

Lukas Richter, *Pathos und Harmonía. Melodisch-tonale Aspekte der Attischen Tragödie*. Prismata 10. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.

La musica costituiva, come è noto, una componente essenziale della tragedia attica, fin nel nome ('canto del caprone' o 'canto per l'offerta del caprone' o 'canto per la premiazione con un caprone'), legata, nell'origine culturale, ad altri generi come il ditirambo e il dramma satiresco in cui la musica aveva un ruolo centrale. Anche la definizione aristotelica in *poet.* 1449b21ss. indica come proprio della tragedia l'*hedysménos lógos*, quello cioè fornito di *rhythmós* e *harmonía*: la *melopoía* è fra gli elementi della tragedia accanto a 'racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista e musica' (1450a9-10), sia pure in una posizione accessoria, dovuta alla visione aristotelica della tragedia come 'Lesedrama' [6], ma anche al processo di progressiva perdita d'importanza delle parti corali, e quindi più specificamente musicali, che lo stesso Aristotele tratteggia (1449a15ss.) e che trova eco anche nei pseudoaristotelici *Problemata* (19,31). È per ovvie ragioni estremamente difficile un'indagine sulla musica nella tragedia greca: le (poche) fonti sull'argomento che possediamo sono tutte posteriori (e spesso di molto) all'epoca cui si dovrebbero riferire, ed il solo mutamento della prassi musicale e della teoria che si registra fra V e IV sec. a.C. rende spesso impropria o fuorviante la stessa terminologia, pur sempre antica, delle fonti successive. È significativo, del resto, che gli esemplari ufficiali dei Tragici fatti approntare da Licurgo attorno al 330 a.C. erano esemplari per la sola lettura, senza notazione musicale, così come tali furono poi i testi approntati dai dotti Alessandrini. Ciò non implica che non continuassero a circolare 'Bühnenexemplaren' necessari per le rappresentazioni organizzate dai *technítai* di Dioniso, spesso sotto forma antologica; essi, non soggetti al controllo dei filologi ma affidati all'uso della gente di spettacolo, verosimilmente dovettero andare incontro ad arrangiamenti e modificazioni. A questo fattore occorre aggiungere la nostra totale ignoranza della 'Aufführungspraxis' (intonazione, tempo, distribuzione delle parti, accordatura degli strumenti...) [14]; di tutto ciò bisogna tener conto quando si procede a passare in rassegna i papiri con notazione musicale a nostra disposizione [15-19]. Un grosso ostacolo è in ogni caso costituito dal fatto che né la teoria musicale fondata sul 'sistema perfetto minore' e sul 'sistema perfetto maggiore', né quella aristossenica dei *tónoi* o *trópoi* ('Transpositionsskalen'), e tantomeno la loro integrazione ad opera di Claudio Tolomeo nel II sec. d.C. riflettono la prassi pre-aristossenica. A questa sembra vadano riferite le 'Tetrachordteilungen, welche die Allerältesten zu ihren Harmoniai gebrauchten' di cui parla Aristide Quintiliano (1,9, p. 21f M.= 18-20 W.) mettendole in connessione con le sei *harmoníai* discusse in Plat. *resp.* 398c-400e, forse sulla scorta di un testo specialistico di Damone (in Platone esplicitamente citato a proposito dei ritmi). Probabile indizio dell'antichità di tali *harmoníai* sono anche le anomalie che esse presentano rispetto alla 'Oktavgestalt' poi divenuta canonica: perciò, il fatto che 'Tonbestand und Notierungsweise' di questi motivi, specialmente del tipo dorico e frigio, corrispondano a quelli del frammento musicale dell'*Oreste* euripideo fa sì che almeno in questo caso sia visibile 'die tonale Struktur eines klassischen Tragödiengesanges' [27]. Un ruolo importante nella trasformazione delle irregolari *harmoníai* enarmoniche in regolari 'generi d'ottava' attraverso una disposizione ciclica dovette averlo un predecessore di Aristosseno, Eratocle (*harm.* 1 p. 6 M. = p. 10, 18ss. R.), che usò come base l'estensione di un'ottava ottenuta attraverso due tetracordi disgiunti: con piccole

