

Myrtia, nº 22, 2007, pp. 35-58

CRÍTICA POÉTICA Y UNIDAD TEMÁTICA
EN PRÁTINAS, FR.1 Y 5 PAGE (I)

PEDRO REDONDO REYES
I.E.S. "Sabinar" (Roquetas de Mar)*

Resumen: Este trabajo (en dos partes) relaciona el fr. 1 de Prátinas, un *hiporquema* cuyo contenido y sentido es revisado, con el fr. 5 del mismo autor, en este caso un breve fragmento lírico con algunos tópicos compartidos. Se concluye que no hay razones para negar una atribución de los fragmentos al mismo poeta, y que la datación tradicional se puede defender contra otra más reciente. En esta primera parte no se incide en la determinación del género del fr. 1, pero se estudian algunos de sus temas como la oposición entre *auló* y canto, o el *ethos* poético.

Summary: This work (in two parts) relates Pratinas' fr.1, an *hyporchema* whose content and literary controversy is reviewed, to fr. 5, a short lyric fragment with some shared topics. It is inferred that there is no reason to deny an attribution to the same author, and the traditional date is defended against other proposals. In this first part, the genre of fr. 1 is not determined, but some topics as the opposition between *aulos* and song, and *ethos*, are studied.

Palabras clave: Prátinas; lírica griega; música griega; hiporquema; teatro griego.

Key words: Pratinas, Greek Lyric, Greek Music, Hyporchema, Greek Theatre.

Prátinas de Fliunte es recordado como un poeta lírico y como el creador del drama satírico. Efectivamente, la tradición indirecta sobre él es doble: por un lado Ateneo y Ps.Plutarco nos lo presentan junto a Píndaro o Lampro como compositor de hiporquemas; por otro, la *Suda* lo liga a la escena. Pero los restos transmitidos bajo su nombre son muy escasos, siendo los más relevantes el *fr.1* (708 PMG), transmitido por Ateneo como un hiporquema, y el *fr. 5* (712 PMG). Precisamente el hiporquema ha sido considerado por algunos filólogos como espurio y de fecha más tardía, o bien, incluso, de un poeta homónimo distinto del Prátinas más conocido¹. En este trabajo intentaremos demostrar cómo se puede

* **Dirección para correspondencia:** Pedro Redondo Reyes. Moncayo 7.30300 Cartagena (Murcia). E-mail: predond@gmail.com.

¹ Así H. Lloyd-Jones, 1966, o B. Zimmermann, 1986, que basa su argumentación en

aceptar la datación que presentan las fuentes para el poeta (entre los siglos VI y V a.C.) así como se señalarán algunos aspectos comunes a ambos fragmentos. Para ello examinaremos, en esta primera parte, los elementos fundamentales del *fr.* 1, para después ensayar un examen del *fr.* 5.

De su actividad como lírico, Ps.Plutarco afirma (*De mus.* 1142B) que el poeta pertenece al grupo de los que llegaron a ser buenos compositores de música instrumental, situándolo entre Píndaro, Dionisio de Tebas o Lampro² y asociándolo asimismo con los hiporquemas (pero no con la escena). También como lírico aparece citado por Ateneo, quien, citando el *Περὶ χορῶν* de Aristocles, afirma: οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί, Θέσπις Πρατίνας Φρύνιχος, ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὀρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι (I, 22a). Ambos, Ps.Plutarco y Ateneo, tienen indudablemente como fuente los *Σύμμικτα Συμποτικά* de Aristóxeno de Tarento³.

De Prátiņas como dramaturgo no se conserva nada (salvo algún título, como el *fr.* 4, 711 PMG). Es la *Suda* (s. u. Πρατίνας) quien lo presenta como tal, muy probablemente apoyándose en Cameleonte⁴: Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος. ποιητῆς τραγωδίας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς οἴου Ὀλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἱκρία, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις. καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ἅ, ὧν Σατυρικὰ λβ'. ἐνίκησε δὲ ἅπαξ. Esto da una cronología: rival de Esquilo y de Quérido en los años 499-496 a.C., y abandono de las gradas de madera tras el accidente que se refiere aquí⁵. Parece plausible que para 467, año en que Esquilo obtuvo el primer premio, ya estuviera muerto, pues el hijo de Prátiņas, Aristías, quedó segundo con obras de su padre, según la *ὑπόθεσις* de *Siete contra Tebas*⁶.

motivos métricos y léxicos.

² Dionisio de Tebas fue maestro del tebano Epaminondas según Nepote; Lampro es citado por Platón en *Mx.* 236a.

³ *Vid.* H. W. Garrod, 2000, p. 130, y un análisis profundo en E. Villari, 2000; M. Pohlenz, 1926, piensa en Heraclides Póntico. En general véase F. Stoessl, 1954, y A. W. Pickard-Cambridge, 1962, p. 92.

⁴ Cf. Garrod, 1920, pp. 130-131.

⁵ Stoessl, 1954, col.1722, J. L. Melena, 1983, p. 201. No es posible reconstruir las circunstancias en las que un dramaturgo dorio escribirá para la escena ática.

⁶ La *ὑπόθεσις* tiene problemas textuales en este punto: cf. Garrod, 1920, p. 130 con conjeturas al texto y la edición de Page de la tragedia de Esquilo (Oxford, 1972), siguiendo el *POxy* XX 2256 fr.2.

Melero⁷ cree que Prátinas llegó a Atenas en un momento de reacción aristocrática tras la muerte de Clístenes, y quizá, si como creemos, el *fr.* 1 hay que interpretarlo en el marco de la polémica contra la nueva música, Prátinas está inmerso en la reforma clisténea de los agones ditirámicos.

Sobre la base de estos dos informes en apariencia independientes, Lloyd-Jones postuló en 1966 la existencia de dos poetas homónimos⁸, un escritor de dramas satíricos activo hacia 500 a.C. y un poeta lírico de finales del siglo V; por su parte, Zimmermann⁹ entiende el *fr.* 1 como un *Pseudepigraphon* de finales del mismo siglo. El hiporquema constituye un serio ataque a la aulética, en el marco de un coro de sátiros. Pero hay dos marcadores que contextualizarían la actitud de Prátinas en los fragmentos 1 y 5. Por un lado, el proceso de profesionalización de los auletas y su protagonismo en la escena: como veremos, éste es el marco en el que Ateneo transmite a Prátinas. Por otro, las innovaciones en la experimentación instrumental y musical¹⁰. Ambos aspectos se producen en la primera mitad del siglo V, coincidiendo con la datación que ofrece la *Suda*. No sólo es Laso de Hermíone un exponente de este movimiento (como investigador de las posibilidades de la aulética), sino Píndaro y otros auletas como Pitoclides o Lamprocles¹¹. Según el *Marmor Parium*, es ca. 509/8 a.C. cuando se introducen en Atenas los certámenes ditirámicos, y a mediados del siglo V existe ya una polémica en torno al auló, que empieza a decaer como instrumento con un alto grado de aceptación social. Es conocida la discusión en torno al rechazo del auló por Atenea, contado de modo diferente desde Píndaro (*P.* XII) hasta Melanípides y Telestes. Ello, junto con el descenso en representaciones vasculares desde 500 a.C.¹², indican una reacción anti-auló y una atención creciente a los instrumentos cordados¹³. De hecho, los nuevos ditirambógrafos están más asociados a la citarística, como Frínide, Timoteo y Filóxeno¹⁴; y se imitaba en la cítara el sonido del auló. En la segunda mitad del siglo V, el auló ya no es un instrumento habitual en la educación aristocrática: recuérdese el ejemplo de Alcibíades (Plut. *Alc.* 2).

Examinemos, en primer lugar, el *fr.* 1. Lo transmite Ateneo (617b-f), con

⁷ A. Melero, 1985, p. 171; M. Napolitano, 2000, p. 139. Estas reformas de Clístenes se fechan en 509/8 a. C: cf. B. Zimmermann, 1992, p. 32 n. 2 y 35-39.

⁸ Lloyd-Jones, 1966, p. 18.

⁹ Zimmermann, 1992, p. 124; T. B. L. Webster, 1970, pp. 132-133.

¹⁰ R. W. Wallace, 2003, pp. 80-81.

¹¹ Para esto, *vid.* Wallace, 2003, p. 74 n. 6.

¹² Wallace, 2003, p. 81.

¹³ Wallace, 2003, p. 85: Ferécates se queja de las “cuerdas” de Melanípides, mientras que el *Schol. Ar. Nu.* 970 dice que Frínide había aprendido la aulética pero que cambió a la cítara; cf. Poll. IV 66, y A. Barker, 1984, p. 94.

¹⁴ Cf. Ion, *fr.* 6; Pherecr. *fr.* 145 KOCK; Plut. *Inst. Lac.* 238C-D; Macr. *Sat.* V 22, 4 ss.

la siguiente introducción: Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινας (ἀγανακτήσας Wilam.) ἐπὶ τῷ τοῦς αὐλητᾶς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνάδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας, ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ ὑπορχήματος. Éste es el texto de Page (708 PMG = *TrGF* 4 F3)¹⁵:

τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
 τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
 ἐμός ἐμός ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
 ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων
 οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος. 5
 τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερίς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλὸς
 ὕστερον χορευέτω· καὶ γὰρ ἔσθ' ὑπηρέτας.
 κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων
 ἔμμεναι στρατηλάτας.
 παῖε τὸν φρυνεοῦ ποικίλου πνοᾶν ἔχοντα, 10
 φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον
 λαλοβαρύοπα παραμελορυθμοβάταν
 ὑπαὶ τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
 ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά·
 θρίαμβε διθύραμβε κισσόχαιτ' ἀναξ, 15
 <ἄκου> ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν¹⁶.

