

**Andrew Barker, *Euterpe: Ricerche sulla musica greca e romana*. Franca Perusino, Eleonora Rocconi (edd.). Testimonianze sulla cultura greca 4. Pisa: ETS, 2002.**

*Premessa* [9-11]

I. *L'aulos in Grecia nella prima età arcaica* [13-29]. L'aulo, strumento centrale tanto quanto cetra e lira nella vita musicale greca, è pressoché assente nell'epos omerico (ci sono due soli passi, Il. 18,495 e 10, 13: quest'ultimo relativo ai Troiani, non-Greci, si riferisce forse al flauto di Pan) ove pure non mancano i riferimenti alla sfera musicale: 'il silenzio quasi totale di Omero riguardo agli auloi dimostra che essi giocavano una piccola parte nel mondo musicale conosciuto dall'epica greca' [15]; assenti anche dalle opere di Esiodo, sono menzionati nello Scutum Heraclis (275ss.: segue il modello dello 'scudo di Achille') ed in due soli degli Inni omerici (4,452; 14,3). La documentazione archeologica, in cui sono assenti raffigurazioni dell'aulo prima della metà del VII sec. a.C. (mentre quelle di strumenti a corda sono frequenti già dall'VIII), si adatta a questo quadro. I più antichi resti di aulo e le più antiche rappresentazioni figurative vengono da Sparta, fra VII e inizio del VI sec. 'il centro musicale più importante della Grecia'; notevoli in particolare le statuette di piombo raffiguranti suonatori di vari strumenti – ma soprattutto di aulo – provenienti dallo strato di VII sec. del santuario di Artemis Orthia. Molte figurine rappresentano suonatori di strumenti a corda: alcuni, dritti e immobili e muniti di lunghe vesti, suonano (quella che appare essere) una phorminx con 3-4 corde (si ricordi il racconto delle innovazioni di Terpandro nel numero delle corde), altri, nudi e in movimento (danzatori?), suonano strumenti a 7 corde che sono senza dubbio lire; si distinguono dunque una categoria di suonatori di phorminx legata a rituali religiosi, naturalmente solenni e formali, mentre la lira trova il suo posto 'in un ambiente nuovo, quello della cultura musicale innovativa e artisticamente ambiziosa di Terpandro e dei suoi colleghi' [20]: la poesia di Alcmane ne restituisce l'immagine. La medesima divisione in due gruppi (statici e vestiti, partecipanti probabilmente a solenni rituali religiosi; nudi e in movimento) si riscontra fra gli auleti; notevole, soprattutto, l'estrema varietà nelle fogge degli strumenti a fiato e nelle modalità con cui vengono usati: ciò suggerisce un'età ancora di sperimentazione, in cui 'questi strumenti non avevano ancora raggiunto un livello molto alto di raffinatezza tecnica'. Inoltre, mentre i danzatori con la lira appaiono aggraziati e proporzionati, le figure degli auleti nudi sono raffigurate volutamente scomposte, deformi, quasi caricaturali: 'queste figurine sembrano appartenere ad un contesto esecutivo non raffinato, volgare o più generalmente comico' [25]. I resti di auli trovati nel santuario confermano la supposizione di una certa primitività di sviluppo: appena quattro fori, intagliati senza alcuno di quegli accorgimenti propri dei secoli successivi per ottenere sfumature di intonazione. Le fonti letterarie del VII sec. concordano con questo minore sviluppo dell'auletica rispetto alla contemporanea citaristica: nel fr. 109 Page-Davies Alcmane si riferisce sì ad auleti, ma è certo che questi 'non erano musicisti greci che si esibivano in contesti musicali prestigiosi' [28]; [Plut.] de mus. 1136b, secondo cui, in Alcmane, Apollo era rappresentato come suonatore di aulo, indica forse solo che 'gli auloi, nella sua esperienza musicale, erano a volte utilizzati in pratiche di culto apollineo' senza che con ciò l'aulo fosse considerato di pari status rispetto alla kithara propria di Apollo [29].

