

Myrtia, nº 23, 2008, pp. 29-51

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

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

Resumen: Este artículo es la segunda parte de la revisión de los fragmentos 1 y 5 de Prátinas. Aquí se estudian los contenidos y formas del fragmento 5. Este poema contiene un juego de alusiones sexuales y musicales, así como elementos de parodia. Por último, se extraen consecuencias de la confrontación de ambos fragmentos.

Summary: This paper is the second part of the revision of Pratinas' fragments 1 and 5. Here, the contents and form of fr.5 are analyzed. This poem shows a sexual and musical game. To finish, some consequences are extracted from the confrontation of both fragments.

Palabras clave: Pratinas, lírica griega, música griega.

Key words: Pratinas, Greek lyric, Greek music.

Fecha de recepción: 8 /1/ 2008.

El fr. 5 de Prátinas, al igual que su fr. 1, nos ha sido transmitido por Ateneo (624f-625a); está constituido por dos partes, que sin duda pertenecen a la misma composición: la primera en troqueos y la segunda en dácilo-epítritos, con rasgos dorios. Éste es el texto de Page (712 PMG = *TrGF* 4 F6):

(a)

μήτε σύντονον δίωκε
μήτε τὰν ἀνειμέναν [Ἴαστί]
μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσαν
νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει·

(b)

πρέπει τοι
πᾶσιν αἰδολαβράκταις
Αἰολις ἄρμονία¹.

* **Dirección para correspondencia:** Pedro Redondo Reyes. Moncayo 7, 30300 Cartagena (Murcia). E-mail: predond@gmail.com.

Becker² vio en ellos un fragmento de poesía lírica, y a un drama, precisamente, asigna Stoessl³ estos versos, en el marco de la discusión literaria que también aparece en la comedia aristofánica. Para Stoessl, los troqueos se contraponen como versos de un *Einzelsprecher* a los dáctilo-epítritos de un coro. También como exhortación a un coro por parte de un solista (un κατακελευμός) interpreta estos versos Adrados⁴.

Pero ha sido Warren Anderson quien ha sugerido una lectura más detallada del fr. 5⁵. Según Anderson, es evidente que τῶ μέλει (v. 4) probaría que existe una clara referencia a una cuestión de tipo musical. Sin embargo, mantiene, la primera parte del fragmento tiene un doble sentido alusivo al sexo. Nada extraño si se recuerda que éste es rastreable en el hiporquema y común en la discusión musical a partir del siglo V a.C.: por ejemplo, el lamento de la Música en el fragmento de Ferécates (145 KOCK) transmitido por Ps.Plutarco, ya comentado en la primera parte de este estudio. En efecto, el verbo διώκειν (v. 1) es usado por Safo en un sentido sexual (cf. fr. 21 V.), y lo mismo ocurre con palabras como ἄρουραν (cf. Theog. I 582) o νεᾶν; añadiremos que en el fr. 3 del mismo Práctinas (710 PMG) encontramos la misma idea de la “tierra sin arar”:

οὐ γὰρ ἀύλακισμέναν
ἀρῶν ἀλλ’ ἄσκαφον ματεύων⁶.

Un núcleo importante de este doble sentido es el formado por el par σύντονος - ἀνεμμένος que, si bien son tecnicismos musicales, a su vez conllevan una descripción de sendos tipos femeninos. La capacidad de evocación de estos términos es innegable, pues es normal en otros textos que las innovaciones musicales sean representadas como una *violación* de los principios estéticos⁷. La asociación campo-sexo se ve, por ejemplo, en Ar. *Lys.* 87-89:

¹ (a) “No persigas la musa tensa / ni la relajada / sino, arando el campo del medio, / sigue el modo eolio en tu melodía”. (b) “Conviene / a todos los insolentes en el canto / la armonía eolia”. Cf. la traducción de F.R. Adrados, 1980, p. 440.

² J. Becker, 1912, p. 49; cf. M. Pohlenz, 1926, p. 318.

³ F. Stoessl, 1954, col.1725.

⁴ F.R. Adrados, 1976, p. 130. D.A. Campbell, 1983, p. 272, se limita a observar que el fragmento debe ser interpretado en clave estrictamente musical.

El κατακελευσμός es una sección del nomo Pítico, cf. Poll. IV 84 (además de una parte de la comedia).

⁵ W.D. Anderson, 1966, p. 48, y 1984, p. 88.

⁶ F.R. Adrados, 1980, p. 440, “no arando la tierra ya labrada, sino buscándola sin cavar”, quien lo refiere a las innovaciones técnico-musicales del poeta.

⁷ Ya H.W. Garrod, 1920, vio en el fr. 1 doble sentido en términos como δέμας, auló como falo; cf. B. Zimmermann, 1992, pp. 39-50.

-Νὴ Δι' ὡς Βοιωτία
καλὸν γ' ἔχουσα τὸ πεδίου.
- Καὶ νῆ Δία
κομπότατα τὴν βληχῶ γε παρατετιλμένη.

En cualquier caso, la idea de “arar un campo” tiene un claro significado sexual: es evidente en la *Vida de Esopo 75* (*recensio W*), ἐγὼ εἰς τὸν ἑμὸν σε ἔμισθωσάμην ἀγρὸν σκάπτειν· σὺ δὲ ὑπερβάς τὸ μεσότοιχον εἰς τὰ τοῦ γείτονος ἔσκαψας; los yambógrafos utilizan la misma metáfora, como Archil. frs. 35 ó 188 W., y en el fragmento anónimo 851a PMG el dios erecto (el falo) marcha en su procesión διὰ μέσου.

Prátinas exhorta a arar el campo de la Musa que está “en medio”, τὰν μέσαν. De modo que, probablemente, Prátinas está haciendo uso de las mismas ideas, aprovechando una fácil asociación con términos musicales. Pero la interpretación de Anderson se queda corta si no consideramos que la metáfora sexual se traslada al terreno de la innovación y experimentación musical que indicaba el fr.1. Tenemos así un doble juego, en el que Prátinas parodia estas innovaciones con su propio lenguaje al tiempo que es capaz de aprovechar su potencial semántico hacia la metáfora sexual.

En la oposición establecida en el fr. 5, σύντονος y ἀνειμένος son los dos extremos de los que surge la vía intermedia de αἰολίζειν y la Αἰολίς ἀρμονία. Estos adjetivos, antes que términos técnicos musicales, son parte de un universo léxico de una gran versatilidad semántica. Respecto a ἀνειμένος, ciertamente el verbo ἀνίημι tiene un sentido claramente sexual en el fragmento de Ferécates⁸; igualmente, Platón (*R.* 573a 6) se refiere a los “placeres disolutos” con la expresión ἡδονῶν ἀνειμένων. Sin embargo, la oposición entre σύντονος y ἀνειμένος aísla también caracteres humanos o psíquicos describibles mediante fenómenos acústicos o armónicos. Citemos como ejemplos Plat. *Smp.* 203d 5, ἀνδρεῖος ὦν καὶ ἴτης καὶ σύντονος, y Arist. *EN* 1125a 15, οὐδὲ σύντονος ὁ μηδὲν μέγα οἰόμενος⁹.

Ahora bien, Laso es recordado por la tradición como el primer estudioso de los aspectos técnicos de la música¹⁰, de modo que estamos quizá ante un poeta hábil en los recursos expresivos y desinhibido ante la tradición, al tiempo que un

⁸ Fr. 145.4 ΚΟΚΚ, ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελαμπίδης, ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβὼν ἀνῆκε με χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.

⁹ Cf. Plat. *Sph.* 242e 2-4, donde examina las doctrinas del jonio Heráclito y del dorio siciliano Empédocles (en este caso, por metonimia son referidos como “musas”, y precisamente aquí la musa más áspera es la jonia).

