

Tragedia y lírica epinícial: a propósito de Eurípides, *HF* 673-700

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

ABSTRACT

We can see that the strophic pair points to the characteristics of epinician in a fairly orthodox way. Heracles, in compiling all his exploits, is presented as Ἡρακλῆς ὁ καλλίνικος (*HF* 582). Moreover, the presence of Heracles in epinician poetry is frequent, because of the magnificent nature of his deeds, among other reasons. Ultimately, there is a Pindaric influence, which is mainly observed in a very precise and rich poetic-musical terminology, palpable in the choice of words, positioning of them and metric interweaving, as well as in the agonistic references, offering a perfect structural unit.

KEYWORDS: tragedy, epinician lyric, stylistic, music.

Es algo sabido que para el pueblo ateniense el teatro en general y la tragedia en particular jugaba un destacado papel en lo que a su formación se refiere, lo que sin duda debió influir a la hora de elegir un determinado género poético o un modo musical para acompañar a las obras dramáticas¹. Hay que recordar que en la época clásica la música, en un sentido amplio, constituía la base de todas las ἐγκύκλια μαθήματα, hasta el punto de que en Esparta la música precedía a la gramática. En este sentido, es también conocido que la tragedia se origina a partir de elementos musicales propios de la lírica coral y en un ambiente cultural dominado por la figura de Dioniso, con el cual parece que se extiende desde Asia la música del αὐλός. No obstante, la penuria en cuanto a testimonios o composiciones musicales de época arcaica y clásica es más que evidente².

1. cf. GARCÍA LÓPEZ 2000a, 256.
2. cf. GARCÍA LÓPEZ 2000a, 259.

Por otra parte, también sabemos por Aristófanes que Eurípides fue un destacado innovador de la música de la tragedia, como, por ejemplo, la introducción del canto solista de un actor, acompañado del baile en ocasiones, como hacen Yocasta en las *Fenicias* (316 ss.), Electra en *Orestes* (982 ss.) y Ágave en las *Bacantes* (1168 ss.), así como la aceptación en sus obras de las novedades introducidas por los poetas del Nuevo Ditirambo³: en general, los cantos corales son más breves (pero con invención melódica más variada), hay predilección por los cantos monódicos y amebeos, y un amplio uso de los géneros cromático y enarmónico, así como del modo mixolidio⁴.

Música y poesía van de la mano inseparablemente, pero también los géneros líricos prestan ocasionalmente sus servicios en el drama. La tragedia por su naturaleza mimética se presta a asimilar géneros diversos⁵. Recordemos la famosa elegía de *Andrómaca* (103-116), inusitadamente compuesta en dialecto dorio o cómo imita en el propio *Heracles* el género épico en el primer estásimo (*HF* 348-441)⁶.

Pero acerquémonos al texto⁷ que aquí nos interesa (*HF* 673-700) centrándonos sobre aspectos formales, métricos, estilísticos y léxicos:

οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας	[σπρ.
Μούσαις συγκαταμειγνύς,	
ἀδίσταν συζυγίαν.	675
μὴ ζώειν μετ' ἀμουσίας,	
αἰεὶ δ' ἐν στεφάνοισιν εἶ-	
ην· ἔτι τοι γέρον ἀοι-	
δὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν·	
ἔτι τὰν Ἡρακλέους	680
καλλίνικον ἀεῖδω	
παρὰ τε Βρόμιον οἰνοδόταν	
παρὰ τε χέλυσος ἔπτατόνου	
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν.	
οὐπω καταπαύσομεν	685
Μούσας αἶ μ' ἐχόρευσαν.	
παιᾶνα μὲν Δηλιάδες	[ἀντ.
ὑμνοῦσ' ἀμφὶ πύλας τὸν	
Λατοῦς εὐπαιδα γόνον,	

3. Aristoph. *Ran.* 849 y 937-944; D.H. *Comp.* 19; cf. García López 2000a, 260-261.

4. FRANCHI 1982, 326. Sobre las innovaciones musicales en Eurípides, cf. ESTEVE 1902, y GARCÍA LÓPEZ; PÉREZ CARTAGENA; REDONDO REYES 2012, 88-92. Acerca del empleo del modo mixolidio por parte de Eurípides, cf. *Plu. Mus.* 46B.

5. cf. RUTHERFORD 1994-1995, 118-121; SWIFT 2010, 26-34; RODIGHIERO 2012, 9-13; BAGORDO 2015, 52.

6. cf. ASSAËL 1996, 83. Cuando tenía ya redactadas estas páginas, he tenido ocasión de leer el trabajo de PACE 2016, que insiste en la inclusión de géneros líricos en la tragedia, a propósito de Esquilo.

7. Para el texto de *Heracles* sigo mi edición: CALDERÓN DORDA 2002b.

εἰλίσσουσαι καλλίχοροι·	690
παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελά-	
θροῖς κύκνος ὧς γέρον ἄοι-	
δὸς πολιᾶν ἐκ γενύων	
κελαδήσω· τὸ γὰρ εὖ	
τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει·	695
Διὸς ὁ παῖς· τᾶς δ' εὐγενίας	
πλέον ὑπερβάλλων <ἀρετᾶ>	
μοχθήσας τὸν ἄκυμον	
θῆκεν βίοντον βροτοῖς	
πέρσας δείματα θηρῶν.	700

En *HF* 673-675 Eurípides, en el comienzo de la segunda estrofa, invoca a la **ἀδίστα συζυγία** que supone la unión de las Gracias y de las Musas, invocación que permite al coro asumir la función de profesional de la lírica. Las Gracias, hijas de Zeus, presiden los coros⁸, mientras que las Musas, hijas de Zeus y de Mnemosine, a quien cita a continuación el trágico (*HF* 679), hacen lo propio en el coro euripídeo (*HF* 686). En Píndaro hay tres referencias a Mnemosine como madre de las Musas (*Isth.* 6.75; *fr.* 52h.16; *fr.* 52f.56 Snell⁹); ninguna en Baquílides. Ahora bien, juntas las Gracias y las Musas este es el único texto de Eurípides donde aparecen, a excepción de *Ba.* 410-15¹⁰. Obsérvese que la estrofa tiene estructura anular, de suerte que comienza (οὐ πάυσομαι ... Μούσαις) como acaba (οὐπω καταπαύσομεν Μούσας), con un cierre aún más contundente en el compuesto de κατα-; por otra parte, οὐ πάυσομαι es una fórmula solemne de devoción¹¹, introducida enfáticamente con asíndeton.