II. *La musica di Olimpo* [31-40]. [Plut.] de mus., riprendendo Aristosseno, fornisce numerose notizie su Olimpo (quale sia la datazione precisa del semileggendario auleta, si

risale al VII sec.), fonte di indicazioni assai preziose sulla storia musicale greca. [Plut.] mus. 1134f-1135b descrive il sistema dello spondeion attribuito ad Olimpo la cui struttura di base è descrivibile, in modo discendente, come si, la, fa, mi (quattro note: si ricordino i quattro fori dell'aulo del santuario di Orthia). L'esiguo numero di note conferiva a tali melodie una speciale nobiltà; ma elemento principale di questa scala – rilevava Aristosseno – era il grande indiviso intervallo di terza maggiore discendente (la-fa). Notevoli le differenze col sistema musicale citarodico di Terpandro, che copriva un'estensione più ampia, di un'ottava (in termini moderni rappresentabile come mi, re, do, la, sol, fa, mi), con un maggior numero di note, disposte in una sequenza diatonica. 'Mentre il sistema di Terpandro si può interpretare come basato sulla relazione di quarta giusta e come diretto precursore del sistema tetracordale dell'età classica, nel caso di Olimpo tale forma di analisi non risulta appropriata. La sua trattazione della quinta giusta come elemento che circonda la struttura di base differenzia ancor più il suo linguaggio musicale da quello della tradizione citarodica' [35]. Di notevole interesse anche mus. 1137b-e, ove si parla dello spondeiazon tropos attribuito a 'Olimpo e i suoi seguaci', basato sullo spondeion così integrato: do, si, la, fa, mi(+), mi. 'Gli intervalli fra le quattro note più gravi di questo sistema corrispondono agli intervalli di quello che successivamente sarà chiamato tetracordo 'enarmonico' [36]; tuttavia, nel passo precedente, l'autore utilizzava il termine 'enarmonico' per descrivere il sistema spondeion, in cui non comparivano i quarti di tono: 'infatti la caratteristica essenziale della musica enarmonica, così come la concepì regolarmente Aristosseno, non fu tanto l'impiego di questi minuscoli intervalli, ma l'intervallo indiviso di terza maggiore'. Importante è anche la notizia secondo cui molte note che non furono mai incluse nello spondeiazon tropos venivano invece usate come elementi dell'accompagnamento: 'esse erano evidentemente suonate [sulla seconda canna dell'aulo] simultaneamente alle note della melodia, poiché è detto in maniera esplicita che servivano a formare con esse consonanze e dissonanze [...]. La testimonianza riguardante l'accompagnamento dello spondeiazon tropos è un chiaro segno del fatto che la musica per aulos cominciava a trovare la sua formula vincente e a sfruttare forme di espressione musicale che non era possibile ottenere con altri strumenti'. Nello stesso tempo, i vari sistemi descritti in questi passi del de musica implicano un notevole sviluppo tecnico, sia organologico sia nelle tecniche esecutive; l'auleta poteva infatti suonare ogni canna con una sola mano, e quindi la melodia doveva passare da una canna all'altra dello strumento, così che ciascuna di esse eseguisse un diverso segmento di scala. Un ultimo aspetto da rilevare è il fatto che le melodie di Olimpo, ancorché per aulo, era ascoltate e ammirate ancora nell'Atene di IV sec. (ad es. Plat. symp. 215c): dal modo con cui si esprimono, 'è chiaro che questi autori attribuiscono all'antica musica per aulo un carattere molto diverso da quello manifestato nei contesti ai quali ora noi principalmente lo associamo, gli sfrenati rituali dionisiaci e gli intrattenimenti simposiali' [40].

### III. *L'aulos e la trasformazione della musica greca dal 600 al 480 a.C.* [41-59].

L'introduzione dell'agone auletico negli agoni pitici (586 a.C.) testimonia che, a quella data, la musica per aulo aveva raggiunto uno status e un livello tecnico paragonabile a quello della kithara. Ciò è confermato anche dal carattere imitativo del nomos Pitico (esso descriveva la lotta di Apollo contro il mostruoso Pitone), e dal fatto che i citaristi si esibirono per la prima volta alle Pitiche circa trent'anni dopo l'introduzione della versione auletica del nomos: l'aulo sembra aver istituito modelli da emulare per la stessa kithara.

Così è per il citarista Lisandro di Sicione (prima metà VI sec.): le innovazioni da lui apportate alla citaristica vanno interpretate come il tentativo di 'ricreare [...] effetti musicali che erano caratteristici degli strumenti a fiato'; in modo analogo un certo Dione di Chio sarebbe stato il primo a suonare lo spondeion di Dioniso sulla kithara.