¹⁰ Cf. G.A. Privitera, 1965, pp. 23, 84; F. Brussich, 2000, pp. 64 ss.

investigador a la manera de los pitagóricos¹¹. Con los testimonios sobre Laso a la vista, es razonable concluir que los términos *σύντονος* y *ἀνειμένος* en Prátiinas son técnicos y alusivos a un vocabulario que estaba formándose con el de Hermíone y la escuela pitagórica como divulgadores. Y no cabe descartar un posible empleo paródico, pues en el plutarqueo *De musica* Prátiinas entra en la discusión sobre los orígenes de las formas líricas y su género: en este sentido, probablemente, la suya se asemejaba a la doble actividad de Laso como creador e investigador, pero no a la manera de los pitagóricos o los *ἀρμονικοί*, sino a la de Damón: pudo ver a los estudiosos que se afanaban en medir la anchura del sonido o su velocidad (de acuerdo con Teón de Esmira) como perjudiciales para la verdadera música; y en este sentido debió de conocer el léxico empleado.

Está claro así que los opuestos *σύντονος-ἀνειμένος* se refieren (como afirma Anderson)¹² a “tipos sexuales”, pero también conllevan significados musicales¹³. Estos matices semánticos son llevados metafóricamente, como dice Prátiinas, *τῶ μέλει*, de una forma como veremos paródica.

Prátiinas está a un siglo de distancia del influyente Platón, y por tanto no encontramos en él los *termini technici* bien fijados de época clásica¹⁴. Consideramos, por tanto, el fr.5 en el marco de la discusión estético-moral referida a la figura dominante de Laso. Prátiinas se sitúa en el estadio inmediatamente anterior a la caracterización de la música en términos puramente musicales. Expresa una opción de índole ética, como veremos, pues opta por una vía entre dos caminos, pero a la vez lo hace ridiculizando el nuevo vocabulario que se está imponiendo.

La exhortación al modo eolio.

Había una clara conciencia de que cada tipo de *μέλος* empleado para la confección del poema concitaba una serie de valores estéticos, unos valores integrados no sólo por las características propias del *καίρος*, sino por los componentes de tipo ético (derivados del carácter de la composición)¹⁵. La llamada a la *Αἰολίς ἀρμονία* tiene un paralelo en el fr. 2 (709 PMG) de Prátiinas, donde se habla de la conveniencia de la música laconia (esto es, doria) para el

¹¹ Cf. Theo Sm. 59.4 HILL., Aristox. *Harm.* 7.9 DA RIOS. Vid. A.W. Pickard-Cambridge, 1927, p. 24 y G.A. Privitera, 1965, pp. 67-71.

¹² W.D. Anderson, 1984, p. 91.

¹³ Son los únicos que acepta E. Rocconi, 2003, p. 18 para el caso de Prátiinas. Sobre el uso musical del par de opuestos, se pueden ver Tim. frs. 169 y 791 PMG, Plat. *R.* 398e 2, Arist. *Pol.* 1342a 24 y b20-23, y Ps.Plut. *de Mus.* 1136E 3.

¹⁴ Cf. M.I. Henderson, 1957, p. 382; F. Brussich, 2000, p. 77.

¹⁵ Apolonio Eidógrafo clasificó la mélica basándose en las *ἀρμονίαι*, cf. *Etym. Mag.*, s.v. *εἰδογράφος*.

coro, utilizando una metáfora: Λόκων ὁ τέπιξ εὔτυκος ἐς χορόν¹⁶. Si en el fr. 5 Prátinas recomienda el aire eolio, Estesícoro en el fr. 212 PMG (= 35 P.) opta, de un modo más convencional, por el frigio¹⁷. En ambos casos se trata de una recomendación referida a la superior τέχνη del poeta frente a los integrantes del coro: él conoce el mejor medio para la ejecución de su propia composición, y por ello ejerce como corifeo.

Prátinas exhorta al modo eolio, el mismo “eolio” del que hablan Laso o Píndaro; esto es, una ἄρμονία como lenguaje musical, que abarca registro, tipo de ejecución, καιρός y carácter. La nomenclatura de los “aires” musicales en época preclásica no está regularizada, por lo que hay confusiones y solapamientos. Quizá sea Platón el último hito testigo de unas ἄρμονίαι en términos de puro estilo y pura práctica instrumental: a finales de época clásica la música cambió gracias a una mayor complejidad instrumental, mayor tesitura y modulación (πολυχορδία)¹⁸. Las novedades llevaron a un proceso de “normalización” sobre todo de etiquetas étnicas (“eolio”, dorio”, “lidio”) con determinados registros sonoros, proceso al que no debió de ser ajeno Laso, según Ateneo (624f) al referirse al fr. 702 PMG de aquél (ἐπεὶ οὖν τὸ μέλος ἐστὶν ὑποδώριον, εἰκότως Αἰολίδα φησὶν εἶναι τὴν ἄρμονίαν ὁ Λᾶσος)¹⁹.

Esta normalización no parece incumbir a Prátinas. Interpretado su hiporquema en el marco de la disputa entre el auló y la voz humana, en el fr. 5 debería entenderse la llamada a la preferencia del eolio sobre los dos extremos – relajación y tensión– como un camino para la conservación y práctica de las antiguas virtudes proporcionadas por la vieja música, así como la adecuación de un cierto tipo de estructuras musicales (y por ende, éticas) a un καιρός.

Características del estilo eolio.

La ἄρμονία eolia sólo aparece en época arcaica. A mediados del s. V a.C. desaparece o es denominada “hipodoria” de acuerdo con Ps.Arist. *Prob.* XIX 48 (922b ss.), donde se asocia a la citarodía (lo que no va en absoluto contra la llamada de Prátinas); parece ya apuntarlo un fragmento de Píndaro (191 SN.-

¹⁶ En este fr. 2 es evidente una recomendación de la *antigua música* frente a las veleidades de la moderna. El texto de Ps.Psello *De trag.* 5.39 PER. afirma que el dorio es apropiado para la antigua melopeya trágica, coincidiendo con Anon. *Bellerm.* II 28.

¹⁷ Cf. Sapph. fr. 128 V., Ibyc. fr. 288 PMG.

¹⁸ Cf. Ps.Arist. *Pro.* XIX 15, Pherecr. fr. 145 KOCK, y Plat. *R.* 399c 7; para las fuentes en general *vid.* B. Zimmermann, 1992, pp. 41 ss.

¹⁹ Otro “regularizador” sería Lamprocles, según Ps.Plut. *de Mus.* 1136D; R.W. Wallace, 1991, p. 49, asigna un papel preponderante a Damón en una clasificación de ἄρμονίαι junto con metros poéticos.

ΜΑΕΗ.)²⁰. El testimonio más importante es el de Heraclides Póntico, cuando, citado por Ateneo, habla del ἦθος del eolio y del hipodorio (624e-625a), precisamente el contexto en el que se cita el fr. 5 de Prátiņas: τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυρον· ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ὑπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις· οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός. διὸ καὶ οἰκειὸν ἔστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἔρωτικὰ καὶ πᾶσα ἢ περὶ τὴν διαίταν ἀνεσις. διόπερ ἔχουσι τὸ τῆς ὑποδώριου καλουμένης ἀρμονίας ἦθος. αὕτη γὰρ ἔστι, φησὶν ὁ Ἡρακλείδης, ἣν ἐκάλουν Αἰολίδα, ὡς καὶ Λᾶσος ὁ Ἑρμιονεὺς (...). πρότερον μὲν οὖν, ὡς ἔφην, Αἰολίδα αὐτὴν ἐκάλουν, ὕστερον δὲ ὑποδώριον²¹.