A continuación entona la **καλλίνικος μολπά** en compañía de Bromio, otro nombre de Dioniso y que a veces es representado en Pieria en compañía de las Gracias (*Ba.* 409-413). La cita de Dioniso (Bromio, 'Ruidoso')¹² en la apertura de esta segunda estrofa no es baladí, ya que la *Nemea* 9 de Píndaro termina (vv. 48-55) precisamente con un notable tono simposiaco, en el que se celebra la victoria, también con alusiones al vino (βιατᾶν / ἀμπέλου παῖδα, v. 51 s.). Pero son más los puntos en común con esta *Nemea* y de mayor relevancia. En primer lugar, la **συζυγία**¹³ de las Gracias y de las Musas, así como la presencia de las coronas, que eran un signo del carácter sacro de los coreutas: ἐν στεφάνοισιν (*HF* 677) / ἅ μᾶ ... στεφάνοις (*Nem.* 9.53). En *Hipólito* 1148 también aparecen las Gracias en **συζυγία** y, como ha señalado Barrett, la

8. cf. Pind. *Ol.* 14.8-9; *Pyth.* 6.3.

9. Madre de las Musas y personificación de la memoria (Hes. *Tb.* 54-56; Aesch. *Ag.* 104). Vid. GUILLÉN SELFA 1975, 202-206.

10. cf. Hes. *Tb.* 64.

11. BOND 1988, 237. cf. Pl. *Apol.* 29D.

12. El nombre Βρόμιος (de la raíz de βρέμω) es usado por Eurípides con más frecuencia que Βάχχος, cf. DODDS 1944, 65-67; WILAMOWITZ 1919, 157. Sobre el carácter dionisiaco del paisaje, cf. PAPAĐOPOULOU 2005, 50-51.

13. Obsérvese la antigüedad de este término, que también tiene significado métrico.

escultura ática del s. V a.C. representa de manera regular a las Gracias de pie y de la mano, en una posición de danza¹⁴. La importancia de la ἀρετή del vencedor, como resumen de las máximas virtudes aristocráticas, es común (*Nem.* 9.54 / *HF* 697)¹⁵. El canto del poeta es fundamental para ilustrar la ἀρετή del *laudandus*¹⁶. En este sentido, hallamos una hipotética conexión entre <ἀρετᾶ> / μοχθήσας (*HF* 697-698) y la expresión ἀρετὰ δ' ἐπίμοχθος de Baquilides 1.181¹⁷. En *HF* 150 y 183 Heracles es llamado ἄριστος, que también hace referencia a esa ἀρετή. La presencia del verbo κελιδέω en ambos textos (*Nem.* 9.54 / *HF* 679, 694) no puede pasar desapercibida y sobre ella volveremos. En *Pyth.* 9.89 se subraya el carácter de las Gracias como κελιδενναί ('cantoras'). Por otra parte, en *Nem.* 4.3 aparecen αἱ ᾠοδαί, las melodías, como hijas de las Musas y a continuación (v. 7) las Gracias, mientras que en el *fr.* 52f (1-6 Snell) encontramos a las Gracias y al poeta como cantor de las Pierides (= Musas), como parte de un peán en honor de Pito y, por tanto, dedicado al santuario de Apolo (cf. *HF* 687 ss.). Se trata de lugares en los que hay alusiones a las Musas, pero no en pie de igualdad con las Gracias, como parece desprenderse del pasaje del *Heracles* y de la *Nemea* 9¹⁸.

Por último, la alusión a Zeus en *Nem.* 9.53 como Ζεῦ πάτερ, frente a la referencia a Heracles como Διὸς ὁ παῖς en *HF* 696 es una contraposición que no creemos casual en el contexto en el que nos movemos, porque no hay que olvidar que la alusión a los ancestros y a la genealogía del *laudandus* es algo habitual en la poesía epinicial¹⁹. Se trata de un recuerdo, pero también de una advertencia, al igual que el conocido final de la *Nemea* 7.105: Διὸς Κόρινθος, en el que se pone de manifiesto la ascendencia divina. Por otra parte, ya en *HF* 50 Heracles es llamado εὐγενής, en alusión a su descendencia jupiterina, y más diáfananamente en *HF* 876: ὁ Διὸς ἔκγονος. Tampoco está de más recordar el hecho de que la oda pindárica es precisamente una *Nemea* y que los Juegos Nemeos están vinculados al culto a Heracles²⁰, en recuerdo de su victoria sobre el mítico león de Nemea, y se celebraban en honor de Zeus Nemeo y su carácter panhelénico comenzó en el año 573 a.C.

También casi al principio de la estrofa afirma el coro su deseo de no vivir sumido en la ἀμουσία (*HF* 676), que puede interpretarse como ignorancia

14. BARRETT 1964, 376.

15. cf. Pind. *Nem.* 3.10-11; *Isth.* 5.54-56; Bacch. 5.32. En el caso de Eurípides se trata de una adición de Nauck, <ἀρετᾶ>, comúnmente aceptada por los editores. En cuanto a la contrapartida pindárica (*Nem.* 9.54), afirma BOECKH (1821: 462): «*ludorum victorias intellige*». Como el mismo Píndaro señalará, ἅ δ' ἀρετὰ κλειναῖς ᾠοδαῖς χρονία τελέθει (*Pyth.* 3.114-15). cf. BOWRA 1968, 163; PAPADOPOULOU 2005, 129-134; SWIFT 2010, 129-131 y 142-147.

16. cf. PARRY 1965, 369, y *HF* 357.

17. Πόνοι y μόχθοι, ambos términos presentes en la tragedia que nos ocupa, designan las fatigas propias de la competición en los epinicios.

18. cf. PARRY 1965, 370-372.

19. cf. PARRY 1965, 373. Vid. WILAMOWITZ 1919, 158-159.

20. Recuérdese que la *Olímpica* 3 narra que Heracles funda los Juegos de Olimpia y trae del remoto país de los Hiperbóreos el sagrado olivo, con el que se corona a los vencedores, como μνάμα (*Ol.* 3.15). Sobre la relevancia de Heracles en los Juegos Olímpicos, cf. BOWRA 1964, 162-164.

poética o musical; de ahí su invocación al auxilio conjunto de las Gracias y de las Musas. Un individuo ἄμουσος es alguien ignorante del arte de las Musas, inculto en lo referente a los rudimentos básicos de la tradición musical²¹. La posición cercana de μετ' ἄμουσίας con Μούσαις (HF 674) indica que la referencia a la música, al canto y a la danza, así como a la ignorancia de todos ellos es clara.