Stesicoro di Imera rientra in questo quadro. E' infondato ritenere Stesicoro compositore esclusivamente di canti corali: la notizia della Suda secondo cui 'istituì un coro per la kitharōidia', ove kitharōidia indica sempre il canto solistico, deve voler dire che egli usò un coro per eseguire una sorta di accompagnamento, forse solo coreutico, al canto solistico intonato sullo strumento (si ispirava a Od. 246s.?) [46]; i suoi canti, a giudicare dai cenni nelle fonti, dovevano fondarsi su moduli ritmici regolari basati su quelli della poesia epica, a base dattilica, ed essere anche contenutisticamente ispirati dall'epos.

Entrambe le supposizioni sono confermate dai resti delle sue composizioni. La notizia da Glauco di Reggio ([Plut.] mus. 1133f) secondo cui Stesicoro non imitò Orfeo o Terpandro ma Olimpo, compositore di musica per aulo (cfr. cap. II) rientra nel quadro dei rapporti fra auletica e citaristica; Glauco informa che Stesicoro utilizzò come modello il nomos Harmateios; di esso sappiamo che era identico al nomos tes Athenas e che questo era in stile frigio ([Plut.] mus. 1133f, 1143a-c, schol. Eur. Or. 1384), il che lascia pensare alle composizioni frigie di Olimpo, caratterizzate dalla terza maggiore indivisa e da un'estensione inferiore all'ottava su cui erano fondate le scale diatoniche utilizzate da Terpandro; nel sistema musicale di costui, 'l'intervallo che formava la base della melodia di Olimpo e Stesicoro non aveva alcun significato'. Problematica è, sempre in Glauco di Reggio apud [Plut.] mus. 1133f, l'affermazione che Stesicoro usò la forma kata daktylon (non può trattarsi di un riferimento al metro dattilico dell'epos, perché la notizia è data come una delle caratteristiche che distinguono la musica di Stesicoro da quella di Terpandro); è forse possibile una connessione con i daktylikoi auloi (gli auli utilizzati per accompagnare gli iporchemi: Stesicoro avrebbe applicato alla citarodia le modalità esecutive proprie dell'iporchema) oppure pensare ad una modalità esecutiva in cui la kithara veniva suonata con le dita, senza un plectro, 'mettendo in risalto le note di una melodia più che strimpellando un accompagnamento ritmico' [53]: 'uno stile melodico di esecuzione strumentale poteva chiaramente collegarsi alla musica degli strumenti a fiato, che Stesicoro sembra aver scelto come suo modello' [54].

Il ruolo trainante dell'aulo nell'evoluzione musicale appare anche in altri contesti: secondo [Plut.] mus. 1141c, Laso di Ermione 'adattando i ritmi al movimento del ditirambo e prendendo a modello l'ampia gamma di suoni caratteristica dell'aulo [...], trasformò la musica precedente': Laso dovette trasformare il canto corale del ditirambo estendone il registro tanto quanto quello dell'aulo e così aumentando notevolmente le capacità espressive della voce (il che richiese anche cantori dalla preparazione tecnica ben maggiore). In questo quadro si inserisce anche il noto fr. 708 Page di Pratina di Fliunte, segno della progressiva crescita di importanza dell'aulo nelle esecuzioni corali, e in generale del ruolo dell'aulo nell'evoluzione musicale greca. In conclusione, da quanto detto si può vedere come 'la tradizione musicale greca cominciò ad evolversi nella direzione di Frinide, Melanippide, Timote [...] almeno centocinquant'anni prima che essi si affacciassero all'orizzonte' [59].

IV. *L'aulos dal 420 al 300 a.C.: prima parte* [61-70]. Paus. 9,12,5, nel descrivere la statua dell'auleta tebano di V sec. a.C. Pronomo, afferma che a quel tempo gli auleti usavano tre tipi di aulo, uno per ogni harmonia (ogni harmonia, 'accordatura', 'si basava su una diversa disposizione di note e intervalli'; ma anche disponendo di due canne per

l'aulo, le note eseguibili non erano molte), e che 'Pronomo fu il primo ad ideare auloi adatti ad ogni forma di harmonia, e il primo a suonare sugli stessi strumenti melodie che differivano sotto questo aspetto'. Evidente è l'effetto di tale innovazione sulle possibilità esecutive degli auleti, e quindi l'influsso sulla musica per aulo e di qui sulla musica in genere; notevoli anche gli accorgimenti tecnici richiesti agli aulopoioi per creare questi nuovi strumenti: essi saranno stati forniti – a giudicare da esemplari più tardi giunti fino a noi – di collari di bronzo aventi ognuno un foro; la rotazione dei collari permetteva di tenere aperti o chiusi i fori necessari ad eseguire una harmonia data [64]. Tali dotazioni tecniche possono ben spiegare l'alto costo raggiunto da alcuni auloi (fino a sette talenti: Luc. adv. indoc. 5). Le nuove possibilità offerte da simili strumenti possono aver indotto anche i citaristi a tentare vie simili: un certo Pitagora di Zacinto credè e suonò il 'tripode', tre cetre intonate in modo diverso e montate su un pilastro intorno al quale potevano ruotare con un movimento del piede dell'esecutore [Athen. 637c ss.]; ma lo strumento non sopravvisse al suo inventore [65-66]. La fattura di auloi di alto livello richiedeva di sapere quali fossero le relazioni musicali coinvolte, e di trasformare tali dati in misure lineari per praticare i fori sulla canna dell'aulo, il che implicava a propria volta il supporto teorico di esperti: si intravede dunque un rapporto fra le esigenze pratiche di auleti e aulopoioi e lo sviluppo di una teorizzazione musicale agli inizi del IV sec. (vd. Aristox. harm. 37, 24-38,2; 39,4-13; 41,24-43,24).

Altra innovazione tecnica che accrebbe le capacità espressive dell'aulo fu la 'syrinx dell'aulo' (cfr. syrigmos), verosimilmente un piccolo foro quale il moderno 'portavoce' nei fiati: essa spostava ad un livello più acuto l'intonazione delle canne, ma probabilmente, essendo l'aulo uno strumento ad ancia doppia cilindrico, ne modificava anche la qualità tonale. Ciò spiega l'opposizione di un famoso musicista conservatore, Telefane di Megara, alla syrx (Plut.] mus. 1138a), opposizione che non si giustificerebbe se la syrx avesse permesso solo l'esecuzione di melodie più estese; a ciò si connette il rifiuto di Telefane di partecipare agli agoni Pitici (ib.): fu probabilmente il nomos Pitico, infatti, a vedere l'introduzione e il successo del nuovo ritrovato tecnico, che permetteva 'armonici spaventosamente acuti e sibilanti' con cui imitare i syrimoi, 'sibili' di Pitone colpito a morte (era la parte del nomo detta syringes) [69]. Proprio questi effetti potevano apparire ad un conservatore 'prodotti da una volgare abilità spettacolare' di tipo mimetico: quando Platone attacca l'aulo perché 'panarmonico' e capace di ogni mimesi (resp. 397a e 399d), 'le sue osservazioni presuppongono che egli avesse in mente proprio le innovazioni di Pronomo'; molte discussioni di estetica musicale dovevano legarsi strettamente alle innovazioni tecniche strumentali [70].

V. *L'aulos dal 420 al 300 a.C.: seconda parte* [71-81]. In Theophr. hist. plant. 4,11,1-7 si afferma che un cambiamento nello stile esecutivo degli auleti, associato all'auleta tebano Antigenida, avrebbe portato ad anticipare da settembre a giugno il raccolto delle canne necessarie per produrre l'aulo. Si afferma che le ance di tipo più antico richiedevano maggiore prokataulesis prima di essere suonate: il termine deve indicare l'operazione di ammorbidimento e umidificazione delle ance che ancor oggi viene praticata dai suonatori di strumenti ad ancia. Afferma poi Teofrasto che le nuove ance introdotte al tempo di Antigenida avevano la proprietà di kataspasmata ischein: i kataspasmata sono da intendersi come i movimenti dell'ancia 'specialmente quelli che pressano le sue parti l'una contro l'altra comprimendone l'apertura'; ischein, in genere inteso come 'afferrare', 'sostenere', 'permettere', deve essere forse interpretato come 'frenare': le lamine delle ance

più recenti insomma ostacolano tali movimenti, pur senza impedirli, 'per poi tornare indietro di scatto in una posizione più aperta' [73]. Se le ance più antiche erano utili 'per la diakteria', quelle di nuovo tipo sono 'essenziali per gli esecutori che suonano meta plasmatos': sulla base di [Arist.] de audib. 801b e 804a, si può pensare che suonare meta plasmatos sia suonare 'plasmando' il suono attraverso la pressione delle labbra sulle ance, producendo variazioni sia d'altezza che di timbro', una sorta di 'vibrato', il che doveva essere facilitato da ance che 'respingessero i kataspasmata', ovvero elastiche tanto da tornare rapidamente alla posizione di partenza. Viceversa, la diakteria (< diagein) dello stile più antico deve indicare 'la produzione di una sonorità ferma, dove ogni nota è trattenuta con decisione ad un'altezza variabile'. [74] Teofrasto scrive come se l'innovazione avesse sconvolto l'intera arte auletica, nel segno del già visto rapporto [cap. IV] tra innovazioni organologiche e stilistiche. [Arist.] de audib. 802a-b illustra un'altra innovazione tecnica dell'aulo, l'uso di un corno animale, applicato allo strumento: i corni considerati migliori 'sono proprio quelli che oscurano il suono strumentale e ne riducono più visibilmente la chiarezza' quanto più forte è la risonanza (echos) prodotta dal corno [78]; tale alterazione timbrica rendeva il suono dell'aulo più roco ('grigio': [Arist.] de audib. 802a), meno marcato e più espressivo. Certo [Arist.] non pensa agli auloi c.d. elymoi, dotati appunto di tali 'campane'; egli sembra alludere all'applicazione di tali corni come a cosa comune. Nell'iconografia di V sec. gli auloi sono rappresentati di rado con tali svasature a forma di cono: evidentemente tale particolarità (non una innovazione assoluta, perché compare anche per auloi dipinti su vasi di VI sec.) dovette diffondersi nel IV sec.: fu forse la ripresa di una pratica caduta in disuso, o una re-importazione dall'Etruria. Appare quindi chiaro lo stretto rapporto fra i cambiamenti nell'arte e nel gusto musicale, quelli nelle tecniche esecutive, i progressi tecnici degli artigiani che progettavano e realizzavano gli strumenti, le osservazioni di teorici e critici musicali; eppure, manca un'analisi adeguata dei modelli di interdipendenza tra queste varie attività [81].

VI. *Plinio e l'usignolo: prima parte* [83-94]. L'elaborata descrizione del canto dell'usignolo in Plin. nat. 10,29,43,81-85 istituisce un parallelo fra questo e 'tutto quello che l'abilità umana ha escogitato per i sofisticati tormenti a cui vengono sottoposte le tibiae': ciò permette di gettare una qualche luce su un argomento quasi del tutto ignoto, le tecniche esecutive degli auleti antichi, cui può essere applicata la descrizione di Plinio. Il canto dell'usignolo è modulatus, ora viene emesso continuo spiritu, ora variatur inflexo ('variato con un'emissione curvilinea': grave-acuto-grave), ora distinguitur conciso (effetto di 'staccato'), o copulatur intorto (forse un abbellimento o una curva ornamentale, affine forse alla kampaí?): queste espressioni, come mostra il confronto con rhet. ad Her. 3,13,23 e 3,14,25, sembrano sviluppare il linguaggio della retorica, e devono riferirsi a modalità esecutive di intere frasi o passaggi musicali, non singole note; le frasi sono emesse attraverso rumorosi, esplosivi e agitati frammenti separati da silenzi, oppure se ne aumenta il volume mentre contemporaneamente la velocità cresce in un continuo fluire di note fino a una climax frenetica' [88]; di notevole interesse è il fatto che Plinio scrive come se la melodia, modulatus sonus, 'eseguita in queste quattro differenti maniere fosse – o potesse essere – ogni volta esattamente la stessa'; in questo caso il passaggio dalla composizione all'esecuzione comporta qualcosa che è molto più simile ad una serie di variazioni improvvisate su un tema che alla riproduzione fedele di una determinata partitura', così come avviene oggi nel jazz [90]. Altre volte il canto promittitur revocato

(la frase musicale appena finita viene ripetuta) o *infuscatur ex inopinato* (il suono viene reso all'improvviso "roco" o "smorzato"); il canto può essere *creber*, *extentus* (i due termini indicano rispettivamente la ripetizione fitta di note brevi e l'esecuzione di note prolungate), *vibrans* ('tremolo' o 'vibrato'), *summus*, *medius*, *imus* (si riferiscono all'altezza del suono), *plenus*, *gravis*, *acutus* (la terna potrebbe essere collegata alla classificazione dei tre stili retorici, rispettivamente il *gravis*, solenne, il *subtilis*, che usa un linguaggio semplice e non ricercato, il *medius*, che può essere associato all'aggettivo *plenus* di Plinio: cfr. Cic. Brut. 84,289; Tac. dial. 25,4) [92]. Esistono dunque stili diversi per uditori ed occasioni diverse; il primo posto dello stile *plenus* mostra che scopo di un musicista è soprattutto il piacere del pubblico.

VII. *Plinio e l'usignolo: seconda parte* [95-104]. Il fatto che Plinio usi, per descrivere le caratteristiche musicali del canto dell'usignolo, terminologia in buona parte retorica (piuttosto che a quella propriamente musicologica, che sarebbe stata incomprensibile per il suo uditorio) si spiega col ruolo centrale della retorica nell'educazione e nella cultura romana [97]. Molti di questi termini svelano anche l'atteggiamento negativo di Plinio nei confronti delle sottigliezze esecutive dei tibicines cui egli si ispira nella descrizione, apparentemente piena di ammirazione, del canto dell'usignolo: si veda l'espressione *exquisitis tibiaram tormentis*, il fatto che il canto dell'usignolo sia attribuito a *scientia* (cfr. Cic. Brut. 42,153; 82,283; Tac. dial. 22,3), l'uso degli aggettivi *garrulus* (la prima parola usata per il canto dell'uccello), *modulatus* (Quint. 9,4,31; Sen. epist. 114,15), il fatto che talora il suono *trahitur in longum* (cfr. Quint. 10,1,118), o che *variatur inflexo* (*varietas* e *inflectere* sono caratteristiche negative dell'*oratio*) o che è *intortus*; anche la *suavitas* del canto può divenire elemento negativo (cfr. Cic. de orat. 3,26,103; orat. 21,69 e 19,62). Per Plinio (ed in generale per la cultura romana, in cui la musica raffinata fu un fenomeno d'importazione greca), 'la musica dei professionisti è brillante e aggraziata, ma è una esibizione superficiale, da non prendersi seriamente' [102]; in questo, la differenza con la cultura greca classica è totale, anche se già nel IV sec. a.C. si avvia il cammino che porterà la musica ad essere vista come puro spettacolo d'intrattenimento.

VIII. *Difficoltà e rischi della professione musicale* [105-115]. Nel mondo greco, anche i grandi e celebri musicisti avevano notevoli problemi: non c'era sicurezza economica, e, quando si era al servizio di tiranni e monarchi, si era esposti ai capricci e alle ire del committente (ma poteva accadere anche che fosse il musicista a dimenticare o ritardare la consegna di una composizione: cfr. Pind. Ol. 10; Nem. 3); anche gli esecutori vivevano grazie ad incarichi a breve termine e lavori occasionali. Molti dovevano insegnare (in primis ai figli: una sorta di polizza per la vecchiaia); Stratonico ateniese e Aristosseno sembrano aver dato anche *epideixeis* su questioni musicali a scopo autopromozionale ([Plat.] Sisyph. 387b; Aristox. harm. 31,22ss.). Grandi viaggiatori (cfr. Athen. 350d ss.), essi dovevano affrontare tutti i rischi legati ai viaggi (vd. il caso di Arione) e alle guerre fra le città (gli auleti tebanici non partecipavano agli agoni ateniesi quando la loro città era in rapporti ostili con Atene) [109]. Problemi c'erano anche per i musicisti che lavoravano negli agoni ateniesi (rivalità, cause legali, rapporti con un pubblico appassionato ma anche pericoloso): 'il parallelo moderno appropriato non è con i festivals musicali ma con le partite di calcio', in cui 'la competizione può sfociare nella violenza' o in insulti, motteggi, fischi [110-111]. D'altra parte, anche i musicisti potevano creare difficoltà alle città che li scritturavano (ma poteva essere difficile lo stesso fatto di reperirli). La nascita dei *synodoi*, le 'compagnie' degli artisti di Dioniso, venne a creare un certo ordine in

questo caos: in cambio di precise tutele per i propri membri, tali compagnie assicuravano l'esecuzione delle commissioni musicali richieste. Esse acquisirono una tale organizzazione e ricchezza (avevano fondi cassa, teatri in cui esibirsi, alloggi...) da assurgere ad uno status semi-statuale: 'devono considerarsi uno dei più grandi successi del genio greco' nell'ambito dell'organizzazione sociale e politica [114].

IX. *Il peana di Ateneo* [117-132]. I due peani eseguiti per la prima volta a Delfi nel 127 a.C. e opera di un Limenio e di un Ateneo ci sono giunti per via epigrafica. Oggetto del presente studio sarà il peana di Ateneo: se ne potrebbe tentare 'un'analisi secondo i parametri della teoria musicale greca', ma preferibile è 'considerare in che modo il compositore abbia utilizzato le note e gli intervalli a sua disposizione allo scopo di creare una particolare melodia'. Analizzando la partitura e il testo si vede che 'il compositore ha dato priorità alle parole rispetto alla musica, subordinando le costruzioni melodiche alle strutture sintattiche del testo' ma tenendo conto delle limitazioni imposte dalla voce; nel progettare le singole frasi melodiche, per evitare la monotonia senza però ingenerare confusione con un'eccessiva varietà di temi, ha utilizzato frasi melodiche in apparenza differenti, ma che in realtà si rivelano sapienti e leggere variazioni del materiale melodico già presentato. Le quattro note della sezione di apertura corrispondono alla struttura dello spondeion, e il rilievo dato nel peana all'intervallo indiviso di terza maggiore 'ha la funzione di dare alla melodia un'aria di serietà e dignità, adatta ad un'allocuzione solenne alla divinità' [128]; quando, nella seconda sezione, dopo essersi basato per 20 'battute' su un intervallo di terza maggiore (do-mi) e aver saturato l'uditorio con questo solenne modo 'pentatonico', il peana presenta finalmente e improvvisamente la nota che intercorre nella terza maggiore, re, 'ci sembra di muoverci in un nuovo e più luminoso mondo musicale'; allorché, poi, nella frase finale della prima parte, il compositore 'ritorna allo stile d'apertura, egli suggerisce che il suo peana può offrire qualcosa di più vivace e delizioso di quanto la sua iniziale solennità avesse fatto supporre'. Effetti analoghi sono ravvisabili anche nella seconda parte: l'uso, in una sola precisa sezione del peana, di alterazioni cromatiche estranee alla struttura scalare dominante si spiega con il testo, che descrive un momento del rituale: 'le serpeggianti, sinuose sequenze di semitoni che conferiscono al passaggio quel suo particolare carattere vanno intese [...] quale rappresentazione musicale del contenuto testuale' [130]. La musica non è però un'accozzaglia di effetti: 'la sua organizzazione interna è infatti decisamente focalizzata su una singola figura melodica' [130]: con un utilizzo parsimonioso del materiale musicale, Ateneo ha ottenuto sapienti risultati [132].

X. *La musica di Mesomede* [133-148]. Di Mesomede (floruit: 141 d.C.) possediamo ben tre composizioni, trasmesse eccezionalmente dalla tradizione mss.; in genere, i commentatori moderni hanno giudicato la sua musica banale e monotona. L'analisi dell'Inno al Sole mostra che Mesomede è riuscito, senza semplici ripetizioni, a dare una sensazione di parallelismo strutturale tra prima e seconda parte, e ha utilizzato 'una frase particolarmente incisiva, che produce tensione [...] come punto di riferimento', attraverso varianti anche minime [146]. Non si tratta certo di una canzone melodiosa, ma non questo era l'obiettivo del compositore: il contesto esecutivo dell'inno fu presumibilmente di tipo rituale. Per di più, nei mss. l'inno si arpe con sei versi ('in grave ritmo spondiaco, richiamano al silenzio tutti gli elementi' prima dell'epifania di Febo) di cui non sopravvive alcun accompagnamento musicale, salvo, in un solo mss., per l'ultimo verso, un'unica nota che è la tonica con cui si apre l'inno: i versi erano declamati dal sacerdote,

eccetto l'ultimo in cui la declamazione diveniva intonata su un'unica nota, oppure uno strumento eseguiva una nota unica di sottofondo, fornendo un passaggio all'esecuzione vera e propria. L'inno – a giudicare dai versi introduttivi – accompagnava l'epifania di Febo Apollo, il sorgere del Sole, nel corso di un rito: la composizione non era 'una libera esecuzione musicale alla quale l'uditorio poteva prestare attenzione [...] come se si trattasse di un concerto; essa si inserisce in un rituale dove la sua funzione sarà stata quella di creare l'atmosfera per accrescere l'importanza del culto e l'aspettativa dei fedeli' [147]; ciò può permettere di cogliere nella giusta luce le caratteristiche della melodia di Mesomedea [148].