¹⁷ Colometría que Pöhlmann acepta junto a Feaver, cf. “Die Notenschrift ...”, p. 70,

¹¹⁸ Comotti, “Words...”, pp. 82-3: “es posible que la necesidad de dotar a la tónica de una palabra con una nota más alta pueda haber sido sentida en unas épocas más que en otras”.

necesidad de escribir dos notas para un solo sonido vocal que corresponde a un originario diptongo. Pappalardo¹¹⁹ apunta que la tendencia del papiro a la unidad sílaba-nota no se corresponde con las críticas de Aristófanes. Pero el comediógrafo lo hace en una monodia, y el fragmento papiráceo es coral: Ps.Aristóteles (*Pr.* 19.15) reduce el componente mimético del coro (frente a los ἀπὸ τῆς σκηῆς). La dificultad y las novedades musicales debieron de quedar para los solistas y no para el coro, más simple y homogéneo y de un ἦθος constante.

En segundo lugar, aunque en esto no nos vamos a detener, está el problema de la colometría. El papiro viene a dar un orden de versos (339, 338, 340) que no es el que presenta la tradición manuscrita medieval. En las ediciones se pueden ver dos ordenaciones diferentes: por un lado 338, 339, 340, que mantienen, por ejemplo di Benedetto, A.S.Way, Biehl o Diggle; por otro los vv.338, 340, 339, que presentan las ediciones de Chapoutier o Wilkins¹²⁰. Feaver (pp.11-15) ha propuesto el orden que presenta el papiro en orden a la correspondencia acentual entre estrofa y antístrofa (5 acuerdos por 3 desacuerdos, que mejoraría el índice del orden tradicional). Pero a la mecánica de la correspondencia acentual o métrica, han saltado voces que señalan los problemas de sentido que se derivan del orden papiráceo: así Wilkins¹²¹ cree que el sintagma ματήρος αἷμα σας es incomprensible a menos que sea el objeto directo de κατολοφύρομαι, pues la sangre ya es una polución *en* la casa, no es traída por el visitante. Tal malinterpretación antigua vendría ayudada por el hecho de que no presentaría problemas de índole métrica. Wilkins propone la lectura ὅς σ' ἀναβακχεύει ("quien te atormenta a ti y a la sangre de tu madre"), además de que el orden tradicional se avendría a paralelismos del tipo καθικετεύομαι, κατολοφύρομαι, τινυμένοι.

Unas palabras sobre el último punto del programa, la instrumentación (ἡ ὄργανική). Sólo poseemos las notas instrumentales que hemos visto intercaladas en los docmíos; y hay dudas sobre el signo que los separa, Ζ, que algunos críticos consideran instrumental. El papiro, salvo esto, sólo contiene notación vocal. ¿Quiere esto decir que la "partitura" era sólo para el instructor del coro, o para el solista? Bien pobre, y extraña, sería la intervención del aulós destacando δεινῶν

¹¹⁹ *Op.cit.*, pág. 369.

¹²⁰ V. di Benedetto, *Euripidis Orestes* (Firenze 1965), 73-74; A. S. Way, Cambridge 1968, 152-153; W. Biehl, Leipzig 1975, 23-24; J. Diggle, Oxford 1994, 209-210; Chapoutier, Paris 1968, 45-46; C. W. Wilkins, *Euripides Orestes, with Introduction and Commentary*, Oxford 1986, 17-18.

¹²¹ *Op.cit.*, pp. 141-143.

πόνων. Cabe otra posibilidad: que se trate de indicaciones sobre algunos aspectos de la parte instrumental, que fuesen necesarias para dicho instructor o solista. Pero no se me ocurre ninguna causa significativa por la que dichas notas debieran ser tenidas en cuenta por el solista. Por lo que a la naturaleza de dichas notas respecta, los *Anon. Bellerm.* transmiten (§28) las ἀρμονίαι que utilizan citaredos y auletas. Tales notas se encuentran en las escalas de ambos instrumentistas.

4. Conclusión.

La cuestión más sugestiva es, por supuesto, la de la autoría de la música contenida en el papiro. Desgraciadamente, el carácter excesivamente fragmentario del papiro no permite una conclusión definitiva, y hemos de situarnos forzosamente en el terreno de nuestro deseo. Lo primero que hay que precisar es que el otro documento con un texto musicado de Eurípides, el *P.Leidensis*, no permite comparación con el que nos ocupa porque hay un gran consenso en el hecho de que se trata de una muestra de repertorio virtuosístico helenístico; y aunque se diferencian en cosas tan importantes como la presencia de notación alipiana y la modulación clara entre ἀρμονίαι, comparten cosas como la reduplicación de vocales para admitir más de una nota, o la escritura de la παρασημαντική sobre la primera letra de la sílaba y no sobre la vocal.

De los aspectos tratados, debemos destacar el que la música del *Orestes* haya sido conocida de una u otra manera: Dionisio de Halicarnaso la comenta, hay escolios que hablan sobre ella¹²², el drama fue repuesto con posterioridad, y sobre la música en general de Eurípides sabemos que era bien conocida, a tenor de lo que les pasó a los prisioneros atenienses en Sicilia¹²³, por no contar su éxito como autor de repertorio helenístico, como sabemos por el papiro de *Ifigenia*.

Pero estas noticias son interpretables de una u otra manera en tanto consideremos la posibilidad de la transmisión de la música al mismo nivel que la transmisión textual. Habría que preguntarse si la música que Dionisio de Halicarnaso leía o había oído era del propio Eurípides¹²⁴. El problema de la notación musical griega es que es muy complicada y en absoluto económica, aunque en su funcionamiento interno haya unos patrones más o menos fijos (triple variación de la letra); así se explica que nunca fuese popular, estuviese restringida a los círculos de instrumentistas —como se desprende de su desdén por Aristóxeno o Nicómaco—, y lo que es más sintomático, en los tratados teóricos que la transmiten ni influye en la explicación puramente teórica ni es discutida;

¹²² Landels, *op.cit.*, pág. 290, n.23.

¹²³ Plu. *Nic.* 29.

¹²⁴ Cf. Ps.Arist. *Pr.* 922b, sobre el hipofrigio en el Gerión. ¿partitura delante?

simplemente es constatada. ¿Es posible entonces que entre la fecha de composición de la tragedia y la fecha material del papiro –200 años- se pueda mantener sin fallas graves una transmisión oral de la música de un drama? La crítica en general ha puesto la piedra de toque en la noticia de Dionisio de Halicarnaso. Hay sin embargo, además de todo esto, un factor clave: el carácter *poco virtuoso* de la música (*cf.* Ar. Ra. 1119-1364 sobre la monotonía de las melodías de Eurípides), que habla de lo alejado que está del profesional helenístico, pero también de la πολυχορδία euripidea. Otros documentos musicales de tragedia son más floridos y virtuosos. Otro hecho que es importante es el carácter homofónico de la música griega, que tiende a una única línea melódica sin aparato armónico vertical. Esto favorecería su transmisión mnemónica: para West, Dionisio de Halicarnaso la “oyó”, no la leyó; más fácil le hubiera sido copiarla, no describirla, según él. A esto respondió Landels (p.246) que tal descripción buscaría un público más amplio. Pero yo pienso que el texto de Dionisio no se puede concebir sin la partitura delante, debido a la complejidad y extensión de su descripción, y porque no dice que la música no sea del propio Eurípides. Además, muchos filólogos se han inclinado a pensar en la existencia de supuestos archivos en los que se guardaría copia íntegra del texto dramático con su música original. Aún más: si hay una conclusión que extraer ha de ser por los elementos internos armónicos que aún pueda ofrecer el análisis del papiro. Si comparamos las noticias que sobre el estilo de Eurípides poseemos, desde luego hay algunas coincidencias interesantes: en primer lugar el uso de vocales repetidas en diferentes notas (*cf.* εἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε Ar. Ra. 1314); en segundo lugar la admisión clara de la separación entre letra y música, algo típico del Nuevo Ditirambo (*cf.* Ar. Ra. 849 y 937-944). En lo que a la música se refiere, me es más verosímil pensar que estamos ante la notación de las escalas de Arístides Quintiliano –la notación más antigua que poseemos- que ante las de Alipio, pues si el papiro se fecha en torno al 200 a.C., Alipio es un erudito de la Antigüedad tardía (en cualquier caso no olvido que las escalas de Arístides Quintiliano son para cítara, no para αὐλός¹²⁵): el papiro está más cerca temporalmente de las primeras y no presenta la regularidad del sistema establecido. Y en lo que respecta al recuento de los elementos armónicos que hemos efectuado, la mezcla de géneros poco clara, el tipo de armonía y la tesitura central del diapasón son argumentos en contra de una fecha tardía de la composición. Que el género enarmónico sea el probable sería otro argumento, visto que en época helenística era muy raro ya.

