

## **Sulla *synaulia***

**Simonetta GRANDOLINI**

Università di Perugia  
*greco@unipg.it*

**RESUMEN:** L'articolo presenta un'indagine sui diversi significati del termine *synaulia* ed esamina alcune testimonianze sulla realizzazione di una sua particolare forma, quella consistente nell'uso combinato di cetra e aulo.

\* \* \*

**ABSTRACT:** The article features a research about the different means of the terms *synaulia* and screens some proofs about the realization of a particular performance of it, that consists in the combined use of kithara and aulos.

**PALABRAS CLAVE:** *aulos*, forma e uso, *synaulia*, testimonianze.

**RECEPCIÓN:** 14 de agosto de 2007.

**ACEPTACIÓN:** 18 de octubre de 2007.



## Sulla *synaulia*

Simonetta GRANDOLINI

In considerazione del fatto che le testimonianze sulla *synaulia* sono diverse e talvolta persino contrastanti,<sup>1</sup> intendo con questo intervento operare un’indagine volta ad evidenziare soprattutto le diverse valenze che il termine ha assunto nel tempo e ad esaminare alcune testimonianze sulla realizzazione di una particolare forma di *synaulia*, quella consistente nell’uso combinato di cetra e aulo.

Fatta questa brevissima premessa, passo subito a prendere in considerazione il termine ξυναυλία presente nel fr. 60 Radt di Sofocle, trādito dal solo lessico di Esichio β 601 Latte ove così si legge s. v. βίδην· εἶδος. κροῦμα. Σοφοκλῆς Ἀκρισίω (fr. 60 Radt) ... ‘ώς ἐπιψάλλειν βίδην τε καὶ ξυναυλίαν ...’ ἄλλοι βίθυν.

L’esiguità della citazione rende particolarmente difficile stabilire la precisa tipologia della *performance* espressa dall’autore. Occorre allora puntualizzare che il codice Marciano Greco 622, *codex unicus* del testo di Esichio, tramanda il frammento sofocleo nella forma ώς ἐπιψάλλειν βίδηνται καὶ ξυναυλίαν, nella quale il termine βίδηνται, sicuramente corrotto, viene emendato in βίδην τε dagli editori sia di Esichio sia di Sofocle. Ma se la correzione si configura abbastanza semplice, più arduo è invece cogliere il significato di βίδην anche perché scarso

---

<sup>1</sup> Cfr. Plat., *Leg.*, VI, 765b, Poll., IV, 83; Ath., XIV, 617f-618b, *schol.* Ar., *Eq.*, 9, Jones-Wilson, pp. 8-9, Sud., § 116 Adler, s. v. ξυναυλία e § 117 Adler, s. v. ξυναυλίαν.

aiuto viene dal sinonimo βίθυν che abbiamo visto citato da Esichio. A proposito, infatti, di quest'ultimo termine, non altrettanti attestato, Nauck propone la correzione βύδην sulla base del confronto con Hesych. β 1291 Latte βυδοί (Soph., fr. 1034b Radt): οἱ μουσικοί. ἡ κροῦμά τι. σοφῶς (Σοφοκλῆς Musurus) Κρησίν.<sup>2</sup>

Anche il vocabolo βίδυν, che si legge *in iunctura* con ψαλεῖ al verso 27 del fr. 656 *Trag. adesp.* Kann.-Sn., restituito dal *POxy.* 2804, non fornisce alcuna indicazione utile.<sup>3</sup> D'altro canto il ricorso ad alcune glosse di Esichio, quali βύζην (β 1296 Latte) o βυζόν (β 1298 Latte) che presentano i glossemi πυκνῶς (di βύζην) e πυκνόν, συνετόν, γαῦρον δὲ καὶ μέγα (di βυζόν), utilizzati per spiegare βύδην,<sup>4</sup> non ha prodotto soluzioni certe.<sup>5</sup>