La gran discusión de la crítica ha sido su naturaleza genérica. El término ὑπόρχημα servía para indicar una danza que representaba el texto con melodía:

¹⁵ D. Page, 1962. La interpretación métrica suscita algunas diferencias entre los filólogos, aunque claramente el fragmento contiene anapestos (1-4, 11-12), dáctilo-epítritos (5-10) y créticos y yambo-troqueos los restantes, en una mixtura paródica. Cf. Garrod, 1920, p.132 y Zimmermann, 1986, pp. 147-149. Sobre la parodia métrica, R. Seaford, 1977-78, p. 93.

¹⁶ “¿Qué alboroto es éste? ¿Qué son estas danzas? / ¿Qué insolencia ha llegado hasta el estremitoso altar de Dioniso? / ¡Mío, mío es Bromio, sólo yo puedo alborotar, sólo yo gritar / precipitándome a los montes con las Náyades / y llevando cual cisne una melodía de alas variopintas! / La Piéride hizo soberano el canto; que el auló / dance después, pues es un subalterno. / ¡Que sólo en la ronda y en las trifulcas de jóvenes ebrios en las puertas / quiera ser el jefe! / ¡Golpea al que tiene el soplo de un sapo variopinto, / quema el cálamo-que-acaba-con-la-saliva, / de-pesada-charla, de-mala-melodía-y-ritmo, / cuerpo modelado bajo el taladro! / Ea, mira: aquí te extendiendo diestra y pie, / triunfante ditirambo, señor coronado de hiedra. / <Escucha>, escucha mi danza doria”. Cf. la traducción de F. M. del Rincón, 1999, pp. 507-511.

cf. Ath. XIV 628d, 630d, 631c¹⁷. Sutton, en su monografía sobre el drama satírico¹⁸, apunta que la designación de Ateneo como “hiporquema” no es por sí misma suficiente para negar que el fragmento no pueda proceder de un drama satírico. De hecho, la crítica se divide entre quienes consideran el fragmento como un ditirambo (entre otros, Wilamowitz, Melena o Zimmermann)¹⁹, o como un fragmento de un drama satírico (como Garrod, Pickard-Cambridge, Roos o Melero)²⁰, mientras algunos estudiosos no ven argumentos definitivos para su adscripción. Por ejemplo, Seaford apunta que contiene rasgos lingüísticos compartidos con el ditirambo, pero Napolitano²¹ mantiene una prudente distancia respecto a todas las hipótesis destacando los elementos ditirámicos (carácter agonal, contenido dionisiaco, contacto con el ditirambo de Píndaro *fr.* 70b SN.-MAEH., y sobre todo su dialéctica entre danza mimética y canto), y niega que los elementos dionisiacos prueben su naturaleza dramática.

El problema es que los motivos satirescos que el fragmento apunta (las Náyades, la ὀρειβασία en honor de Dioniso, el epíteto κισσοχάιτης o la invocación θρίαμβε διθύραμβε) y que se han buscado asimismo en *El Cíclope* de Eurípides son igualmente, según Zimmermann²², propios de una tragedia como *Bacantes* o de la *koiné* ritual dionisiaca. Este contexto dionisiaco es polémico, como se comprende ya desde los primeros versos.

No es nuestro objetivo pronunciarnos aquí sobre la naturaleza genérica de

¹⁷ Platón sitúa el hiporquema entre una lista variada de géneros (*Ión* 534c 3); Dionisio de Halicarnaso (*Comp.* 25, 206) apunta como características propias un ritmo peón o cretico. Luciano (*Salt.* 16) afirma que está constituido por los cantos (ᾄσματα) escritos para una danza mimica que los muchachos, al son de aulós y cítaras, interpretaban en Delos. En el carácter mimético del hiporquema insiste el mismo Ateneo (I 15e), añadiendo que floreció con Jenodemo y Píndaro; de hecho, Luciano afirma que la poesía lírica está “llena de hiporquemias” (ἐμπέπληστο τῶν τοιοῦτων ἢ λύρα). Eunapio (*VS* VI, 2, 4) lo sitúa en la escena, y Ateneo también lo relaciona con la comedia (XIV 630c).

¹⁸ D. F. Sutton, 1980, p. 9.

¹⁹ U. v. Wilamowitz, 1913, pp. 133-134, y n.1, Melena, 1983, p. 201, M. L. West, 1992, p. 343.

²⁰ Ya antes en M. Pohlenz, 1926; cf. Garrod, 1920, p. 134; Pickard-Cambridge, 1962, p.28; E. Roos, 1951, p. 231; Stoessl, 1954, col. 1726; Melero, 1985, 1992 y 1991. H. Koller, 1963, p. 145, ve en estos versos la prueba de la existencia de un drama satírico citaródico.

²¹ Seaford, 1977-78, p. 86, Napolitano, 2000. Para Seaford, el fragmento sería un testimonio de la transición desde la “*performance* satírico coral” al drama satírico, pues tiene rasgos además de la parábasis cómica, como el enfrentamiento entre dos semicoros que discuten temas artísticos. Melero (1992, p. 232) insiste en esta semejanza: según él, en los rasgos en que el drama satírico se aparta del ditirambo se aproxima a la parábasis cómica.

²² Zimmermann, 1986, pp. 152; cf. Napolitano, 2000, p. 113.

estos versos, pues no existen datos concluyentes para sostener con certeza si se trata de un fragmento lírico exento o formaba parte de un drama. En cambio, estudiaremos cómo la polémica literario-musical que contiene es complementaria de la ofrecida por el *fr.* 5 del mismo Prátinas, con la intención de establecer sus líneas comunes. Es importante señalar que cierta crítica ha situado el debate acerca de la datación del hiporquema en relación a las innovaciones en el ditirambo de Laso de Hermíone (que coincide con el desarrollo del drama satírico en Atenas)²³. De hecho, el *fr.* 5 de Prátinas está citado por Ateneo justo después del himno a Deméter de Laso, presentándolo como producto de la indignación cuando los auletas y coregos “pagados” (es decir, *profesionales*) se adueñan de la ὀρχήστρα²⁴.

Está claro que los versos del hiporquema contienen una llamada en boca de un sátiro a la primacía de la voz sobre el sonido del auló en el marco del espacio sagrado dedicado a Dioniso ante su altar (Διονυσιαῖς θυμέλας)²⁵; muy probablemente en un *agón* de dos semicoros. Importa señalar que el auló experimenta un desarrollo técnico tras las Guerras Médicas: cf. Arist. *Pol.* 1341a 30 ss. El v. 1 del fragmento,

τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορευόμενα;

expresa el tema que Prátinas denuncia, un θόρυβος en torno al altar que, en ritmo proceusmático, está referido ya de inmediato al problema del auló (y no al de

²³ Melena, 1983, p. 202. Recordemos que, frente a lo dicho por la *Suda* respecto a Arión, un escolio a Aristófanes (*Av.* 1403) mantiene que fue Laso el primero en organizar los coros cíclicos, de acuerdo con Antípatro y Eufronio, dos eruditos alejandrinos; cf. G. A. Privitera, 1972, p. 58. A. D’Angour, 1997, pp. 348-349, intenta probar que el coro cíclico es una introducción de Laso y que Arión desarrolló el ditirambo con otra disposición coral.

²⁴ Como dice Pickard-Cambridge, 1989, p. 79, a partir de Melanípides, a mitad del siglo IV, los auletas profesionales ganaron prestigio a pesar de una fuerte crítica conservadora: se recuerdan más en este período los nombres de auletas que los de los propios poetas. Para la situación anterior, cf. Seaford, 1977-78, p. 83, que destaca como causa de la alteración la aparición del profesionalismo procedente de tradiciones distintas, sobre todo en el ditirambo (pues estos μισθοφόροι son auletas, no citaristas).

²⁵ Considerando el hiporquema como un fragmento ditirámbico, Melena (1983, p. 202) lo entiende como la polémica de un coro citaródico contra el ditirambo aulético. Pero ya hemos visto que la consideración del fragmento como tal está lejos de ser probada, además de que no estamos obligados a suponer que se aluda a un género distinto. Cf. R. P. Martin, 2003, p. 164. Sobre la ubicación teatral de la θυμέλα, cf. Napolitano, 2000, p. 121 n.42 con bibliografía sobre la ausencia de evidencia arqueológica de un lugar de culto a Dioniso en el ágora, que hablaría contra agones ditirámbicos antes de la construcción más antigua del teatro de Dioniso.

algún otro desorden)²⁶.

