

Rocconi, Eleonora, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica. Quaderni dei Seminari Romani di Cultura Greca 5. Roma: Quasar, 2003.*

Introduzione [1-10]. 'Nuove parole, o nuovi significati ad esse attribuiti, sono sempre testimoni di come una cultura vede e rappresenta se stessa e i suoi cambiamenti': ciò va tenuto presente anche quando si studia il lessico musicale della Grecia antica, che nasce quando la pratica musicale diviene oggetto di riflessione. Non possedendo però un proprio linguaggio, la musica lo crea utilizzando spesso termini presi dal linguaggio quotidiano. Si possono riconoscere, al riguardo, tre tipologie di termini: la prima è quella dei termini che descrivono i 'gesti pratici' della pratica musicale, in particolare nell'ambito dei cordofoni: *harmonía*, ad es., è, letteralmente, 'accordatura'; una seconda categoria comprende le parole [...] utilizzate dagli antichi poeti per tentare di *descrivere* verbalmente il suono' e spesso derivate da altre sfere sensoriali, secondo una modalità *sinestetica* [4]; un terzo gruppo, meno consistente, comprende termini che 'nascono quali vere e proprie *onomatopee* musicali (o, più genericamente, 'sonore')', ma che spesso non sono divenuti veri e propri tecnicismi [5].

I. La lingua degli strumenti: il lessico tecnico dei cordofoni [11-51]. Il vocabolario tecnico derivato dalla pratica musicale 'deriva quasi interamente dalla famiglia dei cordofoni [...] i quali godettero in Grecia di una dignità culturale nettamente superiore a quella degli strumenti a fiato'. Ne sono esempio in primo luogo i nomi delle note, ricavati dalla posizione delle corde sulla lira: *hypate* (sott. *chorde*), *parhypate*, *lichanos* (percossa con il 'dito indice'), *trite*, *paranete*, *nete*.

a. [13-21] Assai produttivo il nucleo semantico legato alla *tensione* e all'*allentamento* (*epiteino/aniemi*), in quanto la maggiore o minore tensione delle corde determina l'altezza della nota prodotta: *aniemi* viene a indicare l'atto di abbassare l'intonazione dei suoni, *epiteino* quello di innalzarla, anche a prescindere dal fatto che si tratti di strumenti a corda. Nel caso della voce, tuttavia, *epiteino* può anche indicare, in accezioni non tecniche, il semplice prolungamento del suono (Aesch. *Pers.* 574s.) oppure l'intensificazione del suono ([Arist.] *physiogn.* 806b26s.); similmente, anche *syntonos*, se riferito allo *pneuma*, vale 'intenso', 'vigoroso' ([Arist.] *de audib.* 802a5ss.). L'uso di *epiteino* e *aniemi* conosce, inoltre, una estensione metaforica ad indicare gli stati di 'tensione' e 'distensione' del corpo e dell'animo umano, in base ad un 'parallelismo fra 'corde' musicali e 'corde' umane, vale a dire tendini e nervi' (vd. ad es. Plat. *resp.* 411e-412a; 441e-442a); facile il passaggio ad una connotazione etica di tali termini ('indotta dall'applicazione di tale significato pratico a *tensione* e *rilassamento* dell'uditore': cfr. Arist. *pol.* 1340a40ss.), ravvisabile già in Prat. fr. 712a Page [18]. Sulla base di questa analogia fra 'corde' musicali e corde 'umane', Aristide Quintiliano potrà spiegare in termini 'fisiologici' l'influenza della musica sull'animo umano attraverso l'affinità dei componenti della musica e degli esseri umani (*mus.* 2, 18).

b. [21-26] La concezione del suono come risultato della tensione dà origine a due ulteriori termini tecnici da *epiteino*: *tonos* e *tasis*. Il primo, dal significato iniziale di 'tensione', viene a indicare il 'suono prodotto dalla tensione di una corda' (o della voce), e si articola in quattro significati (li distingue già Cleonide, *Is.* p. 202 6ss. Jan): 'suono di una determinata intonazione' (primo esempio in Aristoph. *eq.* 530ss.; applicato alla voce umana, esso indica piuttosto il 'volume': vd. ad es. Aristoph. *vesp.* 337); 'intervallo di un

tono' equivalente a *diastema* (definizione in Aristox. *harm.* p. 27, 15s. Da Rios) da cui il termine *diatonos*, ad indicare una scala che procede per intervalli di tono; 'ambito sonoro' (*topos phones*: Aristox. *harm.* p. 47, 17s. Da Rios), ovvero la 'tonalità' su cui potevano essere eseguite le scale dette anticamente *harmoniai*; 'altezza' sonora, equivalente a *tasis* e spiegato da Cleonide, *loc. cit.* come il termine usato 'quando per esempio diciamo che qualcuno canta a un tono acuto o grave, oppure che utilizza un tono di voce medio'. Per quanto riguarda *tasis* ('altezza' sonora), l'accezione musicale sembra piuttosto tarda (una prima definizione in Aristox. *harm.* p. 17, 2ss. Da Rios).