A questo punto non resta che partire dal glossema κροῦμα, con il quale vengono chiosati sia il lemma βίδην sia il lemma βυδοί, e dal verbo ἐπιψάλλειν che si legge nel frammento di Sofocle, ma anche in questo momento le difficoltà non sono poche. Il significato proprio di κροῦμα è, infatti, “suono prodotto dalla percussione del plettro sulla corda” e quello di ἐπιψάλλειν è “pizzicare”, nel senso specifico quindi di “pizzicare” le corde di uno strumento, donde la valenza di “accompagnare su strumento a corda pizzicato”.<sup>6</sup> Tuttavia, in considerazione del fatto che il termine κροῦμα è stato utilizzato anche per designare il suono di tutti gli strumenti, compreso

<sup>2</sup> Cfr. Nauck, *TrGF*, p. 143, fr. 57.

<sup>3</sup> Il frammento, in base al confronto con il fr. 60 Radt, è attribuito a Sofocle da Carden-Barrett, *The Papyrus Fragments of Sophocles*, pp. 244 sgg. Al contrario Radt, *TrGF*, IV, p. 136, avanza l'ipotesi che esso appartenga all'opera di un imitatore di Sofocle.

<sup>4</sup> Cfr. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, p. 39; Borthwick, “Suetonius' *Nero* and a Pindaric scholium”, pp. 252 sg.

<sup>5</sup> Chantraine, s. v. βίδην, asserisce che si tratta di un termine musicale inspiegabile e con lui concorda Kannicht, *TrGF*, II, p. 238.

<sup>6</sup> Cfr. Rocconi, *Le parole delle Muse*, pp. 28 sgg.

quello dell'aulo (Plut., *Quaest. Conv.*, II, 638b-c; Ps. Plut., *de mus.*, 1132e; Clem. Alex., *Strom.*, I, XVI, 76, 6; Poll., IV, 83, 84), si può ritenere che con l'espressione ἐπιψάλλειν βίδην si alluda all'esecuzione di una musica strumentale di accompagnamento realizzata per mezzo di un cordofono pizzicato con le dita. Bίδην indicherebbe, pertanto, un genere di accompagnamento —come lascia intuire il termine εἶδος che glossa appunto βίδην— consistente in una specie di supporto ritmico alla melodia.

Quanto poi al termine ξυναυλίαν, esso allude certamente ad un'esecuzione musicale che si avvale dell'aulo. Ma si pone subito il problema se con ξυναυλία si faccia riferimento all'uso simultaneo di due αὐλοί o a quello dell'aulo e di un cordofono o ancora all'accompagnamento dell'aulo all'unisono con la voce, dal momento che, come vedremo, il termine συναυλία/ξυναυλία assume, a seconda dei contesti in cui si inserisce, valori semantici differenti. Un dato resta comunque certo: la *performance* descritta da Sofocle nel fr. 60 si avvaleva sia di strumenti a corda sia di strumenti a fiato. Inoltre, l'uso del verbo ἐπιψάλλειν fa supporre che lo strumento a corda abbia avuto la funzione di accompagnare con il ritmo la melodia affidata invece all'aulo o agli auli.

La prassi della melodia delegata all'aulo e del ritmo affidato alla cetra non era, del resto, rara, ma, come attesta Policleate, *FGrHist*, 588 F 1 *ap.* Ath., IV, 139d-e, costituiva la norma per lo spettacolo musicale più importante e più celebre allestito a Sparta durante le feste in onore di Giacinto:

τῇ δὲ μέσῃ τῶν τριῶν ἡμερῶν γίνεται θέα ποικίλη καὶ πανήγυρις ἀξιόλογος καὶ μεγάλη· παῖδές τε γὰρ κιθαρίζουσιν ἐν χιτῶσιν ἀνεζωσμένοις καὶ πρὸς αὐλὸν ἔδοντες πάσας ἄμα τῷ πλήκτρῳ τὰς χορδὰς ἐπιτρέχοντες ἐν ῥυθμῷ μὲν ἀναπαίστῳ, μετ' ὁξέος δὲ τόνου τὸν θεὸν ἔδουσιν.