En la segunda antístrofa hallamos que la temática de la καλλίνικος²² μολπά de la que habla Eurípides en la estrofa correspondiente (HF 681) es adecuada también a la de un peán (HF 687), término en el que se solapan varios significados, pero que aquí parece referirse a la segunda acepción del diccionario *LSJ*, es decir, una canción coral por la victoria dirigida a Apolo —aquí aludido con el pleonasma εὐπαιδα γόνον—, que es uno de los usos más antiguos del término²³. Ya las Delíades²⁴, sacerdotisas del famoso templo de Apolo en Delos, entonan un peán a las puertas de dicho templo evolucionando con sus coros: εἰλίσσουσαι καλλιχοροί (HF 690), del mismo modo que las Musas han enseñado a danzar (ἐχόρευσαν, HF 686) al coro del *Heraclides*. En la arquitectura del par estrofa-antístrofa las Delíades ocupan en la antístrofa la misma posición en el verso que las Gracias en la estrofa, en exacta correspondencia. Un mensaje similar y unido a las coronas lo hallamos en el *Cresfontes* (fr. 453.7-8 Kannicht): καὶ καλλιχοροῦς ἀοιδᾶς / φιλοστεφάνους κώμους²⁵.

El coro habla, como es habitual, como una sola persona, pero en esta ocasión está encarnando la identidad del poeta como *laudator*²⁶ (HF 692-94) y haciendo alusión a la labor del poeta, como es habitual en el género epinicial:

... κύκνος ὡς γέρον ἀοιδὸς
πολιᾶν ἐκ γενύων
κελαδήσω

Una alusión al tema del canto del cisne, «canoso» por su blancura, que, según creían los griegos, entonaba su más bello canto antes de morir²⁷. De hecho, ya casi al comienzo de la obra se había definido el coro: ἀοιδὸς ὥστε πολὺς

21. cf. GARCÍA LÓPEZ 2000a, 253. Con razón ha escrito OTTO acerca de las Musas y la poesía (2007, 40): «Aquellos inspirados (= los poetas) son plenamente conscientes de que no pueden reivindicar para sí lo que nosotros tan soberbiamente llamamos fuerza creadora».

22. Uno de los numerosos compuestos que comportan como primer término καλλι- desde Homero (a partir de καλός con tema geminado), tipo καλλίζωνος, καλλίκομος, καλλιπλόκαμος, καλλιτροχος, etc. Obsérvese καλλιχοροί en HF 690 y καλλιροέθρος en HF 784.

23. cf. PÉREZ CARTAGENA 2003, 95. Vid. el refrán del *Íon* (125-127 = 141-143): ὦ Παιᾶν ὦ Παιᾶν, / εὐαίων εὐαίων / εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ. Sobre el peán y la tragedia, cf. SWIFT 2010, 70-103.

24. cf. BOND 1988, 244.

25. cf. Eur. *Hec.* 917-918; *Her.* 359-360.

26. cf. ASSAËL 1996, 84.

27. Aesch. *Ag.* 1444; Eur. *El.* 151; Pl. *Pbd.* 85a. cf. WILAMOWITZ 1919, 30-31; BOND 1988, 240-241; ASSAËL 1996.

ὄρνις (HF 110), en alusión a este mismo tema²⁸. Pero más aún: en la estrofa, en exacta correspondencia métrica con la antístrofa, hallamos idéntica expresión, γέρον ἀοιδός (HF 678), acaso todo ello una reminiscencia del coro de ancianos argivos de Esquilo (Ag. 104); el verbo también será el mismo, como tendremos ocasión de ver más adelante: κελαδέω. En el caso que nos ocupa el poeta del *Heracles* también va a entonar sus peanes (HF 691) ante el palacio de Heracles, que recibe tratamiento de personaje divino, éste es el destinatario de los peanes, pues τὸ γὰρ εὖ / τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει (HF 694-695); dicho de otro modo, la victoria obtenida por Heracles ante Lico, una καλλίνικος μολπά, la hace acreedora de este tipo de canto como el más adecuado. Otras hazañas bien conocidas y ya enumeradas con antelación en este drama (HF 359-435), añaden méritos al *laudandus* del canto. Los versos finales, con acumulación de participios, recuerdan el esfuerzo del πόνος civilizador de nuestro héroe; πολύπονος lo llamará Píndaro (*Nem.* 1.33)²⁹. Se puede decir que toda la oda está diseñada para conducir a la alabanza de Heracles al final de la antístrofa³⁰. Básicamente se parece a una oda epinicial y presenta reminiscencias que recuerdan a los poemas pindáricos en honor de los vencedores en los juegos³¹.

El verbo del que depende παιᾶνα (HF 687) es ὑμνέω, que por definición es el canto dedicado a los dioses (εἰς θεοῦς)³². Sin embargo, ya desde antiguo es posible encontrar un uso «neutro», más relajado, que significa ‘cantar’ o ‘entonar’, frecuente en Eurípides: por ejemplo, μέλος (*Med.* 543), θρήνοις (*Rh.* 976), μολπαῖς (*IT* 185), ὑμεναίοισιν (*IT* 367)...³³. Proclo (*ap. Photii Bibliothecam* 320a) afirma que este verbo (y el sustantivo) se utilizaba para designar genéricamente toda composición destinada a seres superiores (τοὺς ὑπερόντας). Se trata de un verbo que designa un sonido muy bullicioso, muy sonoro³⁴. En Píndaro sabemos que el término ὕμνος designa a los epinicios con preferencia sobre ἀοιδή y μέλος³⁵. Es más, en un fragmento perteneciente a un peán (*fr.* 52h Snell) Píndaro, al decir κελαδήσαθ’ ὕμνους (v. 10), está poniendo de manifiesto la naturaleza de su «poética», incardinándose en la tradición abierta por Homero, pero optando por un camino alternativo cuando afirma que ha uncido el alado carro de las Musas ἀλλοτρίαις ἄν’ ἵπποις (v. 12), «con diferentes yeguas»³⁶. No tiene nada de extraño, pues,

28. Vid. PÓRTULAS 2016.

29. Como ha señalado NEBEL 1961, 217-218, Píndaro, por su parte, opta por omitir cualquier episodio mítico que suponga una perturbación en el *curriculum* de Heracles.