Según este testimonio, los aires eolio e hipodorio se están asimilando, entre otras cosas producto de la semejanza entre sus respectivos ἦθη o caracteres. El eolio es, entonces, un aire orgulloso y vanidoso; y por ejemplo, Píndaro está de acuerdo con Heraclides en *O. I*, 100-102, donde el nomo hípico se compone en modo eolio, una melodía eolia para una actividad hípica propia de nobles orgullosos; asimismo, en Píndaro, *Pi. II* 71²². Si bien Ps.Plutarco nos informa de la vinculación del eolio con los aulós, está claro en las fuentes que esta ἀρμονία, asociada naturalmente a los poetas eolios –Alceo, Safo, Anacreonte, pero no sólo a éstos– se adapta a la práctica citaródica. El escoliasta de Píndaro lo señala (*Schol. P. II* 127, οἱ Αἰολεῖς κιθαρωδοί), lo cual no es extraño si recordamos que el lesbio Terpandro pasa por ser el inventor del nomo citaródico según las fuentes de Ps.Plutarco, y precisamente dos de estos nomos recibían los nombres de “eolio” y “beocio”²³.

Sobre este ἦθος tenemos también el testimonio mencionado de Ps.Aristóteles (*Prob. XIX* 48, cf. *XIX* 30), valioso porque aún no es sospechoso

²⁰ Sobre las identidades estructurales entre eolio y dorio, *vid.* R.P. Winnington-Ingram, 1936, p. 26. M.I. Henderson, 1957, p. 383, sugiere basándose en el hiporquema de Prátiņas que, en época de este poeta, dorio y eolio eran el mismo modo.

²¹ Cf. A. Barker, 1984, pp. 280 ss.; R.P. Winnington-Ingram, 1936, pp. 13 ss., y L.E. Rossi, 1988, pp. 244.

²² Hay un nomo “eolio” (y “beocio”) como hay uno frigio (cf. Telestes fr. 810 PMG), conforme a Ps.Plut. *de Mus.* 1132D8, Poll. IV 65. El carácter solemne y viril del dorio se lee, por ejemplo, en *Pi.* fr. 67 SN-MĀH., Plat. *R.* 399a6, Arist. *Pol.* 1340b 3, Ps.Plut. *de Mus.* 1136F 4, Syn. *Hym.* IX, 3, etc.

²³ Ps.Plut. *de Mus.* 1132C ss.; cf. las imágenes vasculares de Alceo o Safo con instrumentos de cuerda como el βάρβιτος, *vid.* Sh.D. Bundrick, 2005, pp. 22, 100. La adaptación del modo eolio a la citarodia parece ser heredada por el hipodorio, y la citarodia fue dominada ampliamente por poetas de ámbito eolio, como Cepión o Períclito.

de la regularización escolástica que afectó a la posterior taxonomía etológica. Según él, las composiciones eolias tienen un carácter *μεγαλοπρεπές καὶ στάσιμον*, y por tanto no son cantadas por el coro trágico; en cambio son apropiadas para los actores (*οἰκειότερα τοῖς ἀπὸ σκηνῆς*) por su carácter práctico (*πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χόρω*). Al coro, afirma, le va mejor un carácter *γοερόν* y *ἡσύχιον*. A este testimonio se añade el *Περὶ τραγωδίας* atribuido a Psello, centrado en la tragedia de finales del s.V a.C.²⁴. Del uso del hipodorio e hipofrigio en la melopea trágica dice: *ὁ δὲ ὑποφρύγιος καὶ ὁ ὑποδώριος σπάνιοι παρ' αὐτῆ [scil. τῆ παλαιᾷ τραγικῆ μελοποιίᾳ] εἶσιν, ὡς διθυράμβῳ προσήκοντες· πρῶτος δὲ Ἀγάθων τὸν ὑποδώριον τόνον εἰς τραγωδίαν εἰσήνεγκεν καὶ τὸν ὑποφρύγιον* (5.45-48)²⁵.

Hay dos ideas destacables en toda esta información. En primer lugar, del *ἦθος* eolio vanidoso e hinchado (aunque honesto) se dice aquí, coherentemente, que es grandilocuente y apropiado para la acción. En segundo lugar, si el hipodorio (junto al hipofrigio) es raro en el coro trágico hasta las innovaciones de Agatón y en general de la tragedia de época euripídea²⁶, lo sería por dos razones diferentes: según la fuente peripatética, porque el hipodorio es apto para la *acción* de los actores; según la bizantina, porque posee un carácter “más ditirámico”²⁷. Que el ditirambo use el frigio y el hipofrigio es algo conocido por las fuentes (por ejemplo, Proclo *ap. Focio, Bibl.* 320b12-21); Ps.Plutarco (*de Mus.* 1142F) menciona el ditirambo de Filóxeno *Los Misios* compuesto en hipodorio, frigio e hipofrigio. Ahora bien, la presencia en el ditirambo de la música eolia-hipodórica debe explicarse sólo desde la perspectiva del alejamiento de las formas de la música antigua y la mixtura de elementos en busca de una nueva expresividad²⁸. De ahí que la extrapolación de la información provista por fuentes de época clásica y post-clásica a la época arcaica de un Prátiinas deba ser vista con cautela.

²⁴ F. Perusino, 1993, p. 16.

²⁵ Ambos testimonios difieren en el hecho de que para Psello la música más apropiada para la citarodia es la lidia, mientras que para Ps.Aristóteles es precisamente la hipodoria. El primer editor del *Περὶ τραγωδίας* proponía corregir *λύδιος* por *αἰόλιος* basándose en Heraclides; *vid.* F. Perusino, 1993, pp. 65 ss. (pero muchas fuentes asocian el lidio a los citarodos: cf. Proclo *ap. Phot. Bibl.* 320b 21 y *Chrestom.* 50, p. 46.18 SEVER., Poll. IV 65).

²⁶ Cf. Arist. *Poet.* 1456a 29.

²⁷ El texto aquí está convincentemente corregido (*ὡς τέ ἐστι θυράμβῳ προσήστες, Ο*), *vid.* F. Perusino, 1993, p. 65.

²⁸ F. Perusino, 1993, p. 65. Dionisio de Halicarnaso (*Comp.* 19.4 y 8 = VI pp. 84.19 y 85.18 Us.-RAD.) observa cómo los ditirambógrafos del llamado “Nuevo Ditirambo” (Filóxeno, Timoteo, Telestes) modulaban indistintamente en una misma composición.

En el hiporquema de Prátinas no hay, ni mucho menos, una comunión con la “Nueva Música”.

Además, el testimonio del Ps.Aristóteles sobre la música eolia revela que la perspectiva de Heraclides acerca de la variación basada en la “coloratura” o el matiz etológico no es algo aislado. Si Heraclides relaciona eolio y dorio basándose en su semejanza, el *Problema* XIX 48 revela la misma entre el carácter del hipodorio (μεγαλοπρεπές, στάσιμον) tal y como es descrito por él, y el dorio según nos lo cuenta Aristóteles (*Pol.* 1342b12-13, *περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον*), una relación que ya hemos visto entre el eolio y el dorio en el fr. 191 de Píndaro. Que la doria sea “varonil”, ἀνδρεῖον, es algo común y conocido por todas las fuentes antiguas²⁹; pero Aristóteles nos dice además que el dorio es la “más quieta” o “más firme”, lo que el *Problema* XIX 48 precisamente predicaba del hipodorio (στάσιμον). Ésta es, pues, una afinidad basada en la *calidad* de la música o lo que es igual, en su ἦθος. El dorio es una ἀρμονία afín a la tragedia (debemos entender aquí al *coro*) también por su tesitura baja³⁰; por ello probablemente el hipodorio –como el mixolidio en un principio– se introdujo a efectos de modulación. Es difícil interpretar nuestras fuentes en clave de registro y mucho más fácil hacerlo en clave *cualitativa* (con la descripción etológica y los valores asociados al género literario); Prátinas es una testimonio privilegiado en este sentido.