Procedendo nell'esame delle attestazioni del termine ξυναυλία, constatiamo che esso è utilizzato anche in Aristofane, *Eq.*, 9, da

parte di uno schiavo, il quale invita un suo compagno ad imitare, per piangere insieme sulle loro comuni sventure, il *nomos* di Olimpo. I due schiavi danno inizio, così, ad una nenia, emettendo il solo suono mumù. Ecco il passo:

OI. Α Δεῦρο δὴ πρόσελθ', ἵνα  
ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον.  
OI. Α Β Μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ.

(vv. 8-10)

Lo scoliaste al v. 9a Jones, p. 8, 19-21, puntualizza καθάπερ οὖν "Ολυμπος εὗρε τὸ συναυλεῖν, καὶ ἡμεῖς ὅμοια καὶ ὥσπερ ἀπὸ μιᾶς φωνῆς ὀδυρώμεθα. μιμησώμεθα οὖν ἐν τῷ θρηνεῖν τὴν συναυλίαν Ὁλύμπουν.

In modo pressoché analogo interpreta lo scoliaste a 9b Jones, p. 8, 24-25, μιμησώμεθα οὖν ἐν τῷ θρηνεῖν τὴν συναυλίαν Ὁλύμπουν καὶ ὡς ἀπὸ μιᾶς φωνῆς ὀδυρώμεθα, il quale omette però il ragguaglio secondo cui Olimpo fu l'inventore della *synaulia*.

La *Suda*, §118 Adler s. v. Ξυναυλίαν πενθήσωμεν, Οὐλύμπου νόμον riprende alla lettera l'interpretazione dello scolio 9a, e per quanto concerne la notizia secondo la quale la ξυναυλία sarebbe stata inventata da Olimpo, come gli scolî, non offre ulteriori precisazioni. Sia gli scolî sia la *Suda* si limitano, infatti, ad indicare i vari significati del termine. Lo *schol.* 9a Jones, p. 8, 14-17, informa che ξυναυλία καλεῖται ὅταν δύο αὐληταὶ τὸ αὐτὸ αὐλῶσιν, ... ἄλλως· ξυναυλία λέγεται ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῇ; in modo simile lo *schol.* 9c Jones, p. 9, 1-2, dice che ξυναυλία καλεῖται ὅταν δύο αὐληταὶ τὸ αὐτὸ αὐλῶσιν, ἢ ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῇ; la *Suda* § 117 riproduce lo *schol.* 9c con la sola sostituzione del verbo αὐλῶσιν con λέγωσιν.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Hesych., § 125 Latte s. v. ξυναυλίαν, riporta solo ὅταν γὰρ δύο αὐλῶσιν ξυναυλία λέγεται, mentre Triclinio, *schol. Eq.*, 9d Wilson, p. 9, 4-5, riporta le due valenze del termine: ξυναυλία καλεῖται ὅταν δύο αὐληταὶ συνάδωσιν, ἢ ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῇ.

A questo punto occorre ricordare che recentemente la Paterlini, riguardo al termine συναυλία, riprendendo una tesi di Pearson,<sup>8</sup> afferma che esso, oltre a significare a) “l’esecuzione contemporanea di *aulos* e *phorminx*”, b) “l’esecuzione concomitante di due *auloi*”, indica anche c) “l’esecuzione che prevede l’uso della voce umana e dell’ *aulos*, ma, a differenza dell’ αὐλωδία, non utilizza parole articolate. Un chiaro esempio è all’inizio degli *Equites* di Aristofane dove i due servitori accompagnano con il loro μὺ μῦ μὺ μῦ μὺ μῦ μὺ μῦ μὺ μῦ (v. 10) il suono dell’aulo”.