30. cf. BOND 1988, 224-225.

31. PARRY 1965, 364; PAPADOPOULOU 2005, 183.

32. cf. Pl. *Ig.* 700B. En Píndaro el verbo αἰείδω sólo excepcionalmente admite como objeto a seres divinos, mientras que con ὑμνέω es lo habitual. En este caso ambos verbos tienen como objeto el canto. cf. GUILLÉN SELFA 1975, 63.

33. cf. PÉREZ CARTAGENA 2003, 94-95.

34. cf. CHANTRAINE 1965-80, 511.

35. cf. GARCÍA LÓPEZ 1999, 177. El adjetivo ἐπινίκιος lo encontramos en Píndaro (*Ol.* 8.75; *Nem.* 4.78), pero como sustantivo lo hallamos por primera vez en Baquilides (2.13).

36. cf. WEST 1992, 344-345.

que ὕμνος y παιᾶν presenten en Eurípides un significado bastante cercano, puesto que, además, ambos pueden ser dedicados a los dioses³⁷, pero también entre ὕμνος y epinicio, como hemos visto en Píndaro. El ὕμνος, de origen religioso y carácter sacral³⁸, nos recuerda que el ἄοιδός no actúa solo, sino que lo hace en compañía de las Musas y de las Gracias, como ya hemos visto. Como ha señalado Bowra³⁹, la dificultad de mantener a los dioses al margen de este tipo de celebraciones traspasó a estos cantos ciertos rasgos de los himnos. Tampoco debe pasar desapercibida la posición enfática que en ambas ocasiones ocupan los términos παιᾶνα (*HF* 687), enfática en comienzo de estrofa y de verso, y παιᾶνας (*HF* 691), enfática en comienzo de verso: el poeta ofrecerá no uno, sino varios peanes a Heracles, habida cuenta de que éste permite un repertorio rico en inspiración para los himnos; todo ello enlazando anafóricamente παιᾶνα y παιᾶνας mediante la correlación μὲν ... δέ. De este modo, queda unida la alabanza de Apolo en Delos con la alabanza de Heracles en Tebas⁴⁰.

El peán, como señala Servio (*Aen.* 10.732), es un canto de victoria: *paeanum Carmen esse uictoriae Aeschylus docet*. Precisamente Esquilo es quien habla de un κέλαδος οὐ παιώνιος (*Pers.* 605), es decir, un grito que, en este caso, no augura una victoria, que indicaría un tono de voz bastante elevado⁴¹. Así las cosas, el peán termina convirtiéndose en un νόμος propio de Apolo⁴². Precisamente en un pasaje de los *Persas* el término κέλαδος lo hallamos en referencia al peán.

Hemos dicho que Eurípides declara que se trata de ἡ καλλίνικος μολπά (*HF* 681-684), «una canción de victoria». Una introducción al tema epinicial del pasaje ya lo hallamos en el primer estásimo del *Heracles* (348-358) —versos introductorios a las γενναίων ἄρεται πόνων de Heracles—, en el que encontramos algunas de las principales características del género y que tendrían su eco en el pasaje que aquí se propone. Pues bien, obsérvese que καλλίνικον (*HF* 681) se ubica en el centro mismo de la estrofa y en posición enfática: tal es la importancia que el poeta otorga a este término⁴³. Tenemos, por tanto, καλλίνικος como adjetivo acompañando a μολπά⁴⁴, que es un término muy genérico para designar el canto, como genérico es también el verbo ἀεῖδω

37. cf. PÉREZ CARTAGENA 2003, 102.

38. cf. GUILLÉN SELFA 1975, 255-260.

39. BOWRA 1968, 151.

40. cf. BOND 1988, 243. Como ha escrito GUILLÉN SELFA (1975, 272): «Apolo termina hablando el lenguaje de Heracles, y Heracles a su vez acaba expresándose en la lengua de Apolo». En consecuencia, el tercer estásimo tendrá carácter de peán (*HF* 735-814), cf. PARRY 1965, 374; RUTHERFORD 1994-1995, 124-125; PAPADOPOULOU 2005, 47.

41. Para κέλαδος, cf. Aesch. *Pers.* 388; *Cb.* 341. Sobre esto volveremos más adelante.

42. cf. PRIVITERA 1972, 41-49.

43. El término καλλίνικος aparece en el *Heracles* tantas veces como en todo Píndaro: ocho (*HF* 49, 180, 570, 582, 681, 789, 961, 1046).

44. Forma doria de μολπή, de una raíz originaria *me/ol-p-, de la que derivan μέλπομαι y μέλος, cf. CHANTRAINE 1965-80, 683-684. Estos términos se sitúan en la línea fronteriza que separa el instrumento de la voz, cf. GUILLÉN SELFA 1975, 135.

(*HF* 681) presente en esta frase. Por otra parte, el verbo αἰδῶ se utiliza entre los líricos corales como genérico para cantar al vencedor de los Juegos Píticos (Bacch. 4.5), de las victorias olímpicas (Pind. *Ol.* 10.24; 10.76; Bacch. 4.8; 6.6), de las ístmicas (Pind. *Isth.* 2.12; 7.39) o de los Juegos Nemeos (Pind. *Nem.* 3.12). Ya la Suda (*s.u.*) indica sobre μολπή que es ῥδή. Además, μολπή puede recoger los dos aspectos musicales: el canto y la danza. En cuanto a καλλίνικος, ya Michaelides⁴⁵ señala como significado paradigmático el pasaje que leemos en Píndaro, en *Nem.* 4.14-16:

...ποικίλον κιθαρίζων
θαμά κε, τῷδε μέλει κλιθείς,
ῥμνον κελάδησε καλλίνικον.