La contraposición que el *Problema* XIX 48 hace a las posibilidades del hipodorio e hipofrigio como ἀρμονίαι aptas para la acción reside en el carácter γοερόν y ἡσύχιον del coro. No existe una caracterización del dorio coral así, pero no hay contradicción. El carácter triste o propio del lamento es típico del mixolidio según Aristóteles (*Pol.* 1340a42), un aire que hemos visto presente en tragedia (según Ps.Psello) y que es descrito así por Platón en la *República* (θρηνώδης, 398e). El dorio es presentado, además de varonil, como apto para la guerra (Platón, *R.* 399a 6 ss.) y solemne (Ps.Plut., *de Mus.* 1136F4, Pind., fr. 67 SN.-MAEH.), pero contiene siempre el punto de moderación exaltado por el mundo clásico en general, sobre todo por Platón (*Lach.* 188d) y Aristóteles (*Pol.*

²⁹ H. Abert, 1899, pp. 80 ss.

³⁰ Cf. Aristid. *Quint.* 30.2, donde el más grave se adecua a la tragedia; Ps.Psello (*De trag.* 5) afirma que “de entre los tonos, la antigua (melopeya trágica) utiliza sobre todo el dorio y el mixolidio”. Los tardíos *Anónimos de Bellerman* (II 68) adjudican el dorio a los que preparan los coros, pero la nomenclatura es tardía y se refiere a la normalización tonal de Alipio.

1340b 3)³¹. De modo que, entonces, lo que tenemos aquí es una total congruencia entre el *Problema* y Ps.Psello, con el criterio adoptado de la caracterización etológica de la música en la poesía.

Prátinas: ser eolio como afirmación de variedad.

La característica de la exhortación de Prátinas es que “seguir el modo eolio” conlleva optar por un camino intermedio caracterizado por la tensión acústica de las diferentes opciones. El estilo eolio, pues, estaría situado entre dos “Musas”, el tipo *σύντονος* (tenso) y el tipo *ἀνειμένον* (relajado).

Anderson³² propone que no consideremos el imperativo “sé eolio”, *αἰολίζε*, como una exhortación a utilizar este modo, pero de esa forma no entendemos que el eolio sea un “término medio”. Siendo esta llamada de Prátinas al carácter (*ἦθος*), éste se realiza sobre todo en la música; y así se dice en la segunda mitad del fragmento, *πρέπει μοι πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις Αἰολὶς ἄρμονία*: el eolio conviene a quienes tienen un carácter insolente o charlatán en la música. Y por realizarse en la música es por lo que este fragmento lírico se sitúa en el debate de las nuevas formas musicales, rastreables en Píndaro y desarrolladas en Telestes y Timoteo.

Es difícil interpretar la exacta intención de la exhortación de Prátinas a “ser eolio”, vistas otras recomendaciones músico-poéticas orientadas al dorio (frs. 1 y 2 de Prátinas) o al frigio (Stesich., fr. 212 PMG). Si “sé eolio” es equivalente, según Anderson, a “sé como son los eolios”, no es menos cierto que hay que ser eolio en la lírica, pues tal exhortación se realiza justamente para los *αἰδολαβράκται*. Prátinas parece tener muy claro que cada *ἄρμονία* tiene unos caracteres muy específicos: dorio para el canto escénico al auló, eolio para determinadas formas líricas; se trataría de un pensamiento claramente regulador semejante al que instaurase Damón³³.

³¹ Cf. Cassiod. *Var.* II 40. La tranquilidad del dorio se asocia con los instrumentos de cuerda, cf. Hor. *Ep.* IX 4-6.

³² W.B. Anderson, 1966, p. 48; este autor mantiene en su primer acercamiento al fragmento que “Aeolian, which Pratinas describes as a mean, cannot be so in any technical sense known to us”. Esto es cierto en tanto que en época de Prátinas la terminología musical no está regularizada (de adoptar este criterio, el hipodorio [= eolio] quedaría precisamente en un extremo y no en la mitad). Pero no es menos cierto que el sentido técnico, tal y como haya de ser concebido, está determinado por la noción de armonía del siglo VI a.C.

³³ M.L. West. 1992, p. 246; R.W. Wallace, 1991, p. 49. Cf. Plat. *R.* 399e-400b; cf. Telestes fr. 806 PMG.

La raíz αἰολ- indica siempre algo variado, algo rápido y cambiante. Eolo (Αἰόλος) es el señor de los vientos, esto es, de los fenómenos más inestables y cambiantes de la naturaleza. En Homero aparece el epíteto αἰολός (*Il.* V 294; XIX 404) o un compuesto de esta raíz (*Il.* IV 489; V 707), y en lírica tenemos la expresiva juntura ποικίλαι αἰολόδειροι (*Ibyc.* 317 PMG). La *Suda* explicita el significado de “variar” de esta raíz verbal: αἰόλλει· ποικίλλει, στρέφει, πλανᾷ; antes, igualmente, Platón en el *Cratilo* (409a 5), ποικίλλειν καὶ αἰολεῖν. La idea ya está en la música en la expresión αἰόλισμα τῆς λύρας (*Soph.* fr. 314). Musicalmente hablando, la melodía eolia parece ser variada, como se desprende de los versos populares en el fr. 851b PMG:

σοί, Βάκχε, τάνδε Μοῦσαν ἀγλαίζομεν,
ἀπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰολῶ μέλει.

La “melodía varia” es αἰόλω μέλει, αἰολός en el sentido de “variado”, “cambiante”, un sentido metafórico aplicado desde el verbo αἰολίζω a la música. Efectivamente, el escoliasta a Píndaro (*O.* I 162) afirma que la música eolia es “variada”: αἰολήδι μολπῶ· ἦτοι ποικίλη. Esta ποικιλία, al igual que antes en el hiporquema (v. 10), no ha de identificarse con aquella que caracterizó a la “Nueva Música”, donde había un mayor número de notas, más variación métrica, más modulaciones³⁴, y que, de nuevo en el hiporquema, correspondía al canto del sapo y a los nuevos aulós de concierto. En el caso de Prátiinas, la “variación” aceptable, asociada en el fr. 1 al culto dionisiaco y a las alas del cisne, tiene que ver con el puro ἦθος de los eolios, manifestado en su música (por ejemplo, en su citarodia): un carácter franco, desenvuelto y orgulloso, pero no de mala fe, como decía Heraclides; un carácter que se desprenda de la música y quede diferenciado del modo de ser frigio –exaltado, extático, orgiástico– o del jonio –laxo, convivial, muelle–. Esta recomendación de la variedad, que, según Prátiinas, conviene a los verdaderos amantes de la música, no podría haber molestado a un Aristófanes o un Platón, pues se trata de un valor moral, de justeza armoniosa en el alma del individuo según el momento o καιρός adecuado: por ejemplo, cuál es el ἦθος adecuado ante el altar de Dioniso y acompañado de aulós, en el hiporquema. Esta “variación” tiene así un valor musical, pero su espectro significativo no acaba ahí: veamos ahora su dimensión moral.

El estilo eolio como vía ética intermedia.

En el caso de la ἀρμονία eolia, su bondad no consiste en una descripción positiva sino en su situación entre dos extremos reconocibles tanto en un nivel musical (más agudo – más grave) como a nivel psicológico o etológico; es decir,

³⁴ Plat. *R.* 397c; A. Visconti, 1999, pp. 111-112.

una descripción negativa (del tipo “ser eolio es recomendable porque no es ni esto ni aquello”).

En el verso 5 aparece el verbo *πρέπει*, que ya en Alcmán (fr. 98 PMG) tiene el sentido de la conveniencia al *καιρός* convivial:

θείναις δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν
ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέπει παιᾶνα κατάρχην.

En todo caso, un verbo para expresar lo que es *correcto* con los dioses, como vemos en Píndaro (*P.* V 104),

τὸν ἐν ἀοιδῷ νέων πρέπει χρυσάορα Φοῖβον ἀπύειν.

Musicalmente hablando, la idea de lo conveniente parece haber tenido mucha importancia en un Damón; en un fragmento transmitido por Filodemo (*de Mus.* III 77, p.55 KEMKE)³⁵, Damón dice que el niño aprendiz de guitarrista y cantor no sólo debe adquirir *ἀνδρεία* y *σωφροσύνη*, sino también *δικαιοσύνη*. Estas virtudes se ganan por la semejanza que existe entre los elementos armónicos y rítmicos de la música con el alma humana, tal y como afirma, refiriéndose a Damón, el teórico tardío Arístides Quintiliano (II 14). Lo “conveniente”, τὰ *πρέποντα*, serían entonces aquellas disposiciones en la música y el ritmo (y que conforman el *ἦθος*) que mejorarán las disposiciones psíquicas del niño a través de su formación, o del ciudadano en sus manifestaciones culturales³⁶. Esta idea antigua recorre toda la reflexión ética: no sólo la discute Filodemo (*de Mus.*, IV 22, 13-16, p.90 KEMKE, ...οὐ μόνον ἀγνοεῖ καθόσον ὡς ἐμ μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς πρέποντος καὶ ἀπρεποῦς ὄντο[ς] καὶ καλοῦ καὶ αἰσχροῦ); la recoge Platón y más tarde Plutarco³⁷, y llega a formar parte de la definición canónica de la música griega³⁸.

Esta concepción de la “conveniencia” musical ligada al *καιρός* –cultural, simposiaco, cívico–, anterior incluso a Prátiņas, es recogida, pues, por éste, y sancionada por Damón gracias a su estudio sobre los *ἦθη* musicales para después ser fijada por la teoría musical última. En el caso de Prátiņas, la “conveniencia” acota un dominio –el eolio– a un grupo particular, *πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις*. En función del uso homérico de *λαβρεύομαι* (*Il.* XXIII, 479), deberíamos suponer que *ἀοιδολαβράκτης*, un *hapax*, se refiere a aquel que canta de manera hinchada

³⁵ ἄδ[οντα καὶ κιθ]αρίζοντα τὸν... ..οὐ] μόνον ἀνδρε[ίαν ἐμφαί]νεσθαι καὶ σω[φροσύνη]ν ἀλλὰ καὶ δι[καιοσύνη]ν. Cf. R.W. Wallace 1991, p. 36.

³⁶ Cf. por ejemplo Ath. 628c.

³⁷ Plat. *R.* 397b 7, *Quaest. conv.* 711C 3-5 (cf. Aristox. fr. 85 WEHR.).

³⁸ Aristid. *Quint.* 4.21, cf. *Anon. Bellerem.* II 13 y III 29.

pero irreflexivamente, vacía e impetuosamente³⁹. Esta caracterización es, evidentemente, la del ἦθος eolio tal y como es descrito por el citado Heraclides. Además, supone –mediante πρέπειν– la total identificación etológica entre cantor lírico y estilo musical, confirmando así a Prátiinas como defensor de la doctrina de los ἦθη (contra testimonios sofisticados cuales los del *PHibeh*). Esta adecuación quedará aún más perfilada si atendemos a la información de Hesiquio sobre λαβρεύαι, que define como μεγαληγορεῖς. προγλωσσεύη. ἀθρόως λέγεις, ἀμέτρως. La adecuación que persigue Prátiinas está clara: no se puede –so pena de caer en *inconveniencia*– cantar cual αἰδολαβράκτης y hacerlo en un modo muy tenso (σύντονος, con los acentos etológicos que conlleva) o uno muy relajado (ἀνειμένος).

Si suponemos que, efectivamente, las partes (a) y (b) del fr. 5 pertenecen al mismo poema (y no, como pudieran interpretarse las palabras de Heraclides, pertenecientes al mismo *libro* conteniendo los versos de Prátiinas), podemos inferir que un cantor αἰδολαβράκτης es un poeta-músico que camina entre dos extremos, ambos poco adecuados, y que queda definido como eolio. Como hemos visto, estos dos extremos han sido considerados desde un nivel púramente técnico, y los hemos referido a Laso; lo que no origina problemas debido a la situación del sistema de ἀρμονίαι en tiempos de Prátiinas (cien años después, el hipodorio [= eolio] será un *extremo* desde el punto de vista modal)⁴⁰.

De modo que, si en (b) tenemos la definición positiva de lo que es el carácter eolio, es decir, algo semejante a ser λαβραγόρης, por el contrario en (a) lo tendríamos negativo: ser tal no es ni *actualizar* una ἀρμονία tensa y ni tampoco una relajada. Dejamos de lado así las metáforas sexuales consideradas por Anderson, en la idea de que la expresión de las mismas no debe contravenir lo que cualquier músico contemporáneo de Prátiinas conociese sobre tales ἀρμονίαι. Ahora, en cambio, debemos acudir a fuentes un poco posteriores. Estas fuentes, Platón y Aristóteles, se expresan, para sus propios intereses filosóficos, utilizando un sistema de oposiciones que recuerdan muy de cerca las tres vías de Prátiinas.

³⁹ W.D. Anderson, 1984, p. 92, hace constar que Homero (*Il.* XXIII 478-79) asocia el impersonal χρῆ con λαβραγόρης, y mantiene que ese verbo sería aquí equivalente a πρέπει. Prátiinas, efectivamente, tiene *in mente* el modelo homérico pero lo trasvasa a sus intereses musicales de tipo simposíaco. Nos apartamos aquí de la interpretación de D.A. Campbell, 1988, p. 272, que ve en los αἰδολαβράκται una especie de “comic term for professional musicians who took pride in their performance”.

⁴⁰ Es el caso de R. Westphal, 1863, p. 81, que establece un sistema en el que el eolio es central.

Gracias a Platón sabemos que las antiguas ἄρμονίαι asociaban una tesitura determinada a un cierto ἦθος. Esto, sin duda, procede del maestro del filósofo ateniense, Damón. En su *República*, Platón establece que las ἄρμονίαι aptas para la ciudad son la doria y la frigia, a despecho de dos opciones. En efecto, en 398e, se dialoga respecto a las ἄρμονίαι adecuadas para los ciudadanos: no lo son ni la mixolidia, ni la lidia tensa, ni “semejantes”. Estas músicas son “lastimeras”, θρηνώδεις, aptas para trenos y lamentos. El otro par de modos preteridos igualmente son muelles y convivales, poco apropiados para los guardianes: el lidio y el jonio. De modo que las ἄρμονίαι aptas para excitar un carácter esforzado y valiente en el ser humano, así como un estado de moderación y paz, son la doria y la frigia.

De este modo, Platón articula un sistema basado en tres pares de estilos líricos, de los que dos son rechazados bajo premisas de tipo ético. Dorio y frigio se aceptan porque representan una vía de moderación, con valores añadidos de vigor para los momentos de peligro (un vigor noble, como el dorio de Píndaro) y serenidad para el encuentro con lo sagrado. En los extremos quedan los otros dos pares: uno exaltado y otro demasiado relajado. Esta presentación procede de Damón, como de desprende de *R.* 400b y 424c. En su comentario a 398e, afirma Arístides Quintiliano (19.7-9) que en época de Platón se ligaba el ἦθος de cada modo musical con los “sonidos”, esto es, se trataría de un factor acústico; no obstante, lo más interesante es observar cómo, en general, el carácter está muy relacionado con la tesitura. El mismo Arístides Quintiliano afirma (81.18 ss.) que el dorio es masculino porque es el más grave, mientras que los tropos (τρόποι) que poseen una tesitura aguda son más femeninos. En general, en la música griega –cuyos aspectos técnicos caen fuera de nuestros objetivos– el mixolidio y el lidio tenso son modos situados en la zona aguda, mientras que jonio (= hipofrigio) y lidio (= hipolidio) lo están en la más grave⁴¹.

El tratamiento de la música de Platón en la *República* tiene que ver con la educación, pero es coherente con otros lugares de su obra. El pensamiento subyacente a la distinción platónica es el hecho de que la naturaleza sonora de la música modela y forma el carácter del individuo que la escucha o se ejercita en ella. Todo esto se puede ver, por ejemplo, en la ira del maestro citarista de la comedia aristofánica *Caballeros* (986-996), cuando el niño no es capaz de tocar el instrumento en el modo adecuado; o en el mismo Aristóteles, cuando afirma que la adquisición de hábitos se realiza a través de la música, según *EN* 1103b8-25.

⁴¹ Cf. Ps. Arist. *Pro.* XI 13; Bacch. *Harm.* 303.7 JAN. Vid. A. Barker, 1984, pp. 166-168 (sobre las apreciaciones de Platón sobre el frigio como adecuado para la educación cf. p. 149 n.68), S. Hagel, 2000, pp. 172 ss.

En *Laques* (188d), Platón exhibe también sus preferencias. Utilizando la comparación conocida entre la ἀρμονία del alma y de la música (que son consecuencia una de la otra), se obtiene una idea del mejor hombre en virtud de la ἀρμονία a la que recuerda cuando vemos su discurso y sus acciones: καὶ κομιδῆ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἀρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι [ζῆν ἡρμοσμένος οὖ] αὐτοῦ αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστὶ ἀλλ’ οὐκ ἰαστί, οἶομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστὶ, ἀλλ’ ἥπερ μόνη Ἑλληνικὴ ἐστὶν ἀρμονία.

Este pasaje se compadece con los testimonios que tenemos sobre el modo frigio, un modo extático y que lleva al desenfreno, como se observa en Telestes (810 PMG); ésta es también la opinión de Aristóteles en su *Política*. Pero aquí no nos importa tanto el cambio de actitud de Platón frente al frigio como la articulación de las distintas ἀρμονίαι y su intención ética⁴². El modo dorio queda equidistante de opciones extremadas, el jonio y el frigio/lidio:

<i>República</i> 398e			<i>Laques</i> 188d		
Mixolidio Lidio tenso θρηνώδεις	<i>Dorio</i> <i>Frigio</i>	Jonio Lidio (χαλαράι) μαλακάι καὶ συμποτικάι	Frigio Lidio	<i>Dorio</i>	Jonio

La doria es, según *Laques*, la única ἀρμονία en sentido propio (así entendemos a Platón), μόνη Ἑλληνικὴ ἀρμονία, debido a su especial carácter, ya descrito en la *República*; en 188d no hay tal descripción, pues que exista un “ajuste” en el dorio y no en los demás debe ser descartado; mas sí, en cambio, una apelación al carácter o ἦθος: el ajuste de palabras y hechos no se daría, volviendo a los versos de Prátinas y la descripción de Heraclides, en el eolio, pues se trata ésta de una ἀρμονία donde hay mucho de vanagloria. La reducción platónica considera el modo dorio como el único “nacional” en virtud de su carácter “noble” o “solemne”; se trataría, así, del modo único donde no existe “desajuste” alguno, lo que ocurre en los demás: el jonio es *demasiado* relajado, el frigio

⁴² Para el problema del frigio en la obra platónica cf. A. Gostoli, 1995, pp. 137, 142. Según Gostoli, Platón no habría deseado para su Estado la música frigia para no aparecer “come un eversore del dionisismo e del coribantismo, che erano diffusi capillarmente come momento fondamentale della pratica religiosa in tutte le città greche”.

demasiado extático. De ahí que, por su parte, Aristóteles describa al dorio como μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν (*Pol.* 1340b 3), un ánimo “intermedio y recogido”, igualmente entre extremos, y además, como dice Platón en el *Laques*, que sea la única: μόνη τῶν ἁρμονιῶν.

El panorama que dibuja por su parte Aristóteles en la *Política* sitúa al dorio en el centro de un espectro de ἤθη ο μμήματα τῶν ἡθῶν (1340a 42-b5): ...ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικούς δ' ἢ φρυγιστὶ. En esquema, tendríamos lo siguiente:

Mixolidio ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκότως	Melodías lánguidas ἀνειμένας	Dorio μέσως καὶ καθεστηκότως	Frigio ἐνθουσιαστικούς
---	------------------------------------	------------------------------------	---------------------------

Esta descripción no es exhaustiva, pero sigue de cerca las atribuciones de la *República*: el mixolidio es trenódico para Platón y triste para Aristóteles, mientras que por “melodías lánguidas” deben entenderse la jonia y lidia platónicas. Aristóteles, menos comprometido que Platón en la política religiosa de la ciudad, describe (quizás más correctamente) el frigio como entusiástico, y lo sitúa en un extremo como aparece en *Laques*.

No obstante esta fidelidad a la distribución del maestro, está claro que Aristóteles rechaza la opción platónica por el frigio⁴³. En su *Política* (1341b 34), el Estagirita distingue tres tipos de melodías: éticas, prácticas y entusiásticas; además, la música también está al servicio de la purificación (κάθαρσις) o la diversión⁴⁴. Para la educación son las melodías éticas las más convenientes, pero hay que tener claro, señala Aristóteles, que la emoción la producen todas las ἁρμονίαι en uno u otro grado (1342a 5-7); en tanto las melodías extáticas pueden arrebatarse a los hombres inclinados al entusiasmo, es necesario, según el filósofo, que la catarsis tenga lugar utilizándose las ἁρμονίαι de este tipo (1342a 16-18). Pero cuando nos importe la función educadora y moral de la música, no debe seguirse, en virtud de lo dicho, el frigio, sino sólo el dorio: según Aristóteles, “es la armonía más firme y que representa un carácter más varonil” (1342b 13), y tiene un lugar central y propio de un término medio entre el carácter más extremo

⁴³ *Pol.* 1342a 33. Cf. A. Gostoli, 1995, p. 143.

⁴⁴ Cf. Arist. *Poet.* 1449b 24-28.

de las demás. También Aristóteles mantiene operativo el concepto de “conveniencia” damoniano en su escrito, que establece junto al de lo “posible” (1342b 18), εἰσὶ δὲ δύο σκοποὶ, τὸ τε δυνατόν καὶ τὸ πρέπον.

El *término medio* (τὸ μέσον) aristotélico referido a las ἀρμονίαι tiene que ver con la *naturaleza* (φύσις) de éstas, es decir, con las cualidades acústicas que obtienen un correlato en el alma del hombre: de ahí que las desviaciones de la psique humana se avengan con el gusto por las ἀρμονίαι, por ejemplo, de “tonos chillones”, τὰ σύντονα καὶ παρακεχρωσμένα, pues “a cada uno le causa placer lo familiar a su natural” (1342a 25). Las ἀρμονίαι “tensas”, τὰ σύντονα, según Aristóteles, conllevan entonces una desviación: esto debe entenderse en el sentido de que si el dorio es un “término medio” es también porque representa una tesitura intermedia, o al menos apta para el registro masculino y alejada de los excesos agudos.

El concepto de παρέκβασις o “desviación” de un término medio se establecía en *Pol.* 1290a 19-29: ὁμοίως δ’ ἔχει καὶ περὶ τὰς ἀρμονίας, ὡς φασὶ τινες· καὶ γὰρ ἐκεῖ τίθενται εἶδη δύο, τὴν δωριστὶ καὶ τὴν φρυγιστὶ, τὰ δ’ ἄλλα συντάγματα τὰ μὲν Δώρια τὰ δὲ Φρύγια καλοῦσιν. μάλιστα μὲν οὖν εἰώθασιν οὕτως ὑπολαμβάνειν περὶ τῶν πολιτειῶν ἀληθέστερον δὲ καὶ βέλτιον ὡς ἡμεῖς διείλομεν, δυοῖν ἢ μιᾶς οὔσης τῆς καλῶν συνεστηκυίας τὰς ἄλλας εἶναι παρεκβάσεις, τὰς μὲν τῆς εὐ̄ κεκραμένης ἀρμονίας τὰς δὲ τῆς ἀρίστης πολιτείας, ὀλιγαρχικὰς μὲν τὰς συντονωτέρας καὶ δεσποτικωτέρας, τὰς δ’ ἀνειμένας καὶ μαλακὰς δημοτικὰς. Aquí el discurso aristotélico en torno a las ἀρμονίαι es elusivo, pues no parece estar del todo claro cómo hemos de suponer al frigio igual de bien combinado (κεκραμένη) que el dorio: el pensamiento implícito parece ser que a un ἦθος conveniente (para intereses políticos o morales) corresponde una excelencia formal en las estructuras musicales. La aceptación del frigio como estilo igualmente aceptable junto con el dorio refleja la opción platónica de la *República*, pero ya hemos visto que en el caso de Aristóteles la distribución musical está dominada, en la *Política* (1342a 30), por la idea central de la catarsis: el frigio es aceptable, pues “debemos admitir además cualquier otra que recomienden los expertos en la consideración filosófica y la educación en el campo musical”, y el frigio cumple una función que no le es posible a otra ἀρμονία, como se vio –dice el filósofo– en la composición del ditirambo *Los Misios*.