Aquí, el hablante no se refiere indignado contra el θόρυβος dionisiaco, sino que es él mismo —y por lo tanto probablemente un sátiro— quien invoca a Bromio; y se da la paradoja de que es el cortejo báquico quien clama contra el ruido y el estrépito. He aquí el primer punto inesperado; el segundo, al que luego nos referiremos, es la visión despectiva hacia el auló, que es, de nuevo paradójicamente, el instrumento por excelencia de Dioniso (y ahora denostado, pues se le relaciona con un acto de ὕβρις). Como veremos, su sonido (o, mejor, la música que produce)²⁷ es comparado aquí con el croar de un sapo frente al μέλος propio de un cisne en el cortejo dionisiaco (cf. vv.5 y 10).

El texto es, pues, uno de los primeros testimonios de la pugna que se hará muy presente en la música griega de época clásica, cuando el virtuosismo instrumental desarrollado algo más tarde al amparo del Nuevo Dítirambo acabe con la importancia de la λέξις (la voz como instrumento de expresión del verso, de las formas tradicionales de responsión métrica). En otro tiempo había un “equilibrio” entre danza, canto y música, como el mismo Píndaro declara (*fr.* 75 SN.-MAEH., vv.18-19):

ἀχεῖ τ' ὀμφαὶ μελέων σὺν ἀυλοῖς,
οἰχνεῖ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί.

Este desarrollo incontrolado de los virtuosos profesionales es denunciado por Prátinas²⁸: ὁ δ' αὐλὸς / ὕστερον χορευέτω· καὶ γὰρ ἔσθ' ὑπηρετάς, de un modo significativamente similar a como explica Ps.Plutarco en su tratado (1141D 5, ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις; es decir, cuando los auletas estaban subordinados a los autores): hasta la época de Melanípides, afirma, ocurría que los auletas cobraban de los poetas (estaban por debajo de ellos) de esto tenemos la denuncia más destacada en Platón (*R.* 399e-400d; *Leg.* 669d-670a)²⁹. Es importante la datación del fragmento de Prátinas respecto a esta discusión porque

²⁶ Cf. A. Barker, 1995, p. 55.

²⁷ Algunos filólogos como Lloyd-Jones (1966, p. 16, siguiendo a Wilamowitz) han sostenido que es el propio sonido del instrumento el que es comparado con el croar del sapo; en el desarrollo de las ideas que sigue se demostrará que esto no tiene sentido en tanto que iría contra el auló como instrumento dionisiaco. Es el *nuevo* auló y su nuevo papel lo que está en cuestión.

²⁸ Del verbo χορευέτω se desprende claramente que el auleta también danzaba en medio del coro, lo que sabemos por otras fuentes referidas a la ejecución dítirámica: *Schol. Aesch. In Tim.* 10, *Schol. Il.* XIV 200, cf. D'Angour, 1997, p. 342. El auleta Prónimo de Tebas era famoso por esta habilidad, cf. Paus. 9.12, 4. Ésta podría ser una razón aún no aducida para defender el carácter dítirámico del *fr.* 1 de Prátinas.

²⁹ Cf. D. H. *Comp.* 11.93 ss.; B. Gentili, 1988, pp. 6, 9 ss.; A. Visconti, 1999, p. 112.

Ps.Plutarco establece dos momentos en la evolución del ditirambo. Primero las modificaciones de Laso: 1141C 1-5 (= *Test.* 15 BRUSS.), Λᾶσος δ' Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς, καὶ τῆ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρῆσάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προυπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν; además, la conformación del coro cíclico pudo, al dejar al auleta en el centro, propiciar el mayor protagonismo de éste como director del κύκλιος χορός³⁰. Y a continuación las de Melanípides, como añade seguidamente (C6-D5): Ὁμοίως δὲ καὶ Μελανιπίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγενόμενος οὐκ ἐνέμεινε τῆ προυπαρχούσῃ μουσικῇ, ἀλλ' οὐδὲ Φιλόξενος οὐδὲ Τιμόθεος (...) ἀλλὰ γὰρ καὶ <ή> αὐλητικὴ ἀφ' ἀπλουστέρων εἰς ποικιλωτέρων μεταβέβηκε μουσικὴν· τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστοῦσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις. Aquí concluye Ps.Plutarco, citando el fragmento del poeta cómico Ferécrates perteneciente a su *Quirón* como ejemplo máximo de este nuevo maltrato que se ejerce sobre la Musa. Es evidente que, en el hiporquema, la llamada a Bromio (ἐμός, ἐμός) establece una oposición frente a quienes no entienden bien cómo rendir culto al dios: a quienes saben cómo hacerlo, Píndaro los distingue bien (εἰδότες) en el fragmento ditirámico 70b 5-8 SN.-MAEH., con los que sin duda se alinearía Prátinas³¹:

...] εἰδότες
οἷαν Βρομίου [τελε]τάν
καὶ παρὰ σκᾶ[πτ]ον Διὸς
ἐν μεγάροις ἴστανται.

Ciertamente el sentido del hiporquema no está lejos de la discusión que estos pasajes contienen, pero también, hemos señalado, se ha acentuado su semejanza con la polémica literaria que a veces encontramos en la Comedia. De hecho, se ha notado cómo aquí Prátinas está más cerca de ésta que de un drama satírico como *El Cíclope* de Eurípides³², por ejemplo en la contraposición de dos

³⁰ D'Angour, 1997, pp. 342-343; para G. A. Privitera, 1965, p. 129, en cambio, es claro que el κύκλιος χορός es ya dispuesto por Arión y que su ditirambo quizá fuera responsivo.

³¹ Cf. D'Angour, 1997, p. 343, que señala la oposición entre παρὰ σκᾶπτρον Διὸς y la situación privilegiada del auleta de Prátinas ἐπὶ Διονυσιάδα θυμέλαν como fuente de la danza, y Villarrubia, 1992, p. 18.

³² Garrod, 1920, p. 134; Roos, 1951, p. 231 (para quien el v.14 sería evidencia de una σίκκινης). Ya J. Becker, 1912, señalaba la similitud del epíteto φιλοκισσοφόρος (E. *Cycl.*

semicoros o las llamadas a la violencia³³. Y aún más porque el hiporquema no recuerda en absoluto a los de un Baquilides o un Píndaro; por el contrario, parece dirigirse paródicamente a lo que sería una composición (ditirambo) entendida *à la* Laso³⁴. Métricamente, el fragmento de Prátinas varía según aparecen los motivos: rápido y vigoroso al principio (anapestos resueltos), más calmo cuando expone la que cree sería la situación correcta (vv. 6-10, dáctilo-epítritos) y de nuevo rápido al fin en la vuelta al aulós³⁵. Por ello es a Laso de Hermíone a donde hemos de volver los ojos, puesto que son sus innovaciones y aportaciones contra las que Prátinas reacciona, tanto en su hiporquema como en el fragmento lírico.

Ya hemos mencionado que Ps.Plutarco cita a Laso por haberse apartado de lo habitual en el tratamiento del ritmo en relación con el ditirambo (εις τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς). No está muy claro qué significa esto, aunque parece probable trasvasara ritmos de un género a otro³⁶, quizá acelerándolos si géneros que no eran de naturaleza ditirámica se asemejaron entonces al ritmo de la τυρβασία: de acuerdo con Hesiquio (*s.u.*), éste es el ritmo ditirámico (χορῶν ἀγωγή τις διθυραμβικῶν)³⁷. Junto a todo esto, hizo su melodía más variada con mayor abundancia de notas, en conexión con las nuevas técnicas auléticas desarrolladas. De una forma quizá diferente a Laso, Píndaro, que en la tradición es hecho discípulo suyo³⁸, alude a esta

620), cf. Melena, 1983, p. 207.

³³ Ejemplo de semicoro: Ar. *V.* 255-305; imperativos a la lucha o la agresión: *Ach.* 280 ss., *Eq.* 247 ss., *Av.* 365, etc.

³⁴ Cf. Seaford, 1977-78, pp. 92-93.

³⁵ D. A. Campbell, p. 271.

³⁶ Privitera, 1965, p. 75 interpreta el pasaje como “un mutamento dei ritmi non ditirambici secondo l’ ἀγωγή ditirambica, e non di un mutamento del ditirambo, della sua struttura strofica, secondo il modello di altre odi”; ésta es también la interpretación de F. Brussich, 2000, p. 70. Para Pickard-Cambridge, 1962, p. 24, se refiere más bien al *tempo* en que las palabras eran cantadas, y ve aquí un incremento de la velocidad del ritmo; no entiende διθυραμβικὴ ἀγωγή como estructura no antistrófica. West, 1992, p. 343, apunta un nuevo estilo de la parte vocal con un ritmo más rápido y variado, quizá imitación del *solo* aulético de Sacadas de Argos (s. VI a.C.). En cualquier caso, la variación métrica (μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν) será una de las características de los ditirambógrafos y dramaturgos posteriores (*vid.* Arist. *Poet.* 1456a 29-32), cf. Zimmermann, 1992, p. 124.

³⁷ Brussich, 2000, p. 70. Recordemos que para Aristid. Quint. 39.26-29 WINN.-INGR., la ἀγωγή es χρόνων τάχος ἢ βραδυτής, οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων οὖς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις διαφόρως ἐκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. Según Melena (1983, p. 208) la novedad de Laso fue introducir en las competiciones ditirámicas el aulós, que “tornó frigio” al ditirambo.

³⁸ Privitera, 1965, pp. 60 ss.; cf. Wallace, 2003, p. 79.

profusión de sonidos en el ditrambo antes citado (donde precisamente menciona a las Náyades), 70b, 8-11:

...σεμνᾶ μὲν κατάρχει
 Ματέρι πὰρ μεγάλα ρόμβοι τυπάνων,
 ἐν δὲ κέχλαδ[εν] κρόταλ' αἰθομένα τε
 δαῖς ὑπὸ ξανθαῖσι πεύκαις

Los testimonios sobre Laso explican los “adornos” de éste como miméticos del auló (καὶ τῆ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας)³⁹. Sin duda, esto tiene relación estrecha con los nuevos instrumentos, más perfectos, más vistosos y con mayor capacidad, que eran capaces de emitir más notas rápidas; y por tanto, con su notable y creciente protagonismo en escena. Pero tiene otra consecuencia: la reacción conservadora (y probablemente ligada a círculos aristocráticos, identificados con la lira como instrumento paidúatico) ante este nuevo auló, por cierto tañido por auletas que suelen ser extranjeros. En el caso de Prátiuas, el auló (κάλαμος), que es venenoso, sigue siendo el instrumento del θίασος dionisiaco, pero con una nueva reubicación. El poeta lo expresa con una oposición: el auló puede ser el “jefe” (στρατηλάτας) en un espacio *no teatral*, es decir, en la calle con los jóvenes, θυρομάχαις; en cambio, como ya introducía Ps.Plutarco, debe ser subalterno (ὑπηρέτας, v.7) en el escenario. Y debe serlo pues su ejecución se ha vuelto παραμελορυθμοβάτης, es decir, ha introducido un *ritmo contrario a la melodía*⁴⁰ en tanto que la ποικιλία es, en Laso, en primer término métrica, y aquí nos las vemos con ella. La innovación o variación métrica de Laso es seguida (como era de esperar) por el auló de un modo ininteligible (θόρυβος) y diferente de como debería entenderse en un contexto coral, alejado de las riñas callejeras (v. 8).

Laso, pues, no sólo modificó el ritmo en el ditrambo, sino que lo hizo más “variado”⁴¹: ya hemos visto que Ps.Plutarco dice que imita la πολυφωνία aulética, con lo que hace las notas más numerosas y dispersas. Y el caso es que Laso es asociado a una composición cuya característica es la ποικιλία: cf. Phld. *Po. A (PHerc 994 col.37, 8-11 SBORD. = Test. 16 BRUSS.)*, οὐδὲ (τὰ) Λάσου μάλιστα τοια(ῦτα) πεποικιλμένα ποιεῖ[ν τ]ιοιούτων⁴². Estas composiciones

³⁹ Cf. Hsch. *s.u.* λασίσματα: ὡς σοφιστοῦ τοῦ Λάσου καὶ πολυπλόκου.

⁴⁰ Seguimos a Barker, 1995, p. 55 en entender así el epíteto frente a un posible instrumento *contrario a ritmo y melodía*.

⁴¹ Debe recordarse que el ditrambo como género estuvo muy pronto asociado a la belleza de su ejecución: cf. Archil. *fr.* 120 W. donde es un καλὸν μέλος; *vid.* Privitera, 1972, p.57.

⁴² Privitera, 1965, pp. 89 ss., 117. En el fragmento de Filodemo, Laso es comparado con el

con ποικιλία se consiguen, entre otras cosas, y como dice Ps.Plutarco, πλείοστί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος.

Nos interesa mencionar aquí que la mayor abundancia de notas que introdujo Laso puede tener su reflejo en Píndaro⁴³ cuando éste ve su propia melodía como “variada” (bien que en sus epinicios), ποικίλον: cf. *O.* III 8 φόρμιγγά τε ποικιλογάρυν, IV 2 ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς, VI 86 ποικίλον ὕμνον; *Nem.* IV 14 ποικίλον κιθαρίζων⁴⁴, etc. El caso de Píndaro es complicado: significativamente, la tradición lo hace discípulo de Laso, pero podemos decir que mantiene una actitud ambivalente y prudente ante los nuevos adelantos musicales (frente al más tradicional Simónides). En un trabajo sobre la *Pítica* XII (que narra la invención del auló por Atenea, un mito que retomarán polémicamente Melanípides y Telestes), Papadopoulou y Pirenne-Delforge⁴⁵ han constatado cómo el poeta tebano es testigo amistoso de los nuevos aulós de bronce dotados de mecanismos como las llaves, y cómo sigue siendo fiel a las formas heredadas. Estas innovaciones son atribuidas por las fuentes a los auletas tebanos Diodoro y Prónoμο, y parecen evidentes en esta *Pítica* (v. 25),

λεπτοῦ διανισόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων

pero Píndaro, no por ello, accede al predominio de los nuevos instrumentos sobre el canto, como se deduce de los dos versos siguientes cuando dice que estas

historiador Éforo por la λέξις λεία, que según Filodemo no habría alcanzado ninguno de los dos, a pesar del asigmatismo de las composiciones del poeta: cf. Brussich, 2000, pp. 72-73.

⁴³ El poeta beocio hace referencia a la “lira de siete sonidos”, cf. *P.* II 70, *N.* V 24.

⁴⁴ C. M. Bowra, 1964, p. 194, señala cómo Píndaro se ve a sí mismo como un innovador (cf. *O.* IX 48-49), mientras que Baquilides se considera un conservador.

⁴⁵ Cf. Z. Papadopoulou y V. Pirenne, 2001, que explican el gusto de Píndaro por la complicación organológica en el auló debido a su origen tebano. Sobre su posición respecto a la novedad recordemos el *fr.* 70b SN.-MAEH.: Barker (1984, p. 59 n. 20) cree que Píndaro rechaza el asigmatismo de Laso, mientras que D’Angour lo interpreta como un problema de ejecución coral (cf. Bowra, 1964, p. 195; la interpretación de D’Angour es sugerente en tanto que algunas fuentes insisten en que el coro cíclico se debe a Laso y no a Arión); por su parte, Wallace, 2003, pp. 78-79, entiende que Píndaro favorece el asigmatismo en el ditirambo. A. Villarrubia, 1992, p. 17, cree que la controvertida expresión pindárica σχοινοτένειά τ’ ἀοιδᾶ διθυράμβων aludiría “a la rigidez del antiguo ditirambo, falto por lo demás de elementos compositivos variados si se compara con el ditirambo posterior”. No obstante, también Baquilides tiene en su ditirambo 19 un inicio “programático”, cf. F. García Romero, 1994, p. 117. Privitera, 1965 p. 129, lo interpreta como alusivo al metro aunque con dudas, siguiendo a Wilamowitz (1922, p. 342).

“cañas” o aulós son “testigos de los coreutas” (vv. 26-27)⁴⁶,

τοὶ παρὰ καλλίχορον ναίοισι πόλιν Χαρίτων
Καφισίδος ἐν τεμένει, πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.

Esto es justo lo opuesto de Prátinas y su llamada a que el auló ocupe una segunda posición ante la θυμέλα (cf. v. 7, ὕστερον χορευέτω), y de ahí que nos parezca claro en este punto cuáles son las opciones de cada poeta⁴⁷. Está claro que Píndaro es afecto a un tipo de ποικιλία que provea de belleza mediante los recursos técnicos; y como hemos visto ya en los ejemplos aducidos, él mismo ve así su creación, frente a otros poetas que cita, como Jenócrito⁴⁸, que empleaban la ὀλιγοχορδία.

La ποικιλία, su opuesto, va ganando terreno desde entonces y es precisamente una de las sensaciones que provoca la “Nueva Música” del siglo V, y debemos ver en Laso y Píndaro sus primeras manifestaciones; recordemos a Platón (*Lg.* 812e2) y los ποικίλματα τοῖς φθόγγοις, la πολυχορδία de la música de la que se queja Sócrates (*R.* 399c7) o las καμπαί de Aristófanes (*Nu.* 969). A este respecto mencionaremos aquí la información que proporciona Psello (*De trag.* 5, 28.50 PERUS.), συστήμασι δὲ οἱ μὲν παλαιοὶ μικροῖς ἔχρωντο, Εὐριπίδης πρῶτος πολυχορδία ἐχρήσατο, que hace a Eurípides un iniciador de algo que había comenzado antes⁴⁹: por ejemplo, Telestes habla de la rapidez de los dedos sobre el auló en el *fr.* 805c P. (σὺν ἀγλαᾶν ὠκύτατι χειρῶν) ó 808.4 (χέρρα καμψιδιάυλον ἀναστρωφῶν τάχος). Y la ποικιλία no es sólo “variedad” de efectos técnicos: es también una pura mixtura de elementos heterogéneos: así lo especifica Platón, *Lg.* 700d 5-e1, βακχεύοντες καὶ μάλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ’ ἡδονῆς, κεραυνύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ ἀὐλωδίας δὴ τοῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες. Para nosotros, éste es el sentido aquí de θόρυβος.

Precisamente las quejas de Platón contra las nuevas formas de poesía y música van dirigidas a ese alboroto que ha inundado el teatro (βοαί, *Lg.* 700c 3); el problema no es en sí el mayor número de notas o de sonidos, ni las

⁴⁶ Cf. Pi. *O.* II 1, donde los himnos son “señores de la cítara”; Privitera, 1972, p. 59.