modificazioni le *harmoníai* 'demoniane' si adattano alle corrispondenti 'Leitern' di Eratocle. Sempre precedenti all'organizzazione per ottave e quindi imparentati con le *harmoníai* demoniane vanno considerati motivi che non occupano un'intera ottava, come lo *spondeîon*, pentatonico, attribuito al leggendario auleta frigio Olimpo; suo precursore furono forse le composizioni 'triacordi' (forse tre note per ogni tetracordo) attribuite da [Plut.] *mus.* 18,1137b a Olimpo o Terpandro. Da vari indizi si ricava insomma che i motivi musicali d'età arcaica e classica non erano ancora strutturati sull'ampiezza dell'ottava, come mostrano le *harmoníai* che Aristide Quintiliano considera tradizionali e cui ancora fa riferimento Platone nella *Repubblica*: perciò, 'die Tragiker derlei lückenhafte, noch nicht an Tetrachordstruktur, Achtstufigkeit und Oktavrahmen gebundene Tonordnungen anwandten' [30; cfr. 51-54], e una ricerca sulla musica nella tragedia richiede un'adeguata indagine sui poeti lirici arcaici per integrare le sporadiche affermazioni presenti negli autori tragici.

Le origini delle *harmoníai* (termine peraltro di significato assai dibattuto) sono incerte. Sin dall'alto arcaismo si incontrano accenni a motivi musicali designati secondo denominazioni regionali relative alla Grecia e all'Asia Minore: Alcmane e Stesicoro menzionano la melodia frigia, Laso di Ermione richiama l'attenzione sulla melodia eolica come su un modo nuovo e insolito (vd. Athen. 14,624ef = *PMG* 702), che più tardi Eraclide Pontico nel suo *de musica* identificherà con l'ipodorico (Athen. 624c, 625a = fr. 163 Wehrli); a Laso, inoltre, si deve non solo l'aver modellato i ritmi sull'*agogé* ditirambica, ma anche l'aver aumentato le note 'disseminate [lungo la scala]' sulla base della *polyphonía* auletica. ([Plut.] *mus.* 29,1141c), il che forse vuol dire che scompose gli intervalli di semitono in quarti di tono, introducendo così il genere enarmonico (si consideri anche la cetra a 40 corde creata dal suo contemporaneo Epigono, su cui Pollux 4,59). Raccomanderà l'uso dell'armonia eolica anche Pratina (Athen. 14,624f = *PMG* 712) come giusto mezzo fra l'armonia 'tesa' (la mixolidia?) e la 'rilassata' (la ionica, la cui menzione nei versi di Pratina dovrebbe costituire una glossa di Ateneo penetrata nella citazione); nel celebre iporchema (Athen. 14,617b-f = *PMG* 708), Pratina all'estatica melodia frigia modulata sull'*aulós* contrappone le misurate melodie dorica ed eolica. Numerose infine in Pindaro le allusioni a specifiche *harmoníai* e al loro valore: fra tutte la migliore è dichiarata la dorica (fr. 67 Schroeder), e sono ricordate in più punti la lidia, l'eolica, la ionica e la locrese (fr. 140b), ma mai la frigia [41]. Al concetto di *harmonía* venne col tempo associandosi quello di *nómos* (prima che il termine indicasse uno specifico genere poetico-musicale: *nómos* come specifico 'Gattungsbegriff' compare per la prima volta in Aristoph. *ran.* 1281s.), in cui erano inclusi oltre agli aspetti tonali dell'*harmonía* anche gli elementi del ritmo, a creare frasi o formule musicali caratteristiche. Ciò spiega il fatto che ai *nómoi*, nelle testimonianze dei lirici, siano associati nomi specifici (come il *polyképhalos* in Pind. *Pyth.* 12 o il *nómos* 'del cavaliere' in *Ol.* 1,100ss.) ma sia anche utilizzato nel senso generale di melodia (Pind. *Nem.* 5,35; Aesch. *suppl.* 69, *Agam.* 1142, *choeph.* 424, 822, *Prom.* 575; Soph. fr. 245, 463, 861; Eur. *Hec.* 685, *Hel.* 188). Non mancano comunque anche nei tragici le menzioni di specifici *nómoi*: vd. il *nómos órthios*, così detto dal suo ritmo per [Plut.] *mus.* 28,1140f, ricordato in Aesch. *Agam.* 1153 (ma altrove forse in senso non tecnico, di 'canto acuto': cfr. Aesch. *sept.* 954), l'*harmáteios nómos* creato da Olimpo e citato come *melos armáteios* in Eur. *Or.* 1384, il *Boiotós nómos* (Soph. fr. 966, cfr. Aristoph. *Ach.* 14). Numerose nei tragici anche le menzioni di specifici generi musicali, come i canti di lutto