En este caso, dorio y frigio son dos extremos (que corresponden, musicalmente, a los extremos marcados por los sistemas políticos de la

democracia y la oligarquía), respecto a los cuales se dibuja toda la otra música⁴⁵; un esquema polarizado donde se obvian las más exactas distinciones del mismo Aristóteles (*Pol.* 1340a 42-b5) entre ἀρμονίαι entusiastas, lánguidas o viriles. Lo más relevante para nosotros es la igualación entre ἀρμονίαι tensas y oligarquía, y relajadas y democracia. El haz dorio-frigio no es compatible con el haz tenso-relajado, pues el primero alude al ἦθος (viril y noble el dorio, frenético el frigio) mientras el segundo tiene que ver con aspectos puramente acústicos (como hemos especificado antes para el par σύντονος - ἀνειμμένος)⁴⁶. Pero en ambos haces se configuran sendas gradaciones que reunirían todas las demás formas menos importantes o derivadas.

Puesto que el Estagirita establece que el mejor sistema político es el “intermedio” (ἡ διὰ τῶν μέσων) entre la pura democracia y la pura oligarquía (*Pol.* 1295b 35 ss.), deberíamos concluir que en el dominio de la música no debe abusarse de una ἀρμονία tensa (tendente a la oligarquía) como tampoco de una relajada (tendente a la democracia): así obtendríamos, como más recomendables, συντάγματα musicales de tesitura intermedia y que incorporasen elementos éticos del dorio (nobleza y solemnidad) y del frigio (el éxtasis aliado al auló y presente en la catarsis trágica). De nuevo tenemos aquí el aliento de Damón⁴⁷, pero también, y notablemente, una estructura muy similar (con objetivos y circunstancias diferentes) al planteamiento de Prátinas, cuando recomienda no seguir una Musa ni tensa ni relajada, sino τὰν μέσων. De nuevo, ἦθος por un lado, tesitura por otro.

Conclusiones generales. Intereses comunes en Prátinas, frs. 1 y 5.

Ambos fragmentos están llamados tanto a una vuelta a lo “conveniente” en el terreno poético-musical, como a un ajuste entre carácter del poeta y creación lírica. Desde puntos de partida e intereses a menudo incompatibles, parece que hay un patrón común para la toma de posición de la poesía o de la filosofía en lo que toca a la música y sus connotaciones.

⁴⁵ De ahí que Aristóteles distinga aquí entre δωριστί y συντάγματα Δώρια (y lo mismo para el frigio; cf. Plat. *Phlb.* 17d 2, donde una ἀρμονία es un σύστημα), lo que apuntaría a relaciones de variación o modulación, o bien a un tipo de música donde el ἦθος dominante fuese el del tipo dorio aunque con posibles matices vecinos (cf. Pi. fr. 191 SN.-MAEH.).

⁴⁶ Además, el dorio y el frigio son contiguos en lo que a tesitura se refiere, de modo que no se oponen en esto de un modo claro: cf. por ejemplo Aristox. *Harm.* 46.17 ss. DA RIOS, Cleonid. *Harm.* 203 JAN, etc.

⁴⁷ Cf. Plat. *R.* 424c. En el caso aristotélico no está claro qué significa por ejemplo que la música relajada sea democrática: Platón la relega al simposio, propio de las clases nobles.

Podemos dar así contestación a la cuestión inicial con que dimos comienzo a este trabajo, suscitada por Lloyd-Jones y no resuelta: el poeta del fr. 1 no entra en colisión con el del fr. 5, revelándose una comunidad de intereses que lo colocan como autor destacado en la contestación poética a Laso, y por tanto sosteniendo la datación tradicional. Insistamos aquí en estos elementos comunes.

a) Carácter y variación.

Prátinas se alinea con quienes ven en el cuidado del ἦθος la solución a determinados problemas, los políticos entre ellos. En el *De musica* pseudoplatarqueo (1146C = 713iii PAGE), Prátinas aparece citado significativamente cuando se habla de las virtudes de la “buena música”, la γενναία μουσική, favorecida por las ciudades mejor regidas (αἱ εὐνομώταται τῶν πόλεων); muy posiblemente, se trata de un escrito de Prátinas⁴⁸ que alababa, al modo en que lo haría Platón más tarde, la música que no subvierte las disposiciones ciudadanas (νόμοι), bajo los mismos criterios que Damón. Según Prátinas, Taletas de Gortina libró a Esparta de la peste gracias a la música, y esta anécdota es semejante a otras muchas que cuentan las virtudes terapéuticas o políticas (parece que Taletas fue amigo de Licurgo); pero aquí importa señalar que esta preocupación por el ἦθος se compadece con la constante exhortación de los fragmentos poéticos considerados. Es evidente que si Prátinas nombra a Taletas es porque admira y sigue a un tipo de poeta que está muy lejos de todo lo que la lírica traería en el siglo IV a.C.

Por otra parte, *stricto sensu*, en época arcaica ἦθος y tesitura no tienen por qué ir ligados; a partir de época clásica y sobre todo en época helenística, la tesitura es un factor de ἦθος, como Arístides Quintiliano deja claro. Pero lo que se deduce de la comparación de ambos fragmentos es la adecuación de la música al momento: explícitamente en fr. 5b, mientras que en el hiporquema la Δώριος χορεία es la música y danza conveniente para una *redistribución* de los ejecutantes en torno al altar dionisiaco. Claramente, Prátinas reacciona contra la tendencia a la modulación, la variación o μεταβολή que nace con Laso y que tendrá sus representantes entre los autores del “Nuevo Ditirambo”, con la ποικιλία o πολυχορδία como señas de identidad. La conveniencia (τὸ πρέπον) de cada música es restablecida por una llamada a tipos de música propias de cada género. Es de señalar aquí la significativa contraposición visible entre la austeridad de un Prátinas y la forma de componer de los nuevos poetas, al decir de Dionisio de Halicarnaso (*Comp.*19.34 ss.). Es la continua variación de todos

⁴⁸ Seguramente el mismo que el de la cita de Ps.Plut. *De mus.* 1134C, pues allí se habla de la música espartana y las dos generaciones de líricos espartanos: la de Terpandro y la de Taletas de Gortina.

los elementos posibles en la música lo que identifica a estos autores, frente a una variación más contenida de Estesícoro y Píndaro (según Dionisio: τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ κῶλα διέμειναν αὐτὰς οὐκ ἄλλου τινὸς ἢ τῆς μεταβολῆς ἔρωτι), pero no olvidemos que los estilos de un Píndaro y un Filóxeno están claramente diferenciados por Aristóxeno, fuente de Ps.Plutarco⁴⁹: de Telesias de Tebas dice que cuando intentó ejercitarse en la música de ambos, no tuvo posibilidades prácticas sino en la del primero, por causa de su educación.

b) Estilo dorio y estilo eolio.

El estilo dorio tiene aquí, sin duda, la misma naturaleza que la “Esparta” como música tradicional en Timoteo (*Persas*, PMG 791, vv. 206 ss.)⁵⁰. El μέλος Καστόρειον que Ps.Plutarco cita cuando se refiere a la música laconia para la guerra (1140C) viene acompañado del auló: de este modo, la música doria y su solemnidad no sólo es apropiada para una actividad μεγαλοπρεπῆς como la guerra, sino se acompaña un instrumento que aquí no desempeña función extática alguna. Pero si en el texto que hemos citado de Heraclides la música eolia era muy parecida o cercana a la doria, merece la pena señalar aquí que Píndaro se refiere al “fardo fenicio” de su *Pítica* II (Φοίνισσαν ἐμπολάν) que envía por mar a Hierón (precisamente vencedor en la carrera de *carros*, esto es, en un contexto *hípico*) como un “canto castóreo en eólicas cuerdas”, y en una forminge de siete cuerdas, un instrumento cordado y no de viento, con las resonancias aristocráticas que esto tiene (vv. 69-73, SN.-MAEH.):

...τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν
 μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἀλὸς πέμπεται·
 τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων
 ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου
 φόρμιγγος ἀντόμενος.

Por supuesto, aquí el μέλος de Cástor puede ser música de tipo eolio no sólo por haber vencido Hierón en una carrera hípica, sino porque una forminge de siete cuerdas (es decir, aumentada en notas desde las innovaciones de Terpandro) podría ser un instrumento más variado, “eolio” etimológicamente, que otra más simple: una especie de conjunción como el ya citado fr.191 de Píndaro,

⁴⁹ Aristox. fr. 76 WEHRLI = Ps.Plut. *De mus.* 1142C: ὀρμήσαντά τ' ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρείου καὶ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενείῳ γένει. γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγὴν. Para un desarrollo de las variaciones de las escalas musicales de los *Misios* de Filóxeno, cf. M.L. West, 1992, p. 365.

⁵⁰ B. Zimmermann, 1992, p. 124 n.19.

Αιολεὺς ἔβαινε Δωρίαν κέλευθον ὕμνων.

En el hiporquema hay una exhortación a retornar al dorio; en el fr. 5, una recomendación del eolio, y de forma no gratuita si recordamos que según una fuente peripatética (*Prob.* XIX 48) el estilo hipodorio (en la nomenclatura de los líricos, el eolio) es el *más citaródico*, lo que confirma que conviene a los cantores líricos⁵¹. También hemos citado el fr. 2 de Prátinas, que afirma la superioridad del canto laconio (esto es, dorio) para el coro. En estos casos se trata, aun a pesar de las prevenciones obligadas por el carácter fragmentario de los versos y sus respectivas ubicaciones, de textos con un fuerte sentido polémico en el terreno musical. Esta polémica no está aislada, sino inserta en un medio contemporáneo a Prátinas donde sin duda existía una efervescente discusión en torno a una preceptiva y unas convenciones poético-musicales. No hay contradicción, hasta donde llegamos, en estas dos recomendaciones: eolio y dorio tenían mucho en común a través del hipodorio; en cualquier caso, que los sátiros llamen al carácter dorio no es incongruente si aceptamos con Anderson⁵² que el ἦθος frigio (propio del ditirambo) no era extático o salvaje, ya que la música del ritual dionisiaco ateniense hacía tiempo que había perdido su intensidad original.

c) La exhortación a un estilo diferente.

Prátinas es un excelente antecedente de las formulaciones de la filosofía clásica concernientes a la música, una música que es utilizada para objetivos distintos. El esquema consiste en (a) la recomendación de una vía intermedia entre tesituras extremas, seguido de (b) la recomendación de un ἦθος como garante de los objetivos que se traten. Para Platón está claro que tal ἦθος es el dorio y también, eventualmente, frigio, mientras que para Aristóteles sólo es aceptable el dorio como término medio, aunque acepta los demás como necesarios en la función mimética y la catarsis. En la lírica tenemos llamadas al frigio o expresiones de la magnificencia del dorio. En cuanto a la cuestión de la tesitura, para Platón está unida al género (lo más agudo es propio del treno, por ejemplo) mientras que para Aristóteles es una cuestión política. Anderson ha aportado una interpretación sexual de la polaridad descrita por Prátinas; nosotros insistimos en que estamos ante un patrón del que, si bien tenemos el primer ejemplo en el poeta de Fliunte, se aprovecharán los autores de época posterior.

d) Aspectos paródicos.

⁵¹ *Prob.* XIX 48 (= 922b 14-15), ἡ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρωδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν, y añade que es poco apta para los coros.

⁵² W.D. Anderson, 1966, p. 47, cf. A.W. Pickard-Cambridge, 1927, p. 48.

En ambos fragmentos hay una clara intención paródica por medio del léxico. Ya hemos visto cómo el hiporquema fue correctamente conectado por la crítica con la parábasis cómica, lugar común para la discusión literaria. Los versos de Prátinas en ese fragmento están llenos de *hapax* que aluden a cuestiones candentes de la poesía y música a partir de Laso; en el caso de los versos del fr. 5, el uso de términos técnicos refleja una nueva forma de investigación acústica a la que Laso no era ajeno, y que pudo penetrar en los ambientes líricos al ser el poeta de Hermíone un puente entre ambos acercamientos a la música. Por otra parte también existe una parodia métrica en el fr. 1: como se ha dicho, el ritmo es complicado por la poesía de Laso, y la carga semántica del sustantivo θόρυβος (v. 1) y del epíteto παραμελορυθμοβάταν (v. 12) viene intensificada con los proceleusmáticos (anapestos resueltos) que incidirían en la dimensión cómica de los versos frente al carácter más pausado de los dáctilo-epítritos centrales, que explican la opción del propio Prátinas.

BIBLIOGRAFÍA

- H. Abert, 1899, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig.
- F.R. Adrados, 1976, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid.
- F.R. Adrados, 1980, *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid.
- W.D. Anderson, 1966, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Harvard University Press.
- W.D. Anderson, 1984, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press.
- A. Barker, 1984, *Greek Musical Writings. Vol.I: The Musician and his Art*, Cambridge University Press.
- J. Becker, 1912, *De Pratina*, Münster.
- F. Brussich, 2000, *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, Pisa.
- Sh.D. Bundrick, 2005, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge University Press.
- D.A. Campbell, 1983, *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets*, London.
- H.W. Garrod, 1920, "The Hyporcheme of Pratinas", *CR* 34, pp. 129-136.
- A. Gostoli, 1995, "L'armonia frigiana nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele", en B. Gentili-F. Perusino (eds.), *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, pp. 133-144.
- S. Hagel, 2000, *Modulation in altgriechischer Musik*, Frankfurt am Main.
- M.I. Henderson, 1957, "Ancient Greek Music", en E. Wellesz (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol.I, London, pp. 336-403.
- F. Perusino, 1993, *Anonimo (Michele Psello?). La Tragedia Greca. Edizione critica traduzione e commento*, Urbino.
- A.W. Pickard-Cambridge, 1927, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 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.
- E. Rocconi, 2003, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico musicale nella Grecia antica*, Roma.
- L.E. Rossi, 1988, "La dottrina dell'«ethos» musicale e il simposio", en B. Gentili-R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, pp. 238-245.
- F. Stoessl, 1954, "Pratinas", *RE* 22.2, cols. 1721-1730.
- A. Visconti, 1999, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli.
- R.W. Wallace, 1991, "Damone di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti", en R.W. Wallace-B. MacLachlan (eds.), *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'Antichità*, Roma, pp. 30-53.
- M.L. West, 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press.
- R. Westphal, 1863, *Harmonik und Melopöie der Griechen*, Leipzig.
- R.P. Winnington-Ingram, 1936, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge.

- B. Zimmermann, 1992, "Comedy's Criticism of Music", en *Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption (Band 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie)*, Stuttgart, pp. 39-50.