Sempre sulla scia di Pearson, la studiosa puntualizza inoltre che questa modalità è attestata da Semo di Delo, *FGrHist*, 396 F 11, *ap.* Ath., XIV, 618a.<sup>9</sup> Ebbene, a me pare che questa ipotesi possa suggerire ulteriori considerazioni, non senza aver prima precisato che fra i significati di συναυλία non si può escludere categoricamente quello di “accompagnamento dell’au-  
lo all’unisono con la voce”, valenza questa corrispondente, appunto, all’ αὐλωδία. Tale significato, infatti, è registrato da Polluce, IV, 83: οἱ δὲ τὴν συναυλίαν εἶδος προσαυλήσεως οἴονται ὡς τὴν αὐλωδίαν e dalla *Suda*, ξ 116 Adler: Συναυλία: αὐλησίς τις σύμφωνος, ὑπὸ δύο περαινομένη αὐλωδία.

Riguardo al passo di Polluce, va precisato che il termine προσαύλησις ha il valore di “accompagnamento con l’aulo”, per cui si esclude la possibilità che il suono dello strumento abbia accompagnato un motivo eseguito a bocca chiusa senza l’articolazione di parole, come invece suggerisce Pearson.<sup>10</sup> Se così fosse, Polluce avrebbe dovuto dire che era la voce ad accompagnare, cioè a seguire, l’aulo e non il contrario. Se dunque il termine προσαύλησις ascrive alla voce il primato fra strumento e voce, quest’ultima deve essere necessariamente articolata in un canto, come prova in maniera chiara la testi-

<sup>8</sup> Cfr. Pearson, op. cit., *ad fr.* 60, p. 39.

<sup>9</sup> Paterlini, “Annotazioni in margine all’ αὐλός”, p. 167, n. 18.

<sup>10</sup> Cfr. Pearson, op. cit., p. 39.

monianza di Ps. Aristot., *Probl.*, 19, 921a 26, ove προσαυλέω significa appunto “accompagnare all'unisono con l'aulo” un canto.

Per completare la gamma dei significati di συναυλία, bisogna aggiungere anche quello di “concerto strumentale opposto a μονῳδία”, attestato in Plat., *Leg.*, VI, 765b.

Sarà, allora, proprio il valore polisemico del termine συναυλία a generare una tale confusione da far avvertire ad Ateneo, XIV, 618a, la necessità di citare la testimonianza di Semo di Delo, *FGrHist*, 396 F 11, il quale denunciava appunto l'ignoranza di molti sul vero significato del vocabolo, come risulta dal seguente passo:

Tὴν δὲ συναυλίαν τί ποτ’ ἔστιν, ἐμφανίζει Σῆμος ὁ Δήλιος ἐν πέμπτῳ Δηλιάδος, γράφων οὕτως· “Ἄγνοουμένης δὲ παρὰ πολλοῖς τῆς συναυλίας, λεκτέον. Ὡν τις ἀγών συμφωνίας ἀμοιβαῖος αὐλοῦ καὶ ρύθμοῦ,<sup>11</sup> χωρὶς λόγου τοῦ προσμελῷδοῦντος”.

Tale testimonianza riceve ulteriore luce da Ateneo che utilizza Semo dopo aver citato un passo tratto dalla *Mercanzia* di Efippo (fr. 7 K.-A.), quale esempio di *synaulia* realizzata con l'impiego di aulo e lira, e prima del passo dell'*Auleta* di Antifane (fr. 49 K.-A.), dove la *synaulia* è invece realizzata per mezzo di due auli. La citazione, infatti, di due testi diversi fra loro per quanto concerne gli strumenti musicali adoperati, lascia intendere che Ateneo abbia voluto dimostrare, con compiutezza esemplificativa, che la caratteristica precipua della *synaulia* consiste nell'accordo fra melodia e ritmo, accordo

---

<sup>11</sup> Sebbene Semo parli di aulo e ritmo è molto probabile che con aulo egli abbia fatto riferimento alla melodia realizzata dall'aulo. D'altra parte non si può supporre che il nome della cetra sia caduto e sia stato sostituito dal termine “ritmo”, perché se il ritmo era fornito dalla cetra nel caso di *synaulia* realizzata con l'abbinamento di aulo e cetra, esso era invece fornito dall'aulo quando la *synaulia* si otteneva per mezzo di due auli. In altri termini eseguire la melodia spettava sempre all'aulo, invece segnare il ritmo era compito indifferentemente dell'aulo o della cetra.

che si può ottenere sia suonando due strumenti differenti, nel caso specifico, un aulo e un cordofono, sia suonando due auli.