Se trata, pues, de un himno, de un canto de victoria. Todo ello nos sitúa en el contexto de los cantos de victoria, cuyo consagrado representante literario es el epinicio, que es otro γένος ῥδῆς. Es a éste a quien Eurípides se está refiriendo con la expresión τάν ... καλλίνικον ... μολπάν (*HF* 680-84), a imagen de la *Nemea* 4.16: ῥμνον ... καλλίνικον. Es sabido que este tipo de cantos llevaban incorporado un acompañamiento musical que debía ser respetado por los encargados de su ejecución, que podía tener lugar en la localidad de la victoria o al regreso a la patria de origen⁴⁶. Pero es que, además, Trifón (*ap. Athen.* XIV, 618c) indica que entre los diversos tipos de αὔλησις se encuentra el καλλίνικος; es, por tanto, una suerte de melodía interpretada al aulo. Efectivamente, el drama euripídeo, en su fase instrumental, nos advierte de que la καλλίνικος μολπά es acompañada por el Λίβυς αὔλος (*HF* 684), que no es, como a veces se ha creído, una flauta, ya que ésta carece de lengüeta (γλωττίς), sino un instrumento de viento más bien parecido al oboe⁴⁷. Al parecer, la madera de loto, árbol entonces corriente en África septentrional, se adecuaba de manera excelente para la fabricación de dicho instrumento⁴⁸ (*HF* 11). Por su origen material y por su agradable sonido Eurípides llama a los aulos λωπίνας ἀηδόνας (*fr.* 931 Kannicht). En el texto de *Hercules* que nos ocupa, el aulo está vinculado a la presencia de Bromio; en este sentido, hay que recordar que el poeta Telestes de Selinunte, perteneciente al Nuevo Dítirambo, alababa la música de este instrumento como algo divino, al tiempo que lo llamaba ayudante de Dioniso Bromio (*PMG* 805). Junto al aulo aparece en el mismo pasaje la χέλυσ ἐπτάτονος, es decir, la lira por metonimia, construida a partir del caparazón de una tortuga (χέλυσ), que

45. MICHAELIDES 1978, 158.

46. Para un resumen de la terminología musical en Píndaro, cf. KAIMIO 1977, 146-162.

47. Los escasos αὔλοι hallados por los arqueólogos desgraciadamente carecían de boquilla, por lo que no es posible certificar que se tratara de lengüetas dobles (oboe) o de lengüetas simples (clarinete), aunque la primera opción es la más probable. cf. FRANCHI 1982, 315, y GARCÍA LÓPEZ; PÉREZ CARTAGENA; REDONDO REYES 2012, 141-146.

48. cf. Thphr. *HP* IVe, 4; WILAMOWITZ 1979, 10; COMOTTI 1979, 72-76; CALDERÓN DORDA 2002a, 111-112. *Vid.* Eur. *Alc.* 146-147; *Her.* 892-895; *Tro.* 126; *Hel.* 170-171; *IA* 438, 1036.

actuaría como caja de resonancia (ἠχεῖον), y que desde el s. VII a.C. tenía siete cuerdas; el término ἐπτάτονος es sinónimo de ἐπτάχορδος⁴⁹. Otra tragedia de Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, nos proporciona más información de interés al señalar sobre la lira lo siguiente: κέλαδον ἐπτατόνου λύρας (*IT* 1129), «el sonido de la lira de siete cuerdas»; así es como la define el *Himno homérico*: ἐπτά χορδᾶς (*b. Merc.* 51), cuya técnica era sencilla y rudimentaria, y se aprendía en las escuelas⁵⁰. Aulo y lira, instrumentos favoritos de la tragedia y vinculados a lo apolíneo, son términos que encontramos con parecida frecuencia en Píndaro⁵¹ y que se remontan a épocas remotas en el ámbito heleno⁵². En el *fr.* 60 Radt Sófocles utiliza el compuesto συναυλία para referirse a la unión de sonidos de la lira y del aulo. Por tanto, viento, cuerda y canto conforman un todo poliédrico de una misma realidad sonora⁵³. La vinculación de la lira con Apolo es bien conocida y la plasma muy bien el propio Eurípides⁵⁴ en el *Ion* 881-886:

ὃ τᾶς ἐπταφθόγγου μέλπων
κιθάρας ἐνοπᾶν, ἅτ' ἀγραύλοις
κεράεσσιν ἐν ἀψύχοις ἀχεῖ
μουσᾶν ὕμνους εὐαχίτους,
σοὶ μομφάν, ὃ Λατοῦς παῖ,
πρὸς τάνδ' αὐγὰν αὐδάσω.

Esto nos acerca a un término central en el texto que nos ocupa: el verbo κελαδέω, que aparece tanto en la estrofa (*HF* 679) como en la antístrofa (*HF* 694) con la acepción de ‘cantar’. Su significado no es propiamente ‘cantar’, sino ‘celebrar’, pero ya en Píndaro se emplea con el primer significado con frecuencia⁵⁵, al igual que Baquílides (*Bacch.* 14.21), quien también lo emplea para designar la interpretación de peanes (*Bacch.* 16.12)⁵⁶. Se trata de un término que semánticamente aporta fuerza, solemnidad y brillantez, además de adaptarse muy bien al lenguaje religioso⁵⁷. En ambos casos figura como sujeto el γέρον ἀοιδός, que simboliza al poeta pindárico, si bien en *HF* 692 γέρον ἀοιδός sintácticamente está en aposición al verdadero sujeto, primera perso-

49. cf. MICHAELIDES 1978, 134; GARCÍA LÓPEZ; PÉREZ CARTAGENA; REDONDO REYES 2012, 125-129.

50. cf. WINNINGTON-INGRAM 1956; COMOTTI 1972; THURN 1988.

51. cf. GARCÍA LÓPEZ 1999, 178.

52. En el sarcófago de Hagia Tríada, en Creta, del s. XIV a.C., aparece en un lado un tocador de aulo y en otro un tocador de lira. cf. GARCÍA LÓPEZ 2000a, 253 n. 17.

53. Píndaro describe esta unión como un torbellino que agita todo a su paso: *Pyth.* 10.38-39. No se debe prescindir de la lectura de la *Pítica* 12, donde Píndaro atribuye a Atenea la invención del αὐλῶν πάμφωνον μέλος (v. 19), al que dio el título de νόμος musical (v. 23). Sobre el αὐλός y la λύρα en Píndaro, cf. GUILLÉN SELFA 1975, 137-143.

54. cf. Eur. *Alc.* 570; *Hipp.* 1135-1136; *Ion* 164-65; *IT* 1128-1131.

55. cf. GARCÍA LÓPEZ 1999, 180.

56. cf. CALDERÓN DORDA 2006, 125. En Baquílides no hallamos el sustantivo κέλαδος, pero sí el adjetivo νεοκέλαδος (*Bacch. fr.* 61 Snell).