(*íálemos, thrênos, línos, aílinos, epikédeion*) di canti di culto (inno, peana, canti di grazie), canti legati a momenti della vita sociale come l'*hymenaîos*, i canti di vittoria, l'*ololygé* o *olólygma*, canti magici come incantesimi e scongiuri, canti di lavoro, di vario tipo: c'è da chiedersi se la loro menzione fosse puramente evocativo-descrittiva o alludesse ad una reale musica di scena, avendo quasi la funzione di un'indicazione scenica. A tali tipologie di canti impiegate nella tragedia si riferisce anche Aristofane in *ran.* 1301ss., in polemica contro Euripide, colpevole di aver introdotto in scena musica volgare d'ogni genere (cfr. v.849); la stessa accusa vale per Meleto (Epicrates fr. 4 K; Plato Comicus fr. 69,12f K.; Athen. 13,580d) [47]. L'impiego da parte di Euripide di musiche non-canoniche sulla scena è confermato dai fr. 1, 2, p. 26 Bond, fr. 769 Nauck) dell'*Hypsipyle*, ove l'eroina intrattiene il figlio suonando i crotali; che proprio l'*Hypsipyle* avesse in mente Aristofane è confermato dall'allusione di *ran.* 1325ss. al fr. 755 della tragedia; la monodia dei vv.1331-63 dà veste patetica ad una causa triviale. Tuttavia la ricezione nella tragedia di forme musicali di diversa provenienza deve essere già supposta per Eschilo, che introduce spesso nelle sue opere mezzi stilistici legati alla sfera sacrale, quali ripetizioni, parallelismi, responsioni antifonali, ritornelli... La processione responsoriale di *Pers.* 908-1077 doveva essere arricchita di elementi musicali iranico-asiatici (939, 1054, cfr. 635).