¹²⁵ West, art.cit., pág. 112 n. 42.

Los argumentos en contra de la autoría de Eurípides se recogen básicamente en dos fundamentos: la ausencia de pruebas definitivas y concluyentes (Landels) y el hecho aparente de que la música se compuso tras la corrupción colométrica, que sería un hecho tardío (Henderson), amén de argumentos como el del hecho conocido de la remusicación¹²⁶. Con todo, vamos a apuntar un argumento a favor del carácter tardío de la música. Recogiendo la distinción de Flora Levin del principio entre ópera moderna y drama antiguo, acerca de que en aquella prima la música y en éste el texto, en lo que al papiro se refiere indudablemente la música no ha sido compuesta para el libreto, sino unida al libreto, a expensas de las elevaciones acentuales de las palabras de éste. Esto puede ser tomado como prueba de que estamos ante un arreglo de un virtuoso helenístico, toda vez que Eurípides no es nombrado entre los iconoclastas absolutos musicalmente hablando, sino como introductor de algunas novedades en tragedia tomadas de los Frinis, Timoteo, Cinesias y otros. Pero podemos inclinarnos por lo contrario. Si Dionisio de Halicarnaso, en su comentario a los versos del *Orestes*, hubiera sabido que la música no era de Eurípides, ¿lo habría constatado? Él pone de ejemplo la música de Eurípides, no el *cómo se hace ahora* la música, con texto de Eurípides. Y un último argumento. Una *performance* a cargo de un virtuoso no persigue simplemente reponer un texto célebre, sino reforzar algunos efectos melodramáticos y de ἦθος de ese texto mediante el uso de μεταβολαί de ritmo, de género y de tono (cf. Ps.Arist. *Pr.* 19.15). El virtuosismo está ausente en el papiro: no podemos ver por su carácter fragmentario una modulación de τόνος, sea cual sea éste. Además, no se puede decir que los problemas de interrupción del docmio sea propiamente una modulación rítmica, y el γένος de la melodía permanece constante. Por último, si realmente la melodía fuese fechable en torno al 200 a.C., pertenecería a la época en blanco de la teoría musical griega; es decir, a un período que va entre los escritos de Aristóxeno y Ptolomeo y Aristides Quintiliano (Ps.Plutarco es más bien un anticuario). Sus características harmónicas no dicen nada nuevo que no leamos en Aristóxeno, más bien hacia atrás si aceptamos finalmente la nota Φ como ὑπερυπάτη.

Es posible una fecha temprana, aunque esto no suponga que la música sea del mismo Eurípides. La celebridad de un autor puede hacer que su melodía, más aún si ésta es homofónica, fuese recordada durante un buen lapso de tiempo, más aún si el profesionalismo entró en la representación dramática mucho antes de la fecha del papiro.

¹²⁶ Cf. la inscripción de Temisión [J.Chailley, “La musique de la tragédie grecque devant une découverte épigraphique”, *Revue de Musicologie*, 39 (1957), 6-9].