57. cf. GUILLÉN SELFA 1975, 154-156.

na, puesto que se ha producido una *uariatio* en cuanto a persona, de tercera a primera: *κελαδεῖ* (HF 679) / *κελαδήσω* (HF 694), un recurso muy del gusto de Píndaro⁵⁸. En cualquier caso, tanto en la estrofa como en la antístrofa el canto está ocupado por este verbo. En el primer pasaje el objeto es Mnemosine, la madre de las Musas, es decir, consiste en una invocación más genérica, si bien a continuación precisa la naturaleza del canto: *τὸν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀεῖδω / ... μολπᾶν* (HF 680-684), un canto de victoria en honor de Heracles, aunque todavía utiliza Eurípides un verbo demasiado general para describirlo: *ἀεῖδω*. En la antístrofa la precisión es mayor y el objeto de *κελαδήσω* no es otro que *παιᾶνας* (HF 691), que concreta el ἦθος musical de otros cantos que entonará. En general, denota un tono de voz bastante elevado (cf. Pind. *fr.* 159 Snell). En cualquier caso, el poder persuasivo de la música estará al servicio de la alabanza de la ἀρετή de Heracles.

El coro analizado de *Heracles* está compuesto en ritmo eolocoriámbico⁵⁹, que es el metro de buena parte de los epinicios pindáricos en honor de los vencedores de los cuatro grandes certámenes atléticos, celebrados en Olimpia, Delfos, Nemea y el Istmo de Corinto. En algunas ocasiones el poeta incluso da cuenta del modo en el que estaba compuesto un epinicio, como en *Ol.* 1.101-1.103, *Nem.* 3.79 o *Pyth.* 2.69: en modo eolio⁶⁰, lo mismo que el estásimo segundo de *Heracles*. El ἦθος del modo eolio era algo impetuoso, pero indicaba hospitalidad y modos aristocráticos⁶¹. Junto a esto, en el estásimo tercero podemos comprobar que Eurípides retoma este léxico y el mismo ritmo eolocoriámbico. En este caso el coro canta la victoria de Heracles sobre Lico e invoca a las Ninfas beocias, hijas del río Asopo, para que formen coro y sean *συναοιδοί* (HF 786) con los ancianos coreutas y puedan celebrar juntos *τὸν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀγῶνα* (HF 788-789)⁶². Se trata de una característica fundamental del género epinicial: la victoria obtenida en un ἀγών, como es el caso que nos ocupa⁶³. Al igual que en el texto del estásimo segundo, *καλλίνικον* está situado justamente en el centro de la estrofa y en posición enfática. Obviamente no se trata de una casualidad, sino de algo buscado con clara intencionalidad: forma parte del mensaje poético que Eurípides pretende comunicar. Pero las coincidencias no acaban aquí⁶⁴. En HF 681 *καλλίνικον ἀεῖδω* produce un ferecracio, exactamente igual que HF 789 *καλλίνικον*

58. Sobre este verbo, véase *supra* el citado pasaje de la *Nemea* 4.14-16. cf. Most 1985, 74 n. 15-16, 97.

59. Análisis métrico en Wilamowitz 1919, 144-149; Dale 1981, 108-109; Bond 1988, 225-226; Gostoli 1999.

60. Gentili; Catenacci; Giannini; Lomiento 2013, 384-385.

61. García López 2000a, 255, con bibliografía sobre este aspecto en n. 28. cf. Archil. *fr.* 121 West.

62. En HF 776-780 hallamos una alegoría tomada de las carreras de carros: el carro de la prosperidad justa es brillante, el de la injusta es oscuro y termina por estrellarse.

63. La victoria en el ἀγών diferencia al epinicio del encomio. Sobre las dificultades para clasificar los géneros líricos, cf., e.g., Fowler 1987.

64. Heracles es llamado también, por metonimia, *τὸ καλλίνικον κάρρα* (HF 1046). Sus armas son así calificadas: *καλλίνικου δορός* (HF 49), *τῷ καλλίνικῳ τῷδ' ὄπλῳ* (HF 570), esta última en alusión a la famosa clava.

ἀγῶνα, siendo ambos versos precedidos en el verso anterior por el coriambo Ἡρακλέους. Para completar este panorama en *HF* 792 aparece la expresión εὐγαθει κελάδῳ, «con jubiloso canto», donde el sustantivo κέλαδος hace las veces, en este estásimo, del verbo κελαδέω en la estrofa del segundo estásimo, que hemos visto arriba. La presencia de Heracles en este contexto tampoco debe pasar desapercibida, puesto que su conexión con la música era un hecho a principios del s. V a.C., como puede comprobarse en las cerámicas⁶⁵. La configuración de Heracles como objeto de un epinicio queda remachada de una manera muy poética en la tercera escena del episodio cuarto y último, en el que Heracles, ya μαινόμενος, emprende un imaginario viaje a Micenas, camino de la cual pasa por el Istmo de Corinto y participa en unos Juegos Ístmicos sólo celebrados en su febril mente, en los que se autoproclama vencedor (καλλίνικος) de nadie, como irónicamente relata el mensajero (*HF* 959-961). Heracles aparece desnudo, como los atletas:

κάνταῦθα γυμνὸν σῶμα θεῖς πορπαμάτων
πρὸς οὐδέν' ἤμιλλᾶτο κἀκηρύσσετο⁶⁶
αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ καλλίνικος οὐδενός

Por otra parte, en *HF* 180 Heracles es celebrado en un bello himno de triunfo (τὸν καλλίνικον) por su victoria⁶⁷ en la Gigantomaquia sobre la salvaje y belicosa estirpe de los hijos de Urano y Gea. Hay que recordar, a propósito de esta imagen agonal de Heracles, que la *Olímpica* 9 de Píndaro abre con una alusión a un himno, atribuido a Arquíloco, cuya alusión es explícita y que se entonaba en Olimpia en honor de Heracles (*fr.* 324 West):

τήνελλα καλλίνικε
χαῖρε ἀναξ' Ἡράκλεις,
αὐτὸς τε καίολαος, αἰχμητὰ δύω.

Y así comienza la *Ol.* 9. 1-2:

τὸ μὲν Ἀρχιλόγου μέλος
φωνᾶεν Ὀλυμπία,
καλλίνικος ὁ τριπλὸς κεχλαδῶς

Donde καλλίνικος es una alusión al epíteto que figura en el primer verso de Arquíloco. Para Píndaro se trata, sin duda, del héroe ideal⁶⁸, y los escolios *ad*

65. cf. BEAZLEY 1986, 76.

66. cf. Pind. *Pyth.* 1.32: κἀρῦξ ἀνέειπε.

67. *HF* 180: τὸν καλλίνικον μετὰ θεῶν ἐκώμασεν, que parece un eco de Píndaro, *Ol.* 9.1-4, donde no sólo aparece el término en cuestión, como a continuación veremos, sino también κωμάζοντι (v. 4), cf. GERBER 2002, 23.

68. cf. BOWRA 1964, y PIKE 1984. La destreza física de Heracles a menudo aparece en las odas de Píndaro: *Ol.* 6.67; 10.15; *Pyth.* 10.3, etc., así como sus hazañas: *Isth.* 1.13; *Nem.* 3.21-26,

Ol. 9.1-4 (Drachmann) precisan que se trataba de un himno a Heracles, el *καλλίνικος*⁶⁹.

Con todo, el verbo *κελαδέω* y, por extensión, el sustantivo *κέλαδος* nos enseñan algo más sobre el objeto de nuestro estudio y sobre el pasaje de *Heraclēs*. Hay un fragmento de Píndaro (*fr.* 35c Snell) que nos ilustra sobre el particular: *νόμων ἀκούοντες θεόδματον κέλαδον* («mientras escuchaban el son de los aires musicales instituidos por los dioses»). El término *κέλαδος* es, por tanto, el sonido de los *νόμοι* musicales elaborados por los dioses⁷⁰. Estos *νόμοι* constituían una serie de motivos populares que asumían la función de «cantos establecidos», es decir, con un uso normativo, y que poseían un rico repertorio melódico. En consecuencia, dichos *νόμοι* marcaban la técnica musical posterior y en ellos se respetaba la tonalidad apropiada para cada ocasión ritual en tanto en cuanto representaban unos aires musicales de todo punto invariables⁷¹. En lo que se refiere a la tragedia, los géneros musicales habituales eran el diatónico⁷² —sobre todo— y el enarmónico⁷³. En cuanto a los modos, Ps.-Plutarco (*Mus.* 1136F) afirma que a la tragedia le corresponde el modo mixolidio, cuya invención se atribuye a Safo⁷⁴, por su patetismo y el dorio por su grandeza y dignidad.

Conclusiones

Llegados a este punto, podemos observar que el par estrófico apunta a las características del epinicio de forma bastante ortodoxa, que, como señala Proclo (*Chrest.* 35), se encuentra entre los cantos dirigidos a los hombres (*εἰς ἀνθρώπους*). Pero no sólo en cuanto al contenido, sino, como ha quedado visto, también en el aspecto formal. Por otra parte, la importancia de los *νόμοι* en la obra del dramaturgo es también evidente, ya que hay una varie-

etc. *Vid.* el capítulo titulado «Heracles in epinikion» de SWIFT 2010, 133-136. Sobre el culto a Heracles *καλλίνικος*, cf. FARNELL 1921, 147-149.

69. GERBER 2002, 21-23; GENTILI; CATENACCI; GIANNINI; LOMIENTO 2013, 523.

70. Sobre los *νόμοι* y su repertorio melódico, cf. CALDERÓN DORDA 2002a, 98-101, y GARCÍA LÓPEZ; PÉREZ CARTAGENA; REDONDO REYES 2012, 285-287. Píndaro facilita información relativa a los tipos de *νόμοι* que él utiliza: dorio (*Ol.* 1.17; *Ol.* 3.5; *fr.* 191 Snell; sch. *Ol.* 1.26f.1-3), eolio (*Ol.* 1.102; *Pyth.* 2.69; *Nem.* 3.79) o lidio (*Nem.* 4.44-45; *Nem.* 8.14-15; *fr. incert.* 206.1 Snell; sch. *Nem.* 8.24b.1).

71. cf. Pl. *Lg.* 700A-B. Sobre el *νόμος* musical, entre otros: LASSERRE 1954, 22-29; MOUTSOPOULOS 1959, 274-279; PINTACUDA 1978, 35-48; COMOTTI 1979, 18-20; GARCÍA LÓPEZ 2000b. Sobre los modos musicales en los poemas de Píndaro, cf. HENDERSON 1975, 382-384. Una de las reglas, como señala Dionisio de Halicarnaso (*Comp.* 19), consistía en la imposibilidad de cambiar la música y el ritmo entre la estrofa y la antístrofa. Un ejemplo de infracción de estas leyes y su castigo en Plu. *Mus.* 1144F.

72. Dos tonos y un semitono.

73. Una tercera mayor y dos cuartos de tono. Pero Plutarco (*Mor.* 645E) dice que el trágico Agatón (s. V a.C.) también utilizó el género cromático (una tercera menor y dos semitonos).

74. El modo mixolidio debía de ser el resultado de la fusión de la música lidia con las melodías de Lesbos.

dad de melodías tradicionales sujetas a las formas poético-musicales que han sido fundamentales para conformar el ἦθος euripídeo. En el pasaje analizado se pone más el énfasis en el canto que en el aspecto instrumental.

Nos encontramos un Eurípides instalado en la tradición de los αἰδοί, que cantaban las hazañas de dioses, héroes y hombres⁷⁵. La importancia del Heracles καλλίνικος, que el trágico nos ofrece en este drama, sirve de contrapeso a los sufrimientos y fatigas padecidas. De hecho, Heracles, al resumir todas sus hazañas, se presenta como Ἡρακλῆς ὁ καλλίνικος (*HF* 582). Finalmente, cuando en el transcurso de la tragedia todo parece perdido, la crisis es superada y se produce una victoria moral y postrera⁷⁶. Por otra parte, la presencia de Heracles en la poesía epinicial es frecuente⁷⁷, debido entre otros motivos al carácter portentoso de sus hazañas, de igual modo que es también frecuente su inclusión por pertenecer a la ascendencia de no pocos atletas vencedores. Heracles es, en definitiva, «his archetypal hero», en felices palabras de Bowra⁷⁸, el más ilustre de los tebanos, infatigable campeador, prototipo del atleta luchador y de virtudes agónicas.

En definitiva, una influencia pindárica, que se observa principalmente en una terminología poético-musical muy precisa y rica, palpable en la elección de palabras, colocación de las mismas e imbricación métrica, así como en las referencias agónicas, ofreciendo además una perfecta unidad estructural.

BIBLIOGRAFÍA

- J. ASSAËL 1996, «La choeur des “vieux cygnes” de l’*Héraclès* d’Euripide», *CGITA* 9, pp. 69-91.
- A. BAGORDO 2015, «Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy», *Skenè* 1, pp. 37-55.
- W. S. BARRETT 1964, *Euripides. Hippolytos*, Oxford.
- J. D. BEAZLEY 1986, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley.
- A. BOECKH 1821, *Pindari Epiniciorum interpretatio Latina*, Leipzig (repr. Hildesheim 2007).
- G. W. BOND 1988, *Euripides. Heracles*, Oxford.
- M. C. BOWRA 1964, *Pindar*, Oxford.
- M. C. BOWRA 1968, *Introducción a la literatura griega*, Madrid (London 1966).
- E. CALDERÓN DORDA 2002a, «El léxico musical en Esquilo», *Prometheus* 28, pp. 97-115.

75. Hay que añadir que el propio Eurípides, según cuenta Plutarco en la *Vida de Alcibiades* 11, compuso un canto, que debía ser un epinicio, en honor de sus victorias en las Olimpíadas, poema del que el polígrafo de Queronea reproduce algunas líneas (*PMG* 775-776). Al mismo vuelve a referirse en *Dem.* 1.1. cf. BOWRA 1964, 172 n. 2; SWIFT 2010, 115-118.

76. También en la *Nemea* 1, aunque en el contexto de los «trabajos», Heracles alcanzará la paz y el descanso (*Nem.* 1. 69-72), y se matrimoniará con Hebe, la diosa de la juventud.

77. cf. OLIVIERI 2011, 89-118.

78. BOWRA 1964, 65.

- E. CALDERÓN DORDA 2002b, *Eurípides, Tragedias, V: Heracles, Ifigenia en Áulide*, Madrid.
- E. CALDERÓN DORDA 2006, «Baquilides y la música», en E. CALDERÓN; A. MORALES; M. VALVERDE (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al Prof. José García López*, I, Murcia, pp. 121-130.
- P. CHANTRAINE 1965-80, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- G. COMOTTI 1972, «L'endecacordo di Ione di Chio», *QUCC* 13, pp. 56-61.
- G. COMOTTI 1979, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino.
- A. M. DALE 1981, *Metrical Analyses of Tragic Choruses. Fasc. 2. Aeolo-Choriambic*, London.
- E. R. DODDS 1944, *Euripides. Bacchae*, Oxford.
- J. ESTÈVE 1902, *Les innovations musicales dans la tragédie grec à l'époque d'Euripide*, Nîmes.
- L. R. FARNELL 1921, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford.
- R. L. FOWLER 1987, *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto - Buffalo - London.
- S. FRANCHI 1982, «La música», en *Historia y Civilización de los Griegos. VI. La crisis de la polis*, Barcelona, pp. 269-331 (Milano 1979).
- J. GARCÍA LÓPEZ 1999, «Cantando de Homero a Píndaro», en P. L. LADRÓN DE GUEVARA; A. P. ZAMORA; G. MASCALI (eds.), *Homenaje al Prof. Trigueros Cano*, Murcia, pp. 169-183.
- J. GARCÍA LÓPEZ 2000a, «La música en el desarrollo del género teatral griego: la tragedia», en AA.VV., *Historia y Humanismo. Homenaje al Prof. Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, pp. 247-267.
- J. GARCÍA LÓPEZ 2000b, «Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco», en I. GALLO; C. MORESCHINI (eds.), *I generi letterari in Plutarco*, Napoli, pp. 287-298.
- J. GARCÍA LÓPEZ; PÉREZ CARTAGENA, J.F. - REDONDO REYES, P., 2012: *La Música en la Antigua Grecia*, Murcia.
- B. GENTILI; CATENACCI; P. GIANNINI; L. LOMIENTO 2013, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano.
- D. E. GERBER 2002, *A Commentary on Pindar Olympian Nine*, Stuttgart.
- A. GOSTOLI 1999, «Euripide, *Eracle* 637-700», en B. GENTILI; F. PERUSINO (eds.), *La colometria antica dei poeti greci*, Pisa - Roma, pp. 133-141.
- L. F. GUILLÉN SELFA 1975, *Píndaro. Estructura y resortes del quehacer poético*, Madrid.
- I. HENDERSON 1975, *Ancient and Oriental Music*, London - New York.
- M. KAIMIO 1977, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki.
- F. LASSERRE 1954, *Plutarque. De la musique*, Lausanne.
- S. MICHAELIDES 1978, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London.
- G. L. MOST 1985, *The Measures of Praise*, Göttingen.
- E. MOUTSOPOULOS 1959, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris.

- G. NEBEL 1961, *Pindar und die Delphik*, Stuttgart.
- O. OLIVIERI 2011, *miti e culti tebani nella poesia di Pindaro*, Pisa - Roma.
- W. F. OTTO 2007, *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, México - Madrid (Hamburg 1956).
- G. PACE 2016, «Il secondo stasimo dei *Persiani* di Eschilo: generi lirici e forma metrica», en S. AMENDOLA; G. PACE (eds.), *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*, Trieste, pp. 69-93.
- Th. PAPADOPOULOU 2005, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge.
- H. PARRY 1965, «The Second Stasimon of Euripides' *Heracles* (637-700)», *AJPb* 86, pp. 363-374.
- F. J. PÉREZ CARTAGENA 2003, «Terminología musical en Eurípides: los géneros poético-musicales», *Myrtia* 18, pp. 91-103.
- D. L. PIKE 1984, «Pindar's Treatment of the Heracles Myths», *Acta* 27, pp. 15-22.
- M. PINTACUDA 1978, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù.
- J. PÒRTULAS 2016, «Γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός», *Myrtia* 31, pp. 13-31.
- G. A. PRIVITERA 1972, «Il Peana ad Apollo», *C&S* 41, pp. 41-49.
- A. RODIGHIERO 2012, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen.
- I. RUTHERFORD 1994-1995, «Apollo in Ivy: the Tragic Paean», *Arion* 3, pp. 112-135.
- L. A. SWIFT 2010, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford.
- N. THURN 1998, «Die Siebensaitige Lyra», *Mnemosyne* 51, pp. 411-434.
- M. L. WEST 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford.
- U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1919, *Euripides. Herakles. Kommentar*, Darmstadt (1959).
- R. P. WINNINGTON-INGRAM 1956, «The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: a Theory Examined», *CQ* 49, pp. 169-186.