c. [26-32] Una diversa famiglia di termini deriva dal verbo *psallo*, che indica 'l'atto di far vibrare una corda di qualsiasi genere toccandola e pizzicandola con le dita' (cfr. Eur. *Bacch.* 783ss., applicato a corde dell'arco). L'accezione musicale del termine risale già al VI sec. a.C. (Anacr. fr. 93, 96 Gentili) e appare in particolare riferirsi a strumenti della famiglia delle arpe (*pektis, magadis*), che venivano suonate esclusivamente con le dita (diversamente da lira e cetra, le cui corde, in genere, erano percosse con il plettro dalla mano destra del suonatore); lo stesso vale per il derivato *psalterion*. Tuttavia, la limitazione di *psallein* alle sole arpe appare un fenomeno tardo, frutto di una sistematizzazione organologica di età ellenistica (cfr. Pollux. 4, 58), in quanto in realtà, sulle lire, era possibile sia lo *psallein* che la percussione con il plettro (vd. la coppia *kitharizein te psallein* in Hdt. 1,155,4; cfr. *psallein e krouein* in Plat. *Lys.* 209b e *schol. rec.*): si nota tuttavia che lo *psallein* sulle lire compare prevalentemente in contesti simposiali, il che induce a pensare che la prassi esecutiva su strumenti a corde in contesti semiprivati come i banchetti fosse il pizzicamento delle corde e non la loro percussione con il plettro. Al mondo del simposio, del resto, sono legati anche gli *psaltai* (ad es. Plut. *quaest. conv.* 634c) e le *psaltriai* (ad es. Plat. *Prot.* 347d), ovvero i 'suonatori di strumenti a corda pizzicata', il cui *status* era in genere quello di esecutori professionisti [29]. Nella tradizione cristiana, *psallo* e termini derivati avranno un particolare sviluppo semantico, per cui *psallo* acquisisce il significato di 'cantare inni al Signore', e *psalmos* quello di 'canto sacro': tale slittamento semantico ha origine dal senso di 'canto accompagnato' che *psalmos* ha già in età classica (vd. ad es. [Eur.] *Rhes.* 360ss.; lo stesso valore forse anche in Hdt. 1,155,4 e Aesch. fr. 57 Radt), il quale a sua volta deriva dal significato di 'suono (pizzicato) d'accompagnamento' (ad es. Plut. *de Alex.* 331e) [32].

d. [32-51] Numerosi i termini derivati da *krouo*, che dal significato-base di 'percuotere, battere', si tecnicizza ad indicare l'azione della 'percussione delle corde con il plettro'. *Krouma* è *in primis* il suono prodotto dall'atto della percussione della corda e la sua più antica testimonianza è Eur. fr. 64 Austin; tuttavia il suo significato si estende presto anche a suoni aulici (fr. 878 Page) come chiarisce anche Plut. *quaest. conv.* 638b-c., sicché nei trattati teorici finisce per valere 'suono strumentale' *tout court*, con il contesto che chiarisce a quale strumento ci si riferisce (ad es. [Plut.] *mus.* 1132e-f) [39]. La valenza strumentale (originariamente connessa ai cordofoni e poi estesa ad altri strumenti) contraddistingue anche le occorrenze musicali di *krouo*: vd. Arist. *de an.* 424a e Call. fr. 203 Pfeiffer, ove *pentámetron...ékrouse* potrebbe valere 'accompagnare con lo strumento', oppure, considerando l'accezione primaria di 'battere' che *krouo* ha, 'scandire ritmicamente'. In effetti, *krouo* e termini derivati presentano in varie occorrenze una valenza prevalentemente ritmica: in particolare *krousis* finisce per significare 'ritmo' (ad es. in Polyb. 30,22). Con il tempo la radice *krou-*, partendo dal riferimento all'esecuzione strumentale, si specializza nel senso di 'suonare uno strumento in accompagnamento al

canto': così è in [Plut.] *mus.* 1137b-d, 1142b [38-9] o in [Arist.] *probl.* 19,39. In particolare, questo passo, con Plat. *leg.* 812d-e, costituisce una delle poche testimonianze sull'accompagnamento strumentale 'eterofonico' (non all'ottava), 'certamente in uso nell'antichità [...] a dispetto di quanto possano ancor oggi affermare molti studiosi' [44]. [Plut.] *mus.* 1141a-b, oltre a fornire vari esempi di *krouo* col valore di 'accompagnamento (il canto) con uno strumento' mostra che un accompagnamento eterofonico fu forse introdotto da Archiloco: nel brano, l'espressione *ten krousin ten hypo oiden* deve indicare una *krousis* subordinata al canto (così già Barker), e non semplicemente, come proposto da Weil e Rienach, e poi da Lasserre, 'à l'aigu du chant' (sulla lira, le note delle corde poste in basso erano le più acute) [47].