Dopo queste puntualizzazioni, è tempo di ritornare al testo di Aristofane e al *nomos* di Olimpo, avvertendo che la nenia intonata dai due servi potrebbe sì corrispondere alla sinfonia  $\chiωρὶς λόγου τοῦ προσμελωδοῦντος$ , di cui parla Semo, intesa secondo il suggerimento di Pearson e della Paterlini<sup>12</sup> come sinfonia con accompagnamento vocale a bocca chiusa, ma nulla impedisce di supporre che i due servi abbiano imitato a bocca chiusa la melodia strumentale di Olimpo. Del resto, dire che una sinfonia è priva di un testo cantato equivale a dire che essa è solo strumentale e non implica necessariamente un accompagnamento melodico eseguito a bocca chiusa o senza l'articolazione di parole compiute. Non si intravvede quindi alcuna ragione valida per opporsi all'ipotesi secondo cui i due servi parodiavano il *nomos* di Olimpo utilizzando i due suoni M Y, corrispondenti, come nota la Jourdan-Hemmerdinger, ai segni M Y, che indicano il movimento melodico dalla *mése* (M) alla *parhypáte* (Y) con il salto della *líchanos*.<sup>13</sup> E questo altro non è, secondo la stessa studiosa, che il tipo di melodia realizzato da Olimpo il quale, secondo la testimonianza di Ps. Plutarco, *de mus.*, 1134f, faceva discendere la melodia alla *parhypáte* partendo ora dalla *paramése* ora dalla *mése*, saltando la *líchanos*.<sup>14</sup>

A tal proposito sarà bene tenere presente che Olimpo al tempo di Aristofane era ritenuto un grande auleta, come attesta Platone, *Symp.*, 215c, e *Min.*, 318b, e che, stando alla testimonianza di Ps. Plutarco, *de mus.*, 1133de, era diventato una figura leggendaria. Si riteneva per di più che erano esistiti due

---

<sup>12</sup> Cfr. Pearson, op. cit., p. 39, e Paterlini, op. cit., p. 167, n. 18.

<sup>13</sup> Cfr. Jourdan-Hemmerdinger, “L’epigramma di Pitecusa e la musica della Grecia antica”, pp. 156, 177, n. 79.

<sup>14</sup> Cfr. Jourdan-Hemmerdinger, *ibidem*.

auleti di nome Olimpo.<sup>15</sup> Ma quest'ultima notizia, come sottolinea Barker, è del tutto irrilevante. Poco importa, infatti, cercare di stabilire se siano esistiti due individui di tal nome o uno solo,<sup>16</sup> quello che più interessa è invece rilevare che ad Olimpo era attribuita l'introduzione della musica auletica in Grecia<sup>17</sup> e che, stando alla notizia, fornita dallo stesso Ps. Plutarco, *de mus.*, 1137b, nel corso dell'illustrazione dello σπονδειάζων τρόπος attribuito ad Olimpo e ai suoi seguaci, alcune note, mai incluse nella melodia in questione, furono utilizzate come elementi di accompagnamento. Proprio sulla base di questo ragguaglio Barker giunge ad ipotizzare che, nella pratica auletica di suonare due canne alla volta, una canna serviva per la melodia e l'altra per l'accompagnamento.<sup>18</sup>

Stando così le cose, se combiniamo questa teoria con quanto asserisce Semo e teniamo presente il testo di Aristofane dove l' Οὐλύμπου νόμος è definito ξυναυλία, si può dedurre che il nomos veniva eseguito in modo tale che ad una canna era affidata la melodia, all'altra il ritmo.

Detto questo, fermo un poco l'attenzione sul fr. 49 K.-A. dell'*Auleta* di Antifane, citato da Ateneo, XIV, 618b, come abbiamo sopra ricordato, perché particolarmente adatto a spiegare in cosa consista la συναυλία (ἀστείως δὲ αὐτὴν Ἀντιφάνης φωνερὸν ποιεῖ ἐν τῷ Αὐλητῇ λέγων). Riporto anche in questo caso il testo:

Ποίαν, φράσον γάρ, τὴδετὴν συναυλίαν  
ταύτην ἐπίσταται γάρ τὸν οὐλητὸν ἔτι

<sup>15</sup> Apollod., *Bibl.*, I, 4, 2; *schol. ad Plat. Symp.*, 215b; *Resp.*, 3, 399e, pp. 64; 213 Greene, conoscono un Olimpo padre di Marsia, Clem Alex., *Strom.*, I, XVI, 74-76, *schol. ad Plat. Min.*, 318b, p. 294 Greene, conoscono un Olimpo discepolo di Marsia.

<sup>16</sup> Barker, *Euterpe*, p. 31.

<sup>17</sup> Sulle caratteristiche della musica di Olimpo cfr. Winnington-Ingram, "The Spondeion Scale", pp. 83-91, Barker, *Greek Musical Writings*, pp. 255-257, Id., *Euterpe*, cit., pp. 31-40; West, *Ancient Greek Music*, pp. 163-164.

<sup>18</sup> Cfr. Barker, *Euterpe*, cit., p. 38.

μαθόντες <      > ὥστε τοὺς αὐλοὺς σύ τε  
αὕτη τε λήψεσθ' εἰθ' ἀ μὲν σὺ τυγχάνεις  
αὐλῶν πέρωνε. δέξεται δὲ τὰλλα σοι  
τὴδύ τι κοινόν ἔστιν, οὖν χωρὶς πάλιν  
συννεύματ' οὐ προβλήμαθ' οἵς σημαίνεται  
ἔκαστα.

Sebbene il frammento sia corrotto, è tuttavia possibile sostenere dalle parole Ποίαν, φράσον γάρ, ... συναυλίαν che ci troviamo di fronte a un personaggio desideroso di chiedere spiegazioni circa la *synaulia*. Da quanto segue immediatamente dopo, si evidenzia peraltro la forma della *synaulia* attraverso la precisazione del differente ruolo che i due auleti ricoprivano nella *performance*, ruoli distintamente indicati dai verbi πέρωνε e δέξεται. Difficile è, però, stabilire i compiti di ognuno dei due: si può solo ipotizzare che πέρωνε alluda al ritmo eseguito fino alla fine e δέχομαι alla melodia. Ma si tratta solo di un'ipotesi destinata, almeno per il momento, a restare tale, specie se si tiene conto che nel prosieguo del frammento si parla di una parte eseguita in comune e di una eseguita individualmente.

Nulla di più preciso si evince da Polluce, IV, 83, il quale si limita a ricordare che ad Atene durante le Panatenee veniva eseguito un concerto di auli, indicato con il termine *synaulia*: 'Αθήνησι δὲ καὶ συναυλία τις ἐκαλεῖτο· συμφωνία τις αὕτη τῶν ἐν Παναθηναίοις συναυλούντων.

Diversa, rispetto agli strumenti impiegati, risulta la *performance* descritta da Efippo nel fr. 7 K.-A., riportato da Ateneo. In esso si parla, infatti, di un concerto di auli e lira. Si specifica inoltre che tale concerto è molto adatto ai παιγνια, ma non risulta affatto chiara la funzione dei due strumenti:

κοινωνεῖ γάρ, ὁ μειράκιον, ἡ  
ἐν τοῖσιν αὐλοῖς μουσικὴ κάν τῇ λύρᾳ  
τοῖς ἡμετέροισι παιγνίοις. ὅταν γάρ εὐ  
συναρμόσῃ τις τοῖς συνοῦσι τὸν τρόπον,  
τόθ' ἡ μεγίστη τέρψις ἐξευρίσκεται.

Come si vede, di certo si può dire solo che questo è il tipo di *synaulia* ottenuto, come ricordano gli scoli ad Aristofane, *Eq.*, 9, ὅταν κιθάρα καὶ αὐλός συμφωνῆ.

Non è fuor di luogo ricordare che il primo esempio di *synaulia*, intesa come abbinamento concertato di aerofoni e cordofoni, si trova nell'*Iliade*, XVIII, v. 495, all'interno dell'*ekphrasis* dello scudo di Achille, là ove viene raffigurata una cerimonia nuziale visualizzata dai seguenti versi:<sup>19</sup>

πολὺς δ' ὑμέναιος ὄρώρει·  
κοῦροι δ' ὄρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν  
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον.

(vv. 493-495)

Dal testo risulta che durante la *nymphagogia* veniva innalzato un imeneo non meglio specificato, per cui resta difficile capire se si trattò di un componimento lirico o del semplice grido rituale con cui veniva augurata felicità agli sposi, mentre giovani danzatori volteggiavano al suono concertato di auli e cetre. Che gli strumenti suonavano all'unisono si deduce però chiaramente dall'espressione βοὴν ἔχον (v. 495).

Il richiamo di questa testimonianza non può non evocare alla mente l'analogia cerimonia nuziale descritta dallo Ps. Esiodo, *Scut.*, 273-280, seppur con varianti significative. Senza soffermarmi sulle altre differenze, mi preme piuttosto rimarcare quella consistente nella diversità degli strumenti a fiato impiegati durante la cerimonia: al posto degli αὐλοί sono menzionate le σύριγγες. Ora, anche se Polluce, IV, 77, attesta l'uso di σύριγξ come sinonimo di αὐλός, la sua testimonianza non ci autorizza ad escludere che lo Ps. Esiodo con σύριγξ abbia indicato lo strumento a fiato privo di ancia. Le σύριγγες in questione potrebbero, infatti, essere benissimo sia le monocalamo, sia le policalamo. Per di più giova ricordare che in

---

<sup>19</sup> Cfr. Grandolini, *Canti e aedi*, p. 60.

Euripide, *Iph. Aul.*, vv. 1036 sgg., l'imeneo per Peleo e Teti era eseguito oltre che διὰ λότου Λίβυος μετά τε φιλοχόρου κιθάρας anche συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσσᾶν.

D'altronde la celebrazione del matrimonio rientra nella tipologia delle feste legate ad usi e costumi epicorici, per cui è del tutto naturale che venissero utilizzati in questa circostanza gli strumenti musicali in uso nel luogo in cui si svolgeva la cerimonia.

La testimonianza pseudoesiodea appare inoltre particolarmente interessante anche per un'altra notizia in essa contenuta, quella cioè secondo la quale le σύριγγες accompagnavano il canto, mentre le φόρμιγγες segnavano il ritmo della danza. Al riguardo torna utile rimarcare che la funzione di segnare il ritmo della danza da parte della cetra è sottolineato dallo stesso passo di Euripide, *Iph. Aul.*, v. 1037, per mezzo dello stilema φιλόχορος κιθάρα. Se, dunque, danza e canto erano simultanei, l'esecuzione risulta conforme a quella della *synaulia*, dove agli strumenti a fiato è affidata la melodia, mentre quelli a corde hanno il compito di segnare il ritmo.

Se la mia analisi risulta convincente, va allora rivista la tesi che vuole Epigono di Ambracia, vissuto nel VI secolo,<sup>20</sup> quale inventore della *synaulia* intesa come abbinamento di cetra e aulo. Alla luce delle testimonianze da me esaminate la *synaulia* risulta, infatti, pratica musicale ben più antica, per cui la notizia relativa alle innovazioni di Epigono fornita da Filocoro, *FGrHist*, 328 F 23, deve essere esaminata con particolare attenzione soprattutto perché il testo, che ha trasmesso Ateneo, XIV, 637f, non è chiaro e la sua interpretazione non è univoca, dal momento che Filocoro non attribuisce espressamente ad Epigono l'uso combinato di cetra e aulo, ma di ἔναυλος κιθάρισις, espressione generalmente tradotta “cetra

---

<sup>20</sup> Cfr. Privitera, *Laso di Ermione*, p. 65, n. 2; Ferrari, *Pindaro, Olimpiche*, p. 19.

suonata con l'accompagnamento dell'aulo".<sup>21</sup> Sono però possibili altre traduzioni: mentre secondo West, l'espressione significherebbe "cetra suonata in modo tale da produrre effetti di eco", per cui lo stilema viene ad indicare una tecnica particolare di suonare la cetra senza alcun rapporto con l'aulo,<sup>22</sup> secondo Barker, invece, la suddetta espressione equivarrebbe a "suonare la *kithara* alla maniera di un aulo", alludendo quindi ad una tecnica particolare, consistente nel riprodurre con la cetra gli effetti musicali tipici dell'aulo.<sup>23</sup>

Stando a queste possibili traduzioni, quella ricordata per prima additerebbe in Epigono il πρῶτος εὑρετής della *synaulia*, ma poiché, come si è visto, tale tecnica era conosciuta fin dai tempi di Omero, per accogliere questa tesi dovremmo o attribuire ad Epigono un qualche significativo perfezionamento della stessa *synaulia*, operazione di cui però non è rimasta alcuna notizia, o ritenere che egli fu il primo ad usare la *synaulia* sistematicamente, cosa del tutto possibile.

Quanto alle altre due traduzioni, quella di West manca di prove che possano confermarla, mentre la traduzione proposta da Barker, che presenta Epigono quale iniziatore di quegli sperimenti sulla cetra che saranno tipici dei nuovi ditiramografi, potrebbe trovare conferma nelle parole di Filocoro stesso. Questi, infatti, inserisce la notizia delle innovazioni di Epigono e dei suoi discepoli in un discorso più ampio che ha per oggetto i cambiamenti introdotti da Lisandro di Sicione nell'assolo di cetra.<sup>24</sup> Se il discorso di Filocoro ha una sua coerenza, si deve allora concludere che le novità introdotte da Epigono non riguardano la *synaulia*, ma il modo di suonare

<sup>21</sup> Cfr. LSJ ἔνωνλος *on or to the aulos, accompanied by it* e κιθάρισις *playing on the cithara*. Privitera, op. cit., p. 65, n. 2, interpreta "unione di strumenti a fiato e a corde"; L. Citelli in Ateneo, *I Deipnosophisti*, p. 1648, traduce "duo di cetra e aulo".

<sup>22</sup> Cfr. West, op. cit., p. 341, che interpreta *enaulos* come "echoing in the ears".

<sup>23</sup> Barker, *Euterpe*, cit., p. 43.

<sup>24</sup> Ath., XIV, 637f-638a.

la cetra, per cui con Epigono e con Lisandro avrebbe inizio quella profonda trasformazione della musica greca che culminerà nella riforma realizzata da Timoteo.

Volendo ora gettare uno sguardo sulla diffusione della *synaulia* intesa come abbinamento di aulo e cetra, va innanzitutto ricordato che Pindaro nelle *Olimpiche*, III, 8; VII, 11 sg.; X, 93 sg., nella *Pitica*, X, 39, nelle *Nemei*, III, 12 e 79; IX, 8 sg., e nell'*Istmica*, V, 26 sgg., informa, nell'ambito del motivo *modus canti*, che l'accompagnamento del suo canto è affidato alla cetra e all'aulo. Va inoltre detto che Senofonte in *Symp.*, III, 1, presenta un fanciullo intento a suonare la cetra e a cantare dopo aver accordato la propria cetra sull'aulo e che Luciano in *Salt.*, XVI, offre la notizