

L'endecacordo di Ione di Chio

di Giovanni Comotti

Cleonide, nell'*Isagoge harmonica*, riporta al cap. 12¹ un passo attribuito a Ione di Chio, a proposito dell'uso di *τόνος* nel senso di 'suono musicale'. Il primo dei due distici elegiaci, così come viene riportato da Cleonide, è evidentemente corrotto: il testo pubblicato nell'edizione del Diehl² è quello proposto dal Wilamowitz³:

Ἐνδεκάχορδς λύρα, δεκαβάμυνα τάξιν ἔχουσα.
εἰς συμφωνούσας ἀρμονίας τριόδους.
πρὶν μὲν σ' ἐπτάτονον ὁμόλον διὰ τέσσαρα πέντες
Ἴλλενες σπανίαν μοῦσαν ἀειρούμενοι...

Egli interpreta il passo traducendo: "Elfsaitige Leier, die für die symphonischen Dreiwege der Harmonie eine zehnstufige Ordnung hast, früher haben dich alle Hellenen als siebensaitige gespielt, wobei sie nur die ärmliche Harmonie διὰ τέσσαρα erhielten". Il Wilamowitz non traduce al v. 3 διὰ τέσσαρα e interpreta εἰς συμφωνούσας ἀρμονίας τριόδους come espressione per indicare tre tetracordi, senza preoccuparsi di spiegare di quali tetracordi si tratti, rifacendosi con ogni probabilità ad una interpretazione del Gevaert⁴ e citando un passo di Nicomaco a proposito dell'aggiunta di un'ottava corda da parte di Pitagora. Il Wilamowitz ritornò l'anno successivo su questo frammento per avanzare dubbi

¹ C. von Jan, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig 1895, p. 202.

² E. Diehl, *Anthologia lyrica Graeca* I, Lipsiae 1949, p. 84, fr. 6.

³ U. v. Wilamowitz, *Hermes* 37, 1902, p. 305 sgg. - *Kl. Schr.* IV, Berlin 1962, p. 147 sgg.

⁴ F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* II, Genf 1875, pp. 261; 480.

1691
COMOTTI, G.
1972

sulla sua attribuzione a Ione di Chio⁵, ma senza modificarne l'interpretazione.

F. Marx, in una nota critica del 1934⁶, propone al v. 2 la lezione *τρεῖς συμφωνούσας* ecc. con una motivazione che lascia perplessi⁷. Anch'egli interpreta il termine *τριόδους* al v. 2 come riferito ai tre tetracordi, specificandone l'appartenenza al tono Dorico, l'unico veramente greco ("Nam Dorica harmonia sola vere Graeca fuit..."). Al v. 3, *διὰ τέσσαρα* viene inteso "per quaterna chordarum χρούματα, quae tetrachorda appellantur", ma il senso compiuto dell'espressione rimane oscuro. Altre proposte d'integrazione del passo senza discussione approfondita dell'interpretazione forniscono il Diels⁸, che nota tuttavia l'incompletezza del frammento (cfr. al v. 3 *μὲν*), e il von Blumenthal⁹; Flora L. Levin, in un articolo pubblicato nel 1961¹⁰, accetta il testo proposto nell'edizione di C. von Jan¹¹ e dedica poi numerose pagine alla ricostruzione dei tre tetracordi che avrebbero dato all'esecutore la possibilità di eseguire brani musicali in modo Lidio, Dorico e Frigio, interpretando in questo modo *τριόδους* del v. 2.

Lasciando da parte altre interpretazioni di cui mi sembra non sia il caso di occuparsi¹², tutti coloro che si sono accostati al frammento in questione si sono fondati sull'autorità degli storici della musica greca quali Gevaert, Reinach, Sachs, Gombosi i quali, attribuendo alla pratica musicale del periodo classico concetti, norme e procedimenti riferiti dai teorici musicali del tardo ellenismo e dell'epoca romana, hanno pensato, prescindendo spesso dall'osservazione delle caratteristiche proprie degli strumenti in uso in epoca classica, di poter ricostruire in tutti i suoi

⁵ U. von Wilamowitz, *Timotheos, Die Perser*, Leipzig 1903, p. 75 n. 1.

⁶ F. Marx, "Critica et hermeneutica", *Rh. Mus.* 83, 1934, pp. 376-379.

⁷ "... quod nemo scriptor, qui modo numerum XI addiderit chordarum, deinde numerum intervallorum vel graduum, tertio loco, quo tetrachorda III, vel trivialis harmoniae consona III erunt laudanda, ipsum numerum τρεῖς, quem ante τριόδους elocutionis ipsius leges rhetoricae suadent ponendum esse, negleget et contemnet".

⁸ H. Diels, *Vors.* I^o, p. 288 n.; Diels-Kranz I^o, p. 391 n.

⁹ A. von Blumenthal, *Jon von Chios*, Tübingen 1939, p. 23.

¹⁰ F. R. Levin, "The Hendecachord of Ion of Chios", *Trans. Proc. Am. Philol. Assoc.* 92, 1961, pp. 295-307.

¹¹ *Op. cit.* p. 202.

¹² Th. Reinach, "Un fragment d'Ion de Chios", *Rev. ét. gr.* 14, 1901, pp. 8-19.

particolari di intonazione, di accordatura, di tecnica d'esecuzione la musica strumentale del V-IV sec. a. C.¹³. Per una corretta interpretazione del frammento è perciò necessario risalire alle testimonianze antiche relative alla rivoluzione musicale del V-IV sec. cui il frammento stesso si riferisce¹⁴, e quindi ai motivi per i quali gli innovatori, tra i quali si segnalò Timoteo, sentirono l'esigenza di aggiungere progressivamente altre corde alle sette della lira terpanorea. La musica strumentale solistica, fino all'epoca ellenistica, non ebbe importanza rilevante nel mondo greco: gli strumenti a corda e a fiato erano presi in considerazione soprattutto per l'accompagnamento del canto¹⁵. Non c'erano accordature secondo altezza assoluta di suono, secondo un diapason (nell'uso attuale del termine), come è nella musica moderna; lo strumento veniva adattato di volta in volta alle caratteristiche del pezzo da eseguire e della voce del cantante: è quindi arbitrario parlare di accordature fisse secondo schemi di tonalità. Non abbiamo neppure in proposito testimonianze di epoca classica: i passi da cui possiamo ricavare indicazioni sono scarsi e di epoca tarda; per quanto sappiamo, potrebbero riferirsi all'uso dell'età ellenistica o romana e non all'uso del periodo di cui ci occupiamo. Né ci offrono elementi più probanti le raffigurazioni vascolari¹⁶ in base alle quali possiamo solo dire che ad uno strumento a quattro corde se ne sostituì più tardi uno a sette, poi uno a nove e uno ad undici, ma non possiamo dire quali suoni producessero le singole corde. Le ipotesi di C. Sachs¹⁷ e di O. Gombosi¹⁸ su un'accordatura pentatonale dello strumento a sette corde sono state sotto-

¹³ Sul problema dei rapporti tra teorici e musicisti, cfr. I. Henderson, 'L'antica musica greca', in *Storia della musica I: Musica antica e orientale* (trad. it. di G. Tinctori), Milano 1962, p. 375 sgg.

¹⁴ Per la datazione approssimativa del frammento (a parte ogni questione di attribuzione) cfr. Tim. Pers. 299 sgg.; Pherecr. fr. 157; 145 Kock. Sui frammenti di Ferecrate, cfr. I. Düring, 'Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature', *Eranos* 43, 1945, pp. 176-197.

¹⁵ Plat. Leg. VI 812 d-813 a.

¹⁶ M. Wegner, *Musikleben der Griechen*, Berlin 1949 e *Musikgeschichte in Bildern* II 4 (Griechenland), Leipzig s.a.

¹⁷ C. Sachs, 'Die griechische Instrumentalnotenschrift', *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 6, 1924, pp. 289-301.

¹⁸ O. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939.

posto ad esame critico e dimostrate improbabili da R. P. Winnington-Ingram¹⁹. Nell'ultima parte del suo articolo egli mette in dubbio la possibilità che gli antichi praticassero la tecnica del diteggio che noi usiamo sui nostri strumenti per modificare il suono delle corde e che è necessario supporre se si vuole ammettere un'accordatura pentatonale dell'eptacordo. Era infatti impossibile eseguirlo con la mano sinistra, bloccata in una certa posizione dalla fascia con cui si reggeva la lira e che poteva solo fornire effetti di flautato all'ottava superiore interrompendo le vibrazioni a metà corda; era impossibile eseguirlo con la mano destra che impugnava il plettro e che del resto non è mai rappresentata nell'atto di toccare le corde nella parte alta dello strumento²⁰. Una pressione delle dita o del plettro sopra il ponticello avrebbe impedito ogni risonanza; sotto il ponticello, fra questo e la cordiera, avrebbe dato risultati di intonazione assolutamente insoddisfacenti. Alle considerazioni di R. P. Winnington-Ingram in proposito altre possono aggiungersi, dopo un esame attento delle raffigurazioni vascolari di strumenti a corda: un intervento del plettro al di sotto del ponticello, come quello ipotizzato da O. Gombosi²¹, avrebbe provocato, appena allentata la pressione, un abbassamento nell'intonazione della corda stessa²² e avrebbe alterato gli intervalli dell'accordatura dello strumento, tenuto conto anche del materiale di cui erano fatte le corde e della probabile tecnica di accordatura²³.

¹⁹ R. P. Winnington-Ingram, 'The pentatonic tuning of the Greek Lyre: a theory examined', *Class. Quart.* n. s. 6, 1956, pp. 169-186.

²⁰ Neppure sarebbe stato possibile raggiungere con la mano destra la parte superiore di strumenti dalle corde lunghe come il βάρβιτον.

²¹ O. Gombosi, *op. cit.* p. 116 sgg.

²² Nell'anfora di Brygos (Boston Museum of Fine Arts, Inv. 26.61) portata da O. Gombosi (*op. cit.* p. 118) come prova della tecnica usata dai citaredi per innalzare di un quarto di tono o di un semitono l'intonazione di una corda, si vede che il suonatore raffigurato insinua la punta del plettro tra la quarta e la quinta corda; ma la quarta corda, su cui si esercita la pressione, non è toccata dalle dita della mano sinistra che dovrebbero pizzicarla e, se si pensa che il plettro sia usato facendo leva tra le due corde, si deve anche ammettere che l'inconveniente del calo di intonazione interesserebbe non una sola, ma due corde per volta. La tecnica sarebbe poi particolarmente difficile da applicare, specialmente in tempi ristretti.

²³ Platone (*Resp.* VI 531 b) sembra alludere ad una tecnica di accordatura degli strumenti fondata sulla torsione progressiva delle corde che ne alzava l'intonazione.

È dunque verisimile che, nell'uso normale, ad ogni corda corrispondesse un suono e non di più, eccezione fatta solo per gli effetti di flautato all'ottava alta. Delle innovazioni in campo musicale apportate da Cinesia, Melanippide, Frinide e Timoteo ci sono rimaste numerose testimonianze, purtroppo generiche, in autori contemporanei o di poco posteriori²⁴ e in autori più tardi²⁵. Dalle notizie che abbiamo, le innovazioni sarebbero consistite, sul piano della musica strumentale, nella confusione fra *ἁρμονία* e fra i tre *γένε* diatonico cromatico enarmonico (e quindi nelle frequenti *μεταβολαί*) e nella *πολυχορδία*²⁶. Gli studiosi di musica greca del secolo scorso e della prima metà del nostro interpretarono il termine *ἁρμονία* come 'scala modale', fondandosi sugli scritti dei teorici della musica di tarda età ellenistica e romana. Però dall'esame delle testimonianze più antiche sopra citate una interpretazione così esclusiva appare errata: Platone ed Aristotele usavano *ἁρμονία* con un valore semantico molto ampio, indicando un certo tipo di melodia che si distingueva dalle altre non solo e non particolarmente per l'intonazione dei suoni di cui era formata, ma per l'altezza dei suoni stessi, l'andamento ritmico, gli effetti che suscitava nell'animo di chi l'eseguiva e di chi l'ascoltava: non si trattava insomma di un 'modo' (per usare un termine del linguaggio musicale d'oggi), ma di un complesso di caratteri che concorrevano ad individuare un certo tipo di discorso musicale. Già Pindaro, riferendosi alla stessa composizione, aveva parlato di *φάρμαξ* dorica e di canto colico²⁷. Negli autori più tardi troviamo spesso *ἁρμονία* col valore di *τόνος*, di scala musicale; ma testimonianze del genere riflettono il modo di pensare e di esprimersi dei teorici postaristossenici, che consideravano la musica in astratto, classificando gli intervalli possibili fino ai mi-

Le raffigurazioni vascolari di strumenti, nelle quali i canicchi o piroli appaiono infissi nel gorgo ma non solidali con esso, confermerebbero questa mia ipotesi.

²⁴ Plat. *Resp.* III 399 c; *Leg.* III 700 a-701 b; VI 812 b-813 a; *Ar. Nub.* 331 sgg.; 960 sgg.; *Pax* 827 sgg.; *Ar.* 1377 sgg.; 1403 sgg.; *Thesm.* 53 sgg.; 100; *Ran.* 1314; 1348; 1500 sgg.; *Plut.* 290 sgg.; *Pherecr.* fr. 26; 157; 145 Kock; Antifane, *ap. Athen.* XIV 643 d; Aristox. *El. harm.* 2, 23.

²⁵ Ps. Plut. *De musica* 12; 30 sgg.; 34; 38; Dion. Hal. *De comp. verb.* 19, 131.

²⁶ Plat. *Resp.* III 399 c; Arist. *Pol.* VIII 7. Vedi anche: G. A. Privitera, *Luso di Ermione*, Roma 1965, p. 79.

²⁷ Pind. *Ol.* I, 17 e 102. Vedi anche I. Henderson, *op. cit.* p. 389 sgg.

nimi percettibili dall'orecchio umano, ricercando le consonanze sulla base di rapporti matematici ed ordinando gli intervalli in tetracordi, in sistemi ecc. Affermare che le loro ricerche non avessero alcuna influenza sulle esecuzioni musicali del loro tempo è forse eccessivo: è sicuro però che nell'epoca in cui vennero composti i trattati sulla musica che ci sono pervenuti non si conoscevano più le strutture del discorso musicale dell'epoca arcaica e classica; si ricordavano tutt'al più composizioni nello stile di Timoteo e di Filosseno che erano eseguite ancora agli inizi del II sec. a. C. nelle scuole d'Arcadia, in zona quindi appartata e lontana dal commercio culturale dei centri più importanti e più vivi²⁸. Se anche Dionigi d'Alicarnasso²⁹ dice: "I ditirambografi scambiarono (*μετέβαλλον*) i *τρόποι* dorici, frigi e lidi ponendoli nello stesso canto...", dobbiamo interpretare ciò che egli dice tenendo conto della mancanza ormai assoluta di testimonianze dirette sulla musica classica ai suoi tempi. Gli innovatori come Melanippide, Cinesia, Frinide, Timoteo e Filosseno si staccarono gradualmente dagli schemi di struttura musicale caratteristici dei generi poetici del periodo arcaico e classico³⁰, ma sembra eccessivo dedurre dalle testimonianze che ci sono pervenute l'identità fra le *μεταβολαί* alle quali si fa spesso riferimento e le modulazioni da un modo ad un altro e da una tonalità ad un'altra che sono caratteristiche della musica moderna: anche sulla base dei pochi documenti musicali conservati, tutti di epoca tarda e di lettura problematica, una interpretazione del genere appare perlomeno azzardata. Poco fondate sembrano perciò le speculazioni di coloro che immaginarono sulla lira ad undici corde accordature tali che ci si potesse eseguire con l'aiuto del diteggio qualsiasi pezzo in qualsiasi tonalità: fra l'altro non si spiegherebbero in questo modo i tentativi, rimasti poi senza alcun seguito nell'evoluzione della

²⁸ Polibio IV 20-21.

²⁹ Dion. Hal. *De comp. verb.* 19, 131: οἱ δὲ γε διδυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Διορίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ἔσματι ποιούντες, καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλλαττον τότε μὲν ἐναρμονίως ποιούντες, τότε δὲ χροματικῶς, τότε δὲ διατόνως, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διατέλλον, οἱ γὰρ δὴ κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἔπειτα παρὰ γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένους ἦν καὶ ὁ διδυραμβός.

³⁰ Plat. *Leg.* III 700 a - 701 a.

musica antica, di costruire strumenti che dessero la possibilità all'esecutore di variare istantaneamente l'accordatura, come il *τρίπους* di Pitagora di Zacinto³¹. Né è da pensare che l'esecutore sentisse la necessità di estendere l'ampiezza dei suoni oltre il doppio tetracordo della lira a sette corde, quando la cetra serviva quasi esclusivamente per accompagnare il canto e quando, per suonare nell'ottava superiore, c'era la possibilità di ricorrere al flautato, interrompendo con la mano sinistra la vibrazione delle corde a metà. L'accordatura, giova ripeterlo, era con ogni probabilità variabile; il citaredo la modificava di volta in volta secondo il carattere del pezzo da eseguire.

Perché allora aggiungere altre corde? e in cosa consisteva la *πολυχορδία* biasimata da Platone? La seconda parte della testimonianza di Dionigi di Alicarnasso sopra citata (... καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλαττον τότε μὲν ἐναρμονίους ποιούντες, τότε δὲ χρωματικές, τότε δὲ διατόνους ...) è confermata, esplicitamente o per allusione, da passi di altri autori³². Le quattro corde aggiunte all'eptacordo sarebbero quindi servite soprattutto per dare all'esecutore la possibilità di passare nella stessa composizione dal *γένος* enarmonico al cromatico al diatonico. Se consideriamo i due tetracordi *συνημμένα* della lira a sette corde, notiamo che nel genere enarmonico la successione degli intervalli è questa: 1/4 di tono, 1/4 di tono, 2 toni, 1/4 di tono, 1/4 di tono, 2 toni; le corde che permettono questa successione sono appunto sette. Per ottenere la disposizione di intervalli del genere cromatico (1/2 tono, 1/2 tono, 1 1/2 tono, 1/2 tono, 1/2 tono, 1 1/2 tono) si devono aggiungere due corde, mezzo tono sopra la terza e la sesta corda; gli intervalli diventano otto e le corde nove. Infine, per ottenere anche la disposizione del genere diatonico (1/2 tono, 1 tono, 1 tono, 1/2 tono, 1 tono, 1 tono) si devono aggiungere due corde mezzo tono sopra la quarta e l'ottava corda: gli intervalli diventano dieci e le corde undici. Se pensiamo agli intervalli numerosi e piccolissimi in cui era così diviso il tetracordo, possiamo spiegarci perché Aristofane chiami 'sentieri di formica' (... *μύρμηκος ἀτραπούς* ...) ³³ le melodie degli

innovatori e perché Platone ci dia un quadro ironico dei musicisti cacciatori di intervalli, ripresi mentre accordano uno strumento.

Tornando al frammento di Ione preso in esame, esso può essere così interpretato: "O lira dalle undici corde, che hai ordine di dieci intervalli per le tre strade sinfoniche dell'armonia prima i Greci ti suonavano a sette corde usando solo i quattro suoni del tetracordo, ricavando una melodia povera". Al v. "per le tre strade sinfoniche dell'armonia" significa "per realizzare melodie fondate su intervalli consonanti di tutti e tre i generi, enarmonico, cromatico e diatonico"; la metafora de *τρίσδος* continua quella già espressa al v. 1 con il termine *δεξιόβρονα*; cfr. anche i 'sentieri di formica' di Aristofane sopracitati; l'uso di termini che in senso proprio si riferiscono al movimento, al camminare lungo una strada, secondo un tracciato determinato, è qui opportuno, trattandosi di intervalli che prendono un carattere definito dall'andamento melodico della frase musicale³⁵. Al v. 3 *διὰ τέσσαρα* sottintende *χρούματα*: si tratta delle quattro corde che venivano usate per il tetracordo in ciascuno dei tre generi; al v. 4 la melodia che si poteva ricavare dall'eptacordo è detta 'povera' perché priva degli abbellimenti che l'uso contemporaneo dei tre generi permetteva.

Università di Urbino

³¹ Athen. XIV 637 c-f.

³² Cfr. i passi di Antifane, Aristosseno e dello Ps. Plutarco citati nelle note 24 e 25.

³³ Ar. *Thesm.* 100.

³⁴ Plat. *Resp.* VI 530 e - 531 c.

³⁵ Cfr. anche Cleonide, *Isagoge harmonica* 14: ἀγωγή μὲν οὖν ἐστὶν ἡ διὰ τὸ ἐξῆς πρὸς γωνίαν ἑκάς τοῦ μέλους ...