I riferimenti all'origine culturale dei canti di scena compare anche in Sofocle (*Ant.* 1115-1154; ma *Trach.* 205-224 sfugge ad una categorizzazione, sembrando fondere canti culturali diversi); anche nelle *Baccanti* di Euripide i canti corali sembrano ispirarsi a forme e formule tradizionali del culto (vd. la parodo 64-169, che sembra costituire con la sua struttura tripartita l'imitazione di un vero 'Kulthymnus') [51]. Anche per il concetto di *harmonía* nei tragici è forte il rapporto con la pratica musicale del tempo: alla base delle *harmoníai* così come intese dai tragici dovevano esservi 'die Besonderheiten von Tongruppierungen mit Vorherrschaft von Haupttönen, signifikanten Intervallbeziehungen sowie Anfangs- und Schlusswendungen' (cfr. Plat. *resp.* 3,398d e Eraclide Pontico fr. 163 Wehrli), non il sistema teorico creato successivamente [53]: lo conferma un passo come Aesch. *Pers.* 938s. Sulle *harmoníai* utilizzate in tragedia importante è Aristosseno fr. 81 Wehrli (*apud* [Plut.] *mus.* 16,1136d), per il quale le *harmoníai* usate nella tragedia sono la dorica e la mixolidia; ad esse lo Pseudo-Plutarco aggiunge la ionica, da identificare con lo 'ionico acuto' di Eraclide, poi detto ipolidio (Athen. 14,625b = fr. 163 Wehrli) e la lidia (che Weil e Reinach emendarono in eolica), da Eraclide accostata all'ipodorico; sempre Aristosseno fr. 79 Wehrli (= *Vita Sophoclis* 23) ricordava che Sofocle aveva introdotto la *melopoíia* frigia: la notizia va collegata con Arist. *pol.* 8,7,1342b7 ss. e può perciò indicare che Sofocle in qualche misura anticipò certe innovazioni euripidee. Per [Arist.] *probl.* 19,48 (un brano peraltro oggetto di numerose congetture) ipodorico e ipofrigio erano le *harmoníai* della tragedia, ma solo per le parti dei solisti: ciò si spiega perché ipofrigio e ipodorico erano più adatti all'espressione di sentimenti e volontà (cfr. la distinzione aristotelica delle melodie in etiche, pratiche ed entusiastiche: Arist. *pol.* 8,1342a1 ss. e *poet.* 1,1447a27 ss.), laddove al coro, meno coinvolto nell'azione tragica, si adattavano le altre *harmoníai*, come la frigia ed in particolare quella del lamento, la mixolidia (cfr. [Arist.] *probl.* 19,30): sembrerebbe confermarlo l'aneddoto in Plut. *recta rat. aud.*, 15,46b. Tale distinzione, tuttavia, va considerata legata alla progressiva separazione delle parti corali dal resto della tragedia, che culmina nell'ellenismo, ma che si avvia già con Euripide. Altri ragguagli sull'argomento li fornisce il *Perì tragoidías* di

Michele Psello, che attribuisce a Sofocle l'accettazione del frigio e del lidio, e soprattutto considera l'ipodorico e l'ipofrigio un'innovazione di Agatone, ispirata dal ditirambo (forse nella fase tarda solistica). Circa il valore espressivo delle diverse *harmoniai*, la domanda che ci è spesso posta è: 'Ist das Ethos an Modalität, an Intervallfolge oder Höhenlage gebunden? Welche Elemente der Melodiebildung spielen [...] eine Rolle, um ethische Qualitäten hervorzubringen?'[69]. Molte sono le risposte date nel corso degli studi. Un altro elemento costitutivo della musica greca è costituito, come noto, dalla distinzione di tre diversi generi di tetracordo: diatonico, cromatico ed enarmonico, al cui interno si individuavano ulteriori *chroai*, 'subgenera oder Intonationsvarianten' [75]: i diversi intervalli (diatonici, cromatici, enarmonici) erano dalla scuola pitagorica definiti in base a rapporti numerici, ma non mancano, anche fra pitagorici quale Archita e Aristosseno, discordanze (un confronto basato su comode tabelle lo mostra chiaramente)[80-1]. Anche ai generi di tetracordo, in ogni caso, era attribuito un *êthos*, come si desume dal *Pap.* 13 Hibeh (ed. Grenfell-Hunt I, p. 14, ll. 15-17: qui il termine *eîdos* non compare, ma si ricava agilmente dal contesto); per l'anonimo autore del testo, critico con la dottrina dell'*êthos*, l'enaarmonico è il genere proprio dell'arte tragica ateniese, laddove lo stile musicale diatonico appare come un fenomeno regionale delle stirpi settentrionali e nord-occidentali della Grecia (non vi sono cenni sull'ambito d'uso del cromatico); l'ampiezza d'uso dell'enaarmonico nella tragedia va però limitata ai soli attori solisti, considerando che già molte fonti antiche evidenziavano la difficoltà di cantare in genere enarmonico: Aristosseno, ad es., considerava il diatonico il genere più antico perché il più commisurato alla natura umana, e l'enaarmonico il più dignitoso ma anche il più difficile, al cui ascolto ci si abituava solo con molta fatica (il giudizio si ritrova in termini simili in Arist. Quint. 1,9,19 M. = 16,10-18 W.), ma da Filodemo (*mus.* 4,2,15-28) si apprende come le valutazioni etiche dei singoli generi conoscessero differenze fra i diversi autori (cfr. anche su questo aspetto Arist. Quint. 2,19,11 M. = 92,19-30 W.).

Le fonti comunque sembrano considerare come utilizzati nella tragedia solo il diatonico e l'enaarmonico, non il cromatico, pur noto alla più antica citaristica (il termine, però, per la fase più antica, va inteso non come uno specifico genere, quanto come 'Alteration regulärer Intervalle': Philochorus, fr. 23 *apud* Athen. 14,638a); per [Plut.] *mus.* 20,1137e Frinico ed Eschilo se ne astennero per consapevole scelta; per il *Peri tragoidias* bizantino (§ 5), la tragedia usava solo enarmonico o una combinazione di enarmonico e diatonico. Più tardi è verosimile che il 'nuovo ditirambo' ne abbia fatto uso: Ferecrate fr. 155 K.-A., quando accusa Melanippide, Frinide e Timoteo di aver accresciuto il numero delle corde, può ben riferirsi non solo all'aggiunta di note diatoniche all'ottava, ma anche all'introduzione di note intermedie all'interno della scala diatonica; in ogni caso, Plut. *mor.* 645e attribuisce esplicitamente ad Agatone l'introduzione del cromatico nella tragedia, ovvero nei *Misii* (*TrGF* 39 F3a); all'introduzione del cromatico nel teatro attuata da Agatone è possibile alludere anche Arist. *pol.* 8,1342a16 ss. ove si citano le melodie *parakechroména* destinate nei teatri alla massa degli spettatori [87]. Tuttavia, l'enaarmonico utilizzato nella tragedia di inizio V sec. doveva essere 'eine gernigstufige Vorform der klassischen Enharmonik' sul modello dello *spondeion* pentatonico (con tre note per tetracordo); viceversa, caratteristica della musica nuova doveva essere una 'engschrittiger Tonbewegung' [92], cui allude tutta la serie di metafore ricorrenti nei testi che descrivono la 'musica nuova' come 'sentieri di formiche' o 'formicai'; frequenti, nel fitto movimento melodico 'da formicaio' della musica nuova, erano le *kampaí* (termine

che venne a servire come 'spezielle Kennmarke für Wechsel von einer Harmonia zur anderen') con cui si realizzava la *metabolé*: un esempio è dato per Filosseno di Citera da [Plut.] *mus.* 33,1142 s (qui si tratta di *metabolé* da un *tónos* ad un altro, ma i testi tecnici più tardi sono discordi nel descrivere precisamente quale elemento della musica - il genere? il tono? - fosse oggetto della *metabolé*) e non caso Filosseno era soprannominato *Mýrmex*. La crescita d'importanza del genere cromatico farà sì che questo soppianderà nell'uso l'enarmonico, come si vede nei frammenti musicali già dall'età ellenistica. Per quanto riguarda la 'Vorgeschichte der Enharmonik', il proto-enarmonico doveva originariamente essere costituito da un tricordo su un intervallo di quarta, che era diviso da una nota centrale in un semitono e in una terza maggiore (mi-fa-la; cfr. [Plut.] *mus.* 11,1134f ss.); solo successivamente l'aggiunta di una nota intermedia portò ad una divisione del semitono in due quarti di tono (mi-mi⁺-fa-la) e solo con Archita si ebbe un esatto calcolo teorico dei rapporti numerici che esprimevano gli intervalli dei generi non-diatonici [103-108]; melodie protoenarmoniche erano comunque ancora in uso nella Grecia del IV sec. a.C. per le feste religiose ([Plut.] *mus.* 7,1133e; cfr. Plat. *symp.* 215c); può fornirne un'idea, forse, il primo dei due *Inni delfici* ad Apollo di Ateneo e Limenio (127 a.C.) che, almeno all'inizio, procede con una scala pentatonica e si astiene dalla *lichanós* [102]. L'analisi della musica del frammento dell'*Oreste* euripideo mostra l'impiego del diatonico col cromatico o con l'enarmonico (lo stato di conservazione non permette di sciogliere il dubbio) [108-112].