⁴⁷ No compartimos la tesis de Barker (1984, p. 274 n. 65) cuando entiende que Prátinas aparece en el hiporquema como seguidor de Laso y opuesto al “progresista” Píndaro; tampoco la de Papadopoulou-Pirenne, 2001, p. 53, cuando ve el hiporquema de Prátinas como una denuncia de la “corruption de la musique chorale” (¿del ditirambo?).

⁴⁸ Al que califica de παῦρα μελιζόμενον, cf. Papadopoulou-Pirenne, 2001, p. 52.

⁴⁹ Otras fuentes dan como el primero en introducir la πολυχορδία a Estratónico de Atenas en la cítara, cf. Phaenias *fr.* 32 WEHR.; Ath. 348d.

complicaciones métricas o rítmicas, sino el hecho de que tales variaciones producen su efecto en el alma de los jóvenes, algo que ya apunta Prátinas en su *fr.* 5 y ahora de nuevo en el hiporquema cuando llama la atención a Dioniso sobre su conveniente “danza doria”. Platón especifica esta relación mimética en *Lg.* 812d ss., y desde nuestro punto de vista, la mención del auló “modelado por el taladro” (ὕπαι τρυπᾶνω πεπλασμένον) es una referencia despectiva hacia los nuevos auletas de concierto que empezaron a imponerse como grandes virtuosos.

Efectivamente, el auló potencia sus posibilidades con una mayor longitud y mayor número de agujeros (τρυπήματα), adquiriendo una gama más amplia de sonidos. Estos sonidos, que en los instrumentos cordados pasan por un aumento de cuerdas, en los aerófonos suponen más agujeros, y así el fragmento de Ferécates (*Ps.Plut. De mus.* 1141D ss. = *fr.* 145 K.)⁵⁰ en el que la Música denuncia que ha sido violada por el poeta Timoteo, éste la ha “arruinado”, y la acecha cuando está sola: vv. 19-20 y 24-25,

ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φίλτάτη, κατορώρυχε
καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα.

...

κἄν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,
ἀπέδυσε κἀνέδυσε χορδὰς δώδεκα.

Timoteo se presenta como un compositor que “desgarra” y destruye a la Música⁵¹ con sus doce cuerdas, frente a la relativa simplicidad de un Frínide (vv. 15 ss., ἀπέδυσε κἀνέδυσε χορδὰς δώδεκα; cf. *Plut. Mor.* 84a). El poeta Frínide es mencionado por Ferécates por haber atacado a la Música “curvándola y doblándola”, κάμπτων καὶ στρέφων (v.15), y recordemos que Aristófanes menciona al mismo compositor de Mitilene, peyorativamente, junto con sus “inflexiones” ridículas de la voz, *Nu.* 969-970 (cf. *Th.* 53 ss., 66 ss., en parodia a

⁵⁰ Cf. D. Restani, 1983, p. 142.

⁵¹ Esta noticia se compadece con la que aporta Boecio (*Inst. Mus.* I 1, 182 ss. FRIEDL.) transmitiéndonos un decreto espartano contra Timoteo, en el que el poeta deshonra a la Musa con su πολυφωνία (esto es, más sonidos): ΕΠΕΙΔΗ ΤΙΜΟΘΕΟΡ Ο ΜΙΛΗΣΙΟΡ ΠΑΡΑΓΙΝΟΜΕΝΟΡ ΕΝ ΤΑΝ ΑΜΕΤΕΡΑΝ ΠΟΛΙΝ ΤΑΝ ΠΑΛΑΙΑΝ ΜΩΑΝ ΑΤΙΜΑΣΔΕ...ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΝ ΕΙΣΑΓΩΝ κτλ. (*sic*, con ρ por σ *Spartiarum lingua*), lo que Boecio comenta así (184.4), ...*quod armoniam, quam modestam susceperat, in genus chromaticum, quod mollius est, invertisset* (para el texto, cf. G. Marzi, 1988). Merece la pena señalar aquí la conciencia de los nuevos poetas de estar haciendo algo nuevo, de más valor: *Tim. fr.* 796, 1-2 PMG, οὐκ αἰίδω τὰ παλαιά, / καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω, ὁ 791 (*Persas*), 211-212 ὅτι παλαιότεραν νέοις / ὕμνοις μούσαν ἀτιμῶ; *vid.* Privitera, 1972, p. 66.

Agatón⁵²),

εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαι ἢ κάμψειεν τινα καμπήν
οἷας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους

Estas καμπαί de Frínide y Aristófanos tienen que ver precisamente con la μεταβολή o juegos con las escalas y notas, una de las características del Nuevo Ditirambo. Parece que estos “giros” eran posibles gracias a los nuevos instrumentos, en particular el auló con más agujeros, un instrumento al que Práxinos dedica en su hiporquema cuatro versos (10-13),

παῖε τὸν φρυνεοῦ ποικίλου πνοᾶν ἔχοντα,
φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον
λαλοβαρύοπα παραμελορυθμοβάταν
ὑπαὶ τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.

En estos versos hay *un cálamu que destruye la saliva* (ὀλεσισιαλοκάλαμον)⁵³, que tiene el *soplo de un sapo jaspeado* (φρυνεοῦ ποικίλου πνοᾶν). El cálamu (= auló)⁵⁴, tras el que vemos el instrumento preferido de Laso para su imitación y desarrollo de una nueva expresividad (Ps.Plut. *De mus.*1141C), tiene el sonido (esto es, el soplo o πνοά) de un sapo, φρυνέου. En este φρυνέου algunos críticos han querido ver una alusión a Frínico (compositor trágico)⁵⁵, un poeta y compositor ateniense. El problema es que no vemos demasiados motivos de censura por parte de un poeta con las ideas de

⁵² Zimmermann, 1992, p. 124.

⁵³ Adivinanza típica del ditirambo y el drama satírico, *vid.* Melero, 1992, p. 235, que cita algunos paralelos. Nosotros no creemos absurdo ver en ὀλεσισιαλοκάλαμον una referencia, mediante la aliteración en σ (hay otra en π en v.10), letra que Laso evitaba en sus composiciones (cf. Ath. 455c, 467a, *vid. fr.* 2 BRUSS., West 1992, pp. 39-40) y de lo que Píndaro se hizo eco en el ditirambo *fr.* 70b. No obstante, Ateneo afirma que los músicos en general tendían a evitar la σ por su poca adaptación al auló, lo que podría explicar que Laso la evitara, dada su *imitatio* de este instrumento: Ath. XI 467 = Aristox. *fr.* 87 WEHR., οἱ μουσικοί, καθάπερ πολλάκις Ἀριστόξενός φησι, τὸ σίγμα λέγειν παρητοῦντο διὰ τὸ σκληρόστομον καὶ ἀνεπιτήδειον αὐλῶ (D’Angour explica este *lipogramatismo* como producto de conveniencia en la ejecución coral, sin embargo). Sea como fuere, la cuestión de la eufonía era según Privitera, 1965, p. 30, habitual desde el escrito de Demócrito sobre ella (D.-K. 68 B 18b).

⁵⁴ Para las connotaciones sexuales del término, Garrod, 1920, p. 135, con paralelos en la Comedia.

⁵⁵ Por ejemplo Garrod, 1920, p. 135, Zimmermann, 1986, p. 154 n. 49; lo niegan Roos, 1951, p. 210, Lloyd-Jones, 1966, p. 16, West, 1992, p. 343 n. 65 ó Napolitano, 2000, p. 139 n. 111 (también para el caso de Frínide, como West).

Prátiinas hacia Frínico. Aristófanes admira su lírica (*Av.* 749-751)⁵⁶, y un obstáculo mayor es la cronología respecto a Prátiinas (Frínico nace *ca.* 510, mientras que la *acmé* de aquél debemos situarla en 499-496 de acuerdo con la *Suda*). Nos parece indemostrable la alusión a Frínico, aunque no puede ser descartada del todo porque el eco verbal es evidente; más bien creemos ver aquí una referencia a la relación del auló con el sonido animal, que en otras manifestaciones artísticas parece evidente⁵⁷. Pero también debemos destacar lo que nos parece más relevante: el hecho de que este sapo es jaspeado o variado, *ποικίλου*, con un atributo que venimos viendo desde Píndaro y que se extiende a los poetas posteriores más modernos. En el hiporquema, el sonido del auló es *ποικίλος* (de nuevo Laso) y el instrumento está *modelado por sus agujeros*. Aquí es más evidente una burla de las nuevas tendencias musicales que la alusión fonética a Frínico, una burla del tipo de dicción ditirámica basada en adivinanzas. La idea de un sonido jaspeado en un instrumento perforado (esto es, *muy* perforado) es lo verdaderamente relevante en el caso de Prátiinas.

Si en todo caso la alusión a Frínico no se puede demostrar, no querríamos dejar de mencionar aquí la otra posibilidad que encierra *φρυνεοῦ*, esto es, el poeta Frínide. Cronológicamente es imposible que Prátiinas lo critique: nace en 475 a.C. y es maestro de Timoteo, como Aristóteles recuerda (*Metaph.* 993b 15, *εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἶχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρύνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο*). Según los testimonios, Frínide usó una cítara ampliada, lo que le valió la crítica de la Comedia (Ferécrates); una vez más a él debemos asociar, pues, la *πολυχορδία* y, siguiendo a Ferécrates, los “giros” (*κάμπτων*) que tanto criticó Aristófanes⁵⁸. Todo lo dicho, pues, nos lleva a concluir que Prátiinas clama no sólo contra la situación creada por los nuevos auletas que sobrepasan al poeta, sino también contra una nueva forma de hacer música. Frente a ella, el poeta pide a Dioniso que escuche su “danza doria” (v.16).

Pues bien, el hiporquema de Prátiinas alude a esta *ποικιλία* de una forma contrastiva, oponiendo una “coloración” adecuada, que es cultural⁵⁹,

οἶά τε κύκνων ἄγοντα *ποικιλόπτερον* μέλος (v.5)

⁵⁶ *Av.* 749-751, *ἐνθεν ὡσπερὶ μέλιττα / Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀει / φέρων γλυκεῖαν ὄδάν*. Pero no todo son elogios, cf. Pickard Cambridge, 1962, pp. 90-91.

⁵⁷ Cf. el ánfora ática (*ca.*560 a.C.) del Museo Arqueológico de Atenas en la que un ganso se interesa por el auleta y su interpretación en Martin, 2003, p. 167.

⁵⁸ Privitera, 1972, p. 63. Según la *Suda* (s.v. Φρύνις) fue tanto auleta como citarodo; también utilizó la polimetría astrófica.

⁵⁹ Melero, 1992, p. 236; el manto báquico de Dioniso es *ποικίλον*, cf. Phot. 437,16 y Poll. VII 47.

y que sigue los epítetos tradicionales del ditirambo (quizá por la variedad, además, de los instrumentos del θιάσος, crótalos y tímpanos), con el “sapo” del v.10,

παίει τὸν φρυνεοῦ ποικίλου πνοᾶν ἔχοντα,

esto es, el auló que es capaz de emitir un sonido variado; hay una discusión aquí sobre *qué es* lo correcto en la ποικιλία, a qué animal hay que imitar, al cisne o al sapo, mediante una contraposición que es cómica, como se ve en Aristófanes, *Ra.* 207, βατράχων κύκνων.

El sonido del sapo no es melodioso como el del cisne⁶⁰: el de aquél es παρα-μελο-ρυθμο-βάτης, va contra la melodía y el buen ritmo (una auténtica alusión a los cambios rítmicos que introdujo Laso en el ditirambo). El problema no es el instrumento (¿cómo va a rechazar un coro dionisiaco el auló?) sino su mala utilización ante el altar, utilización que tiene dos rasgos: privilegio sobre la palabra (ὑστερον χορευέτω) y exceso de virtuosismo (ποικίλου); recordemos que sobre el auló los mismos poetas del siglo V tenían un debate importante, como se observa en el fr. 805c PMG de Telestes, que es una contestación a Melanípides. Telestes entiende que Atenea dio a Bromio el auló *como ayuda* (συνεριστοτάταν), un πνεῦμα que, sinónimo al epíteto de Prátinās, es αἰολοπτέρυγον:

ἂν συνεριστοτάταν Βρομίῳ παρέδωκε σεμνάς
δαίμονος ἀερθὲν πνεῦμ' αἰολοπτέρυγον
σὺν ἀγλαᾶν ὠκύτατι χερῶν.

El último ataque contra la mala ποικιλία que se halla en el hiporquema no ha sido señalado aún por la crítica, y está en el término διαρριφά (v.14). Este *hárax* le parecía a Roos⁶¹ un índice de la presencia en la danza hiporquemática de una σίκιννις, el baile típico de los sátiros. Más bien marca de nuevo una oposición frente a la ποικιλία anterior procedente de la aulética que se ha apoderado del espacio escénico. Las innovaciones de Laso y los posteriores ditirambógrafos son caracterizadas por Ps.Plutarco como una profusión de notas (πολυχορδία) que están “dispersas”: sobre Laso hemos citado ya sus palabras (*De mus.* 1141C), καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας, πλείοισι τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, y sobre Timoteo afirma que “incrementó” el número de cuerdas de la lira, οὗτος γάρ, ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον, διέρριψε εἰς πλείονα φθόγγου. El incremento de notas se entiende como un acto de “dispersión” o “derrame” de sonidos, que será tomado como desorden

⁶⁰ Sobre el sonido del cisne cf. Melero, p. 237 citando *h. Hom.* XXI, 1.

⁶¹ Roos, 1951, p. 231.

(θόρυβος)⁶². Este desorden es contrapuesto por Prátinas, por fin, con la διαρριφά apropiada al dios, ésta y no otra (ἄδε), de pie y mano, es decir, una danza o éxtasis dionisiaco que debe ser reconocido por el dios, paradójicamente, como carente de la ὕβρις de la nueva aulética.

En último lugar examinaremos la llamada a la Δώριος χορεία. Se trata no sólo de la danza, sino también del canto, pues no olvidemos que, según Platón, aquélla se compone de ὄρχησις y ᾠδή⁶³; de ahí que el fragmento tenga una cierta unidad al quedar esta χορεία en contraposición con θόρυβος ὄδε del primer verso: estrépito frente a canto y danza doria⁶⁴ (estrépito que conlleva ausencia de buena melodía y ritmo, παραμελορυθμοβάταν, v.12). Junto a la ποικιλία y πολυχορδία, una de las características denunciadas por los filósofos es el carácter dañino del ἦθος de los nuevos poetas. Precisamente el rechazo de ciertas ἀρμονίαι por parte de Platón en la *República* (398d) está basado en su ἦθος, pues no todas son aptas, bajo este criterio, para la educación del ciudadano⁶⁵; sobre todo las ἀρμονίαι “relajadas”, propias de ambientes de simposio. Como dice Rossi⁶⁶, Platón condena ciertos caracteres musicales tras una larga experiencia con estos ἦθη, una experiencia (opuesta a la abstracción de la doctrina pitagórica sobre este mismo asunto) que no se inicia con Damón. Muy al contrario, deberíamos considerar los esfuerzos sistematizadores de Damón como el final de una serie de “experiencias” musicales en el marco de la lírica de banquete – ejemplos de transgresión del “código” con ἀρμονίαι extáticas o demasiado muelles⁶⁷ – pero también de la ajena al συμπόσιον.

Ya hemos visto, así, el himno de Laso a Deméter (702 PMG), con la elección de la ἀρμονία eolia como la adecuada para su invocación, y podríamos citar también a Estesícoro (212 PMG); otros ejemplos nos indican que existe una verdadera discusión en torno a los procedimientos técnicos del poeta-músico que, a su vez, conllevan consecuencias etológicas afectas o desafectas a la divinidad. En los epinicios de Píndaro encontramos una elección deliberada de los instrumentos musicales y sus ἀρμονίαι correspondientes en función del destinatario y su rango y magnificencia moral: véase el inicio de la *Pítica* I, donde

⁶² Para una revisión de cómo se ha entendido el verbo διαρρίπτειν en Ps.Plutarco, cf. Papadopoulou-Pirenne, 2001, p. 52 n. 85.

⁶³ Plat. *Lg.* 654b3, χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδή τὸ σύνολόν ἐστιν.

⁶⁴ Por ello creemos que hay que ir más allá de la interpretación de Campbell, 1983, p. 271, “the dance-song in his honour is ‘Dorian’ either because the music was in the Dorian mode or because Pratinas was a Dorian from the Peloponnese”.

⁶⁵ West, 1992, p. 248.

⁶⁶ L. E. Rossi, 1988, p. 244.

⁶⁷ Rossi, 1988, p. 242.

las dos primeras estrofas (vv. 1-24) no son sino una descripción de los efectos de la música de cuerda, muy presumiblemente en la ἀρμονία doria, o su *fr.* 125⁶⁸.

Mientras que la música más arcaica mantiene unos elementos constituyentes cuyo funcionamiento está más o menos regulado, desde mediados del siglo V a.C. se buscan más efectos expresivos mediante la combinación de ἀρμονίαι. Estos usos atrevidos, sobre todo en los ditirambógrafos, conllevan una mayor discusión acerca de los ἦθη musicales y los límites que debe adoptar un poeta, sobre todo cuando Damón conecta aquéllos con determinados efectos políticos. Dionisio de Halicarnaso nos informa de que los más recientes poetas del ditirambo alternaban los modos musicales (*Comp.* 19, 34): οἱ δὲ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ἔσματι ποιῶντες⁶⁹. Uno de los ditirambógrafos mencionados por Dionisio es Telestes, que en dos fragmentos (806 PMG y el ya citado 810 PMG) persiste en la estela de los líricos arcaicos al señalar cuáles son las ἀρμονίαι convenientes para cada divinidad⁷⁰.

Efectivamente, en el *fr.* 806 de Telestes hay una oposición de ἀρμονίαι en la que se distinguen la música frigia (por metonimia con Olimpo, su inventor) y lidia, de la doria:

ἦ Φρύγα καλλιπνῶων αὐλῶν ἱερῶν βασιλῆα,
 Λυδὸν ὃς ἄρμοσε πρῶτος
 Δώριδος ἀντίπαλον μούσας νόμον αἰολομόρφοις
 πνεύματος εὐπτερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις.

Frente a Prátiinas, aquí los aulós son “de bello aliento”, καλλιπνῶων, mientras que en el de Fliunte el aulós es ὀλεσισιαλοκάλαμος; en cambio, el lidio es trenzado con αἰολομόρφοι κάλαμοι.

Pero Prátiinas rescata la solemne ἀρμονία doria como la más conveniente (en la línea del prestigio de este modo, usado por Píndaro y Baquilides en multitud de formas mélicas, según Ps.Plutarco)⁷¹ para un momento en el que la música se habría pervertido con las innovaciones técnicas, aquí específicamente por el auleta profesional⁷². Ya hemos advertido cómo a θόρυβος ὄδε del v. 1

⁶⁸ Cf. igualmente Pi. *fr.*128c SN.-MAEH. Sobre la importancia de la presencia de los modos musicales en Píndaro, cf. Barker, 1984, p. 55, West, 1992, p. 346.

⁶⁹ Cf. West, 1992, p. 364.

⁷⁰ Siguiendo a Roos, F. R. Adrados, 1983, p. 187, no ve en los versos de Prátiinas un conflicto entre instrumentos de cuerda y de viento.

⁷¹ *De mus.* 1136F 4-8. Insistamos en la paradoja de la recomendación de la música doria para un θίασος dionisiaco.

⁷² Melena, 1983, p. 203, concluye que si el ditirambo aulético (como él entiende el

(proceleusmáticos) se contraponen al ritmo más pausado de Δώριον χορείων del último verso, como una reivindicación (paradójica) del coro sátiro por la solemnidad. Probablemente esta σεμνότης quiere marcar distancias con la πυγμαχία propia del κῶμος⁷³, pues pertenece al ἦθος que Prátiinas quiere instituir en torno al altar dionisiaco.

La llamada de Prátiinas a la vuelta a la música doria (que no se debe entender como producto del origen peloponesio del poeta, sino en un sentido musical)⁷⁴ se produciría probablemente en boca de un sátiro; lo significativo de esta llamada es que la música dedicada a Dioniso o relacionada de algún modo con él es orgiástica, y su modo propio el frigio. El frigio está asociado al auló como instrumento dionisiaco, de acuerdo con Aristóteles⁷⁵, y si se preconiza que el instrumento subordine su virtuosismo y protagonismo a la voz (v. 7) ello podría interpretarse como el establecimiento de la contraposición voz/dorio – auló/(frigio)⁷⁶, aunque técnicamente nos sea muy difícil establecer qué relación hay entre un instrumento cuyo sonido produce éxtasis y un μέλος donde hay temperancia. Aquí, ὕστερον χορευέτω no significa sólo que el arte virtuoso del auleta se subordine al canto soberano: sin duda indica también, en el contexto de parodia cómica, que el lugar que ocupa físicamente el auleta no debe ser sino *detrás*: no en el centro de los bailarines sino alejado de la θυμέλα⁷⁷.

Es importante señalar que el rechazo del auló se produce, en Prátiinas, no tanto como instrumento menos aristocrático que la lira⁷⁸, sino como ὄργανον

fragmento) es extático, entonces la danza ditirámbica de Arión (citaródica) se ejecutaba en dorio. Para Zimmermann, 1986, p. 153, la Δώριος χορεία de Prátiinas es un argumento para su datación tardía.

⁷³ E. *Cycl.* 534, πυγμαῖς ὁ κῶμος λοιδορὸν τ' ἔριν φιλεῖ.

⁷⁴ *Contra*, Melena, 1983, p. 203.

⁷⁵ Arist. *Pol.* 1342b 1-2, ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ Φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἤπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὄργανοις: ἀμφὺ γὰρ ὄργιαστικά καὶ παθητικά; cf. Soph. *Trach.* 216, Plat. *Smp.* 215c 5, E. *Ba.* 127. Se debe distinguir entre instrumento y melodía: aunque Aristóteles diga que tanto auló como melodía frigia son orgiásticas, es la última la que lo es: de otro modo no podríamos interpretar una llamada a la solemnidad del dorio como la de Prátiinas.

⁷⁶ La igualación del frigio con el auló no es necesaria, pero verosímil en un fragmento de drama satírico o de ditirambo; los aulós estaban asociados también a otras ἀρμονίαι (además de otros géneros): cf. West, 1992, p. 181. Como señala W. D. Anderson (1966, p.225 n. 30), hay testimonios de coros ditirámbicos cantando en dorio. Anderson y Martin coinciden en señalar que el hiporquema no se dirige contra el auló, sino contra ciertos usos del mismo.

⁷⁷ Cf. D'Angour, 1997, p. 339.

⁷⁸ La contraposición entre auló y voz la ejemplifica Martin (2003, p. 168) con una pintura

cuyas modificaciones impiden la soberanía de la *αοιδά*. No parece correcto pensar que en la Atenas de los festivales hubiera un rechazo profundo al auló: no sólo la aulética está premiada, sino que basta recordar la relación entre la aristocrática *πυρρίχη* y este instrumento, de modo que Martin ha concluido que “en suma, cuando se piensa en la música de auló en la vida cotidiana de Atenas, no es el exceso báquico, sino precisamente una actuación ciudadana controlada, sea musical o de otra naturaleza, lo que viene a la mente”⁷⁹. De este modo, no estamos obligados a igualar auló con actividad dionisiaca, y menos en la Atenas de finales del VI a.C. Son numerosas las fuentes que relacionan el instrumento para Aristóteles *sólo* orgiástico con otros modos y otros efectos⁸⁰. Un testimonio relevante en este aspecto es el de Ps.Plut. *De mus.* 1140B-C, donde se habla de los poderes paidéuticos de la música sobre los jóvenes ejemplificándose sobre todo con el auló; y en el sentido opuesto, el extático frigio entra en la tragedia, según una noticia de Psello: *de Trag.* 5.45, *κέχρηται δὲ (scil. ἡ παλαιὰ τραγικὴ μελοποιία) τῷ Φρυγίῳ διθυραμβικώτερον*. Por su parte, está claro que el ditirambo no hacía uso de música frigia solamente⁸¹.

Por todo ello se hace más relevante y llamativa la apelación a la *Δώριος χορεία* de Prátinas, que no es sino lo que leemos en su *fr.* 2 P. (709 PMG),

Λάκων ὁ τέττιξ εὐτοκος ἐς χορόν.

No sabemos en qué tipo de música sonaba el alboroto que denuncia en el v. 1, en qué se bailaba *τάδε τὰ χορεύματα*. ¿Quizá en frigio? Probablemente en tanto que el patrón métrico es rápido, y si, como afirma Odiseo en el *Cíclope*

en un vaso ático de figuras rojas en el que un noble (¿Ecfántides?) tapa el orificio del auló de un acompañante mientras de su boca salen palabras. Por otra parte, Ps.Plutarco habla significativamente del *μέλος Καστόρειον* (*De mus.* 1140C, cf. Poll. IV 78) con el que los espartanos, al sonido del auló, iban a la guerra. No hay motivos, además, para suponer que en el hiporquema de Prátinas los sátiros porten *κιθάρα*, cf. Seaford, 1977-78, p. 93 n.81, y *supra* nota 26.

⁷⁹ Martin, 2003, p. 173. Este autor sugiere que el rechazo del auló por Alcibiades, Platón y Aristóteles está relacionado con el carácter *comunal* del instrumento (frente al solipsismo de la cítara): el auló *hace* a uno hacer algo: danzar, ir a la milicia, luchar; siempre se requiere la presencia de otra persona. Según Martin, “the *aulos* controls by way of a sweetly tyrannical domination that the democracy actively encourages”.

⁸⁰ Por ejemplo, los *Anonyma aulodia* asocian el auló a modos no orgiásticos (*fr.* 3, 15-18 [POxy XV 1795]) así como Telestes (806 PMG), Aristóx. *fr.* 80 WEHR., Clem. Al. *Strom.* I 16, 76, Poll. IV 78. Aristóxeno (*El.Harm.* 46.6-13 DA RIOS) habla de diferentes aulós, cada uno afinado de modo distinto, entre ellos el dorio.

⁸¹ F. Perusino, 1993, pp. 64-65 (por mucho que según Aristóteles, *Pol.* 1342b7, Filóxeno se viese obligado a componer sus *Misios* en frigio). Sobre los estilos de composición melódica cf. Aristid. Quint. 30.2 WINN.-INGR.

(v.534), las riñas (πυγμαίς) son propias del κῶμος, el frigio es el modo de los jóvenes exaltados de acuerdo, por ejemplo, con las anécdotas que narran Jámblico (*VP* 112) o Boecio (*Inst. Mus.* I 1, 185 FRIEDL.). Igualmente, hemos entendido θόρυβος asimismo como el “ruido” de los nuevos poetas cuando mezclan ἀρμονίαι que no corresponden: el mismo Aristóteles dice que Filóxeno intentó componer en dorio su ditirambo *Los misios*, pero que finalmente se dio por vencido (*Pol.* 1342b 8-12). En este contexto, la intención de Filóxeno ha de entenderse como ὕβρις compositiva.

En el enfrentamiento entre dos formas de música (o más exactamente entre dos formas de χορείαι) hay un haz de valores éticos contrapuestos, pero lo decisivo es que un extremo ha empezado a invadir el espacio de la ejecución del otro. Ante el altar de Dioniso, la función catártica ha de pasar, según Prátiņas, por la nobleza y solemnidad del dorio, unida a la expresión plena de la λέξις, que no debe verse cubierta por el sonido instrumental (recordemos cómo caracteriza la comedia el zumbido del auló)⁸²; ello, frente a los excesos virtuosísticos del auló, comparable al sonido animal⁸³. Son numerosas las fuentes que hablan de los efectos báquicos del auló y su melodía frigia (la más representativa sería, sin duda, Plat. *Smp.* 215a ss.), pero no es menos cierto que también conocemos cómo podía conseguirse un efecto no extático.

Citemos como ejemplo a Plutarco, *Quaest. Conv.* 713A 3-11: ἀπελιγανε καὶ διεξῆλθε τῶν ὤτων καταχεόμενος φωνὴν ἠδεῖαν ἄχρι τῆς ψυχῆς ποιούσαν γαλήνην· ὥστ’ εἴ τι τῶν ἀσηρῶν καὶ πεφροντισμένων ὁ ἄκρατος οὐκ ἐξέσεισεν οὐδὲ διέλυσεν, τοῦτο τῇ χάριτι καὶ πραότητι τοῦ μέλους ὑποκατακλινόμενον ἡσυχάζειν, ἂν γε δὴ καὶ αὐτὸς τὸ μέτριον διαφυλάττει μὴ παθαινόμενος μηδ’ ἀνασοβῶν καὶ παρεξιστάς βόμβυξι καὶ πολυχορδίαις τὴν διάνοιαν ὑγρὰν ὑπὸ τῆς μέθης καὶ ἀκροσφαλῆ γεγενημένην. Es notable cómo en este pasaje se explicita que el auló provoca calma (γαλήνη) sólo si no sobreexcita a los oyentes gracias, precisamente, a su πολυχορδία (de nuevo el poder negativo de la sobreabundancia de notas propia de la Nueva Música). Como en Prátiņas, no se ataca aquí al auló *per se*⁸⁴.

Si Plutarco deja claro que el auló no es enemigo de una disposición ordenada, Heraclides Póntico, exponiendo las virtudes de las diferentes ἀρμονίαι, se refiere a la música doria con unos términos muy pertinentes: cf. *fr.* 163 WEHRLI (*ap.* Ath. XIV 624c), ἡ μὲν οὖν Δώριος ἀρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ’ ἰλαρόν, ἀλλὰ

⁸² Aristófanes lo imita en *Eq.* 10, y en *Ach.* 864-866 lo compara al zumbido de avispas.

⁸³ Martin, 2003, p. 167.

⁸⁴ Cf. igualmente *ibid.* 657a y Philostr. *Vit. Apoll.* 5, 21, 12 ss.

σκυθρωπὸν καὶ σφοδρὸν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον. Según Heraclides, la Δώριος ἄρμονία es μεγαλοπρεπής (σεμνός según Píndaro) porque no es ni ποικίλος ni πολύτροπος. Aunque no podamos probarlo con total certidumbre, estos adjetivos aquí son los mismos que hemos visto en las *Leyes* y *República* platónicas, pero no en el sentido del v.5 de Prátiinas (ποικιλόπτερον) sino en su v.10 (φρυνέου ποικίλου), asociado al auló que provoca θόρυβος.

Concluiremos este trabajo diciendo que, si bien la crítica no ha podido determinar con certeza el género de los versos que comentamos, desde nuestro punto de vista contienen una polémica de carácter musical referida a Laso, en la que algunos términos (Δώριος, ποικίλος) tienen un significado claramente técnico, junto a compuestos expresivos como ὄλεσισιαλοκάλαμος en el marco de un θίασος con elementos culturales (θρίαμβε διθύραμβε, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

- W. D. Anderson, 1966, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Harvard University Press.
- A. Barker, 1984, *Greek Musical Writings. Vol.I: The Musician and his Art*, Cambridge University Press.
- A. Barker, 1995, “Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody”, en B. Gentili- F. Perusino (eds.), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, pp. 41-60.
- J. Becker, 1912, *De Pratina*, Münster.
- M. Bowra, 1964, *Pindar*, Oxford University Press.
- F. Brussich, 2000, *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, Pisa.
- D.A. Campbell, 1983, *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets*, Londres.
- A. D’Angour, 1997, “How the Dithyramb got its shape”, *CQ* 47, 331-351.
- F. García Romero, 1994, “Observaciones sobre el ditirambo 19 de Baquílides”, *CFC egi* 1, 113-139.
- H. W. Garrod, 1920, “The Hyporcheme of Pratinas”, *CR* 34, 129-136.
- B. Gentili, 1988, “Metro e ritmo nella dottrina degli antichi”, en B. Gentili-R. Pretagostini (eds.): *La musica in Grecia*, Roma-Bari, pp. 5-16.
- H. Koller, 1963, *Musik und Dichtung im altem Griechenland*, Berna.
- H. Lloyd-Jones, 1966, “Problems of early Greek tragedy. Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment”, en *Estudios sobre la tragedia griega*, Cuadernos de la Fund. Pastor, 13, Madrid, pp. 11-33.
- R. P. Martin, 2003, “The Pipes Are Brawling. Conceptualizing Musical Performance in Athens”, en C. Dougherty and L. Kurke (eds.), *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge University Press, pp. 153-180.

- G. Marzi, 1988, “Il ‘Decreto’ degli Spartani contro Timoteo (Boeth., ‘De Instit. mus.’ 1, 1)”, en B. Gentili-R. Pretagostini [eds.], *La musica in Grecia*, Roma-Bari, pp.264-272.
- J. L. Melena, 1983, “Perfiles generales para una historia del ditirambo”, *Tabona* 4, pp. 181-223.
- A. Melero, 1985, “Origen, forma y función del drama satírico griego”, en *Symbolae L. Mitxelena*, vol. I, Vitoria, pp. 167-178.
- A. Melero, 1992, “Prátinas y la dicción satírica”, en J. Zaragoza, A. González Senmartí (eds.), *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC, Tarragona 28 a 30 novembre de 1990*, Tarragona, pp.231-238.
- A. Melero, 1991, “El hiporquema de Prátinas y la dicción satírica”, en J. A. López Férez (ed.), *Estudios actuales sobre textos griegos*, UNED, pp.75-87.
- M. Napolitano, 2000, “Note all’iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F3)”, en A. C. Cassio-D. Musti-L. E. Rossi (a cura di), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei AION (filol), Quaderni* 5, Nápoles, pp. 111-155.
- D.L. Page, 1962, *Poetae Melici Graeci*, Oxford University Press.
- Z. Papadopoulou y V. Pirenne, 2001, “Inventer et réinventer l’aulos: autour de la XII^e Pythique de Pindare”, en P. Brulé-Ch. Vendries (eds.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes, pp.37-58.
- F. Perusino, 1993, *Anonimo (Michele Psello?). La Tragedia Greca. Edizione critica traduzione e commento*, Urbino.
- W. Pickard-Cambridge, 1962, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford University Press.
- W. Pickard-Cambridge, 1989, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford University Press.
- M. Pohlenz, 1926, “Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius” *Nachr. Gesell. Wiss. Göttingen*, pp. 298-321.
- G. A. Privitera, 1965, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma.
- G. A. Privitera, 1972, “Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale”, *Cultura e scuola*, 43, pp. 5-66.
- Restani, 1983, “Il *Chirone* di Ferecrate e la ‘Nuova’ Musica greca”, *Rivista Italiana di Musicologia* 18, pp. 139-192.
- M. del Rincón, 1999, “Sobre la corrupción †ΘΥΡΙΑ del hiporquema de Prátinas, en *Τῆς φιλήης τάδε δῶρα*, *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, CSIC, pp. 507-511.
- Roos, 1951, “Phrynichos, die flötende Kröte und das ‘Hyporchema’ des Pratinas”, *Excursus* 2, 209-235.
- F. Rodríguez Adrados, 1983, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid.
- L. E. Rossi, 1988, “La dottrina dell’«éthos» musicale e il simposio”, en B. Gentili-R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, pp. 238-245.
- R. Seaford, 1977-78, “The ‘Hyporchema’ of Pratinas”, *Maia*, 29-30, 81-94.
- F. Stoessl, 1954, “Pratinas”, *RE* 22.2, cols. 1721-1730.
- F. Sutton, 1980, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan.

- E. Villari, 2000, "Aristoxenus in Athenaeus", en D. Braund-J. Wilkins (eds.), *Athenaeus and his world. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, University of Exeter Press, pp. 445-545.
- A. Villarrubia, 1992, "Estudio literario del ditirambo 2 de Píndaro (fr. 70B Snell-Maehle)", *Habis* 23, 15-28.
- A. Visconti, 1999, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Centre Jean Bérard, Études IV, Nápoles.
- R. W. Wallace, 2003, "An early fifth-century Athenian revolution in aulos-music", *HSPH* 101, 73-92.
- T. B. L. Webster, 1970, *The Greek Chorus*, Londres.
- M. L. West, 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press.
- U. v. Wilamowitz, 1913, *Sappho und Simonides*, Berlín.
- U. v. Wilamowitz, 1922, *Pindaros*, Berlín.
- B. Zimmermann, 1986, "Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment", *MH* 43, pp. 145-154.
- B. Zimmermann, 1992, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Gotinga.