Si riferisce alla musica strumentale *tout court* anche il composto *kroumatopoios* (opposto a *melopoios* nel *De musica* di Filodemo), segno della crescente importanza della musica strumentale in età ellenistica; analogamente *anakrouoma* e *anakrousis* significano "(intonare un) preludio strumentale al canto" [48]. Infine, in Manuele Briennio sono attestati *prokrousis* e *ekkrousis* (rispettivamente, nell'ambito della musica strumentale, il passaggio dal grave all'acuto e viceversa) e *ekkrousmos* (la nota di volta ascendente in una melodia strumentale), mentre nell'*Anon. Bellerm.* compare *kroumatographia* ('notazione strumentale'): in queste fonti tarde si palesa la sempre maggiore autonomia acquisita dalla musica strumentale.

II. Percezione acustica e descrizione metaforica del suono presso i Greci [53-80]. Una ampia parte del lessico musicale è dedicata alla descrizione dei suoni, indicati non oggettivamente ma in relazione alle modalità con cui il suono veniva percepito dall'uditore; sono per lo più termini derivati da altre sfere sensoriali e applicati metaforicamente all'ambito uditivo, secondo un procedimento sinestetico, tipico di una cultura pre-letteraria (vd. *pikros*, usato per tatto, udito, gusto, odorato) [53].

a. [54-69] La più parte dei termini descrittivi suoni è tratta dalla sfera tattile, in accordo con la concezione dei suoni come corpi fisici: essi si dispongono in coppie di contrari. Nella coppia *oxys/barys*, *oxys* indica 'un suono o una qualsiasi emozione che colpisce l'uditore come un corpo appuntito', *dall'esterno*, mentre *barys* è 'grave', è 'ciò che scaturisce da un'emozione *interiore* e pesa sul cuore come una massa di grandi dimensioni' (si spiega così il fatto che non vi sia la coppia 'acuto'/'smussato' né quella 'grave'/'leggero'). La coppia *megas/mikros* è utilizzata per l'intensità del suono percepito quale massa d'aria in movimento. Nella coppia *malakos/skleros*, *malakos* si specializza nel lessico musicale quale sinonimo di *aneimenos* con riferimento alla tensione delle corde della lira, anche se spesso conserva un senso percettivo a designare la 'debolezza' del suono (vd. le occorrenze nel *De audibilibus* pseudoaristotelico); esso, infine, si presenta spesso con valenza etica. Il contrario *skleros*, meno frequente, non è usato con valenza etica, mentre permane il senso pratico e percettivo del termine: esso però non indica il contrario di *malakos* = *aneimenos*, che sarebbe 'acuto': 'il concetto di 'durezza' di un suono dipende unicamente dalla violenza del suo impatto sull'uditore' [62]. La *leptotes* e la *pakhytes* di un suono si riferiscono, con valore pragmatico, allo spessore delle corde (più spesse producono suoni più gravi) e, in senso fisico-percettivo, alle dimensioni o alla quantità della massa d'aria in movimento: un suono 'sottile' è dunque meno forte e più dolce, uno 'spesso' è più lento e quindi più grave ([Arist.] *probl.* 1, 17). In *araios/pyknos* è probabile il riferimento alla 'metaforizzazione visiva [delle note] sul diagramma', anche se, da [Arist.] *probl.* 11, 19, si può pensare che la *pyknotes* si riferisca alla "frequenza"

degli impatti tra i suoni-corpi' (cfr. anche Plat. *leg.* 812d-e); nel *de audibilibus* sembra indicare la 'consistenza' – e quindi, risonanza – di un suono, mentre i suoni *araiotera* sono meno distinti ai sensi. Infine, *trakhys/leios* esprimono una 'opposizione tra 'piacevolezza' e 'sgradevolezza' (la stessa percezione che, in contesto materiale, è provocata dal contatto con un oggetto ruvido o liscio)'; la *trakhytes* è comunque sempre una anomalia dell'emissione sonora [67].

b. [69-77] I termini musicali tratti dalla sfera visiva vanno distinti in due ambiti: 'i lemmi del campo coloristico/luministico, ancora fortemente legati alla descrizione del suono quale 'corpo''; 'le espressioni indicanti per lo più una superficie', segno di 'un'organizzazione concettuale in senso *astratto* dell'elemento sonoro' [69]. Fra i primi si vedano *chroma*, che nella trattatistica teorica designa il 'genere di teatracordo' (il genere 'cromatico' è la 'coloritura' del diatonico); *chroai* (le 'sfumature' dei generi di tetracordo); *leukos/melas/phaios* e ancora *lampros/arizele/amauros/alampes*, che si riferiscono metaforicamente alla percettibilità dell'elemento musicale (un suono chiaro è più facilmente percettibile); infine *aiolos* 'cangiante', quindi 'capace di una molteplice e rapida variabilità di suoni' [73]. Dei secondi si vedano la metafora aristossenica dello 'spazio sonoro' (*topos tes phones*) e il concetto di *diastema* ('intervallo'), nati anche dalla concezione dei suoni come punti su una linea immaginaria detta *diagramma*; infine il concetto di 'movimento tipico della voce' (*kinesis kata topon*). A tale concezione si collegano l'intervallo descritto come 'grandezza' circoscritta da 'confini' e 'la formulazione del concetto di 'contiguità' sonora, per la quale non è permesso, nell'ambito di un determinato sistema melodico, inserire altre note tra suoni spazialmente contigui' [76]: espressioni che Aristosseno non intendeva in senso fisico – come faranno, erroneamente, interpreti successivi quali Claudio Tolomeo – ma che si basano su una 'metaforizzazione in senso 'visivo' dell'elemento musicale.

c. [77-79] Rari, infine, i termini ricavati dalla sfera gustativa (il più diffuso è quella del canto come 'miele', che allude non solo alla 'dolcezza' del canto, ma anche alla 'scorrevolezza' della melodia) [78].

d. [79-80] Rarissimi i termini tratti dalla sfera olfattiva (Eur. *Cycl.* 104), essa stessa spesso debitrice di altre sfere sensoriali.

III. Suoni animali e suoni musicali: gli epiteti onomatopeici e la formazione del lessico tecnico [81-98]. Oltre alle vere e proprie onomatopee, sono numerose le 'parole che, sorte quali riproduzioni mimetiche di suoni della natura, subirono poi uno slittamento metaforico in campo musicale'. L'unico però ad avere avuto sviluppo come termine tecnico è *teretizo* (coi derivati *teretisma* e *teretismos*), nato, secondo i lessicografi antichi, dall'onomatopea del frinire delle cicale e del garrire delle rondini; l'accostamento con la cicala (*tettix*, anch'esso un nome probabilmente onomatopeico) è frequente e lo slittamento di *teretizo* nell'ambito musicale può essere stato favorito dalla concezione greca della cicala come animale 'musicale' (ad es. Plat. *Phaedr.* 258e-259d). L'ipotesi (avanzata da Elio Durante) secondo cui *teretizo* deriverebbe dalla pratica articolatoria degli strumenti a fiato (in quanto tra i diversi tipi di sillabazione articolatoria presenti nel lessico musicale greco compare anche la sequenza T-R), circoscrive il legame originario della radice alla sola prassi auletica; tuttavia, le attestazioni del termine si riferiscono non solo all'auletica, ma anche alla voce umana (nel canto senza parole, per cui sembra valere come 'gorgheggiare/solfeggiare') e a 'esecuzioni musicali particolarmente elaborate' [87], designando 'una specie di 'trillo' (lo suggeriscono anche le testimonianze lessicografiche

e, fra gli altri, vari passi in Luciano: *Nigr.* 15; *salt.* 2 e 63). L'uso del termine per il 'gorgheggio' potrebbe giustificare il fatto che le prime attestazioni si riferiscano all'aulo, senza che però la parola sia legata, fin dalle origini, alla prassi auletica; essa, piuttosto, avrebbe indicato, in origine, 'una prassi esecutiva particolarmente ornata [...] che creava nell'ascoltatore un effetto di non chiara percezione uditiva' senza riferirsi ad alcuno strumento in particolare (nel caso della voce umana, tale effetto è dovuto all'assenza di parole su cui si svolge il canto; infatti, spesso il termine indica il canto fatto 'imitando' il suono d'uno strumento, con cui si canta all'unisono o all'ottava: cfr. Theophr. *char.* 17, 15; 9, 10; Bryenn. *harm.* p. 481, 8ss. Jonker). Il lessema *teretizein* sarebbe nato dunque come riproduzione mimetico-musicale di un suono naturale (il verso delle cicale) per poi tecnicizzarsi ad indicare quella prassi esecutiva che producesse un analogo effetto sonoro [95]; in seguito (vd. *Anon. Bellerm.* 9; Bryenn. 310, 24ss. e 312, 11ss. Jonker) il termine si specializza ulteriormente e si limita al solo ambito vocale in cui sembra indicare 'una pratica vocale di 'solmisazione': ne deriverà il termine *teretissare* della pratica musicale rinascimentale e barocca [97].

Glossario [127-147].

[Gianfranco Mosconi]