Per quanto riguarda l'aspetto metrico-ritmico, nelle parti corali la tragedia ha, rispetto alla lirica corale di cui pure adotta gli stessi metri, una tendenza a un più organico 'Gesamtaufbau der Strophe'; tuttavia, in Sofocle ed Euripide, l'ampiezza delle parti corali tende a ridursi e, con essa, l'adozione di ritornelli e ripetizioni; in Eschilo, invece, la grande estensione delle parti corali – che ha il suo culmine espressivo ed artistico in *choeph.* 306-478 - era sentita, alla fine del V sec., inusuale al punto da suscitare gli scherzi di Aristofane (*ran.* 1264-1277) [117]. Al contrario, si registra un progressivo aumento di numero e d'estensione delle monodie, presenti in un'opera sola di Eschilo fra quelle conservate (*Prom.* 88-127, 562-608), in cinque di Sofocle, ma solo una per tragedia e sempre in connessione con un amebeo (*Ajax* 394-427; *Trach.* 983-1043; *El.* 86-120; *Phil.* 1081-1162; *Oed. Col.* 237-253), per diventare invece estremamente frequente in Euripide: non è un caso che la prima attestazione del termine *monoidía* appaia in Aristofane (*pax* 1012; *Thesm.* 1077; *Ran.* 849, 944, 1330), proprio come termine connotante l'arte dell'odiato Euripide; anche in ciò l'influsso della 'nuova musica' è determinante (fu Filosseno ad introdurre parti solistiche nel ditirambo corale: cfr. [Plut.] *mus.* 31,1142a). Lo stesso vale per la diffusione, nella tragedia, della composizione astrofica, più rara in Eschilo ed in Sofocle, frequente in Euripide, influenzato dall'amico Timoteo (gli esempi sono numerosi): l'aria dell'upupa in Aristoph. *aves* 227-262 è chiara parodia della pratica euripidea. Il rapporto fra diffusione del canto monodico a scapito del corale, scomparsa della responsione strofica ed infine adozione della pratica della *metabolé* (la 'Tonartenmischung' all'interno dello stesso pezzo) è peraltro espresso chiaramente da [Arist.] *probl.* 19,15. All'abbandono della responsione strofica e alla diffusione della monodia si lega anche l'adozione di fioriture melismatiche sulle vocali (cfr. Aristoph. *ran.* 1314, 1348). Tuttavia, nell'epoca di Euripide, si mantenne 'die enge Bindung des musikalischen Rhythmus an die mit den Worten gegebenen Quantitäten'; l'emancipazione del ritmo dalla parola è un fatto successivo, d'età imperiale [127].

Diverso il discorso per il rapporto fra melodia e accento di parola (che era melodico, non dinamico): già Dion. Hal. *comp. verb.* 11,63 citava proprio i versi della *párodos* dell'*Oreste* euripideo ad esemplificazione del fatto che la melodia non teneva conto dell'accento di parola (e la cosa è confermata in più punti dall'analisi della musica del frammento papiraceo dell'*Oreste* con notazione musicale, e dal papiro di Leida con un frammento dell'*Ifigenia in Aulide*) [128-129]. Sempre da Dion. Hal. *comp. verb.* (19,130s.) si ricava che la corresponsione strofica non implicava una identità melodica fra strofe e antistrofe, ma solo il mantenimento dell'unità tonale (qui il termine *mélos* vale 'Skala', 'Tonfolge'); questa sarà poi trascurata, come ricorda Dionisio stesso, dalle licenze del ditrambo nuovo, astrofico. L'analisi ritmica del frammento musicale dell'*Oreste* euripideo mostra che esso va considerato la prima testimonianza conservata di una prassi 'die sich im Gegensatz weiß zu einer Melodiebildung als bloßem Abbild von Prosodie, wie sie sich in unstrophischen Gesängen bis zu den spätesten Musikfragmenten abzeichnet' [134]. [Gianfranco Mosconi] [POIESIS 1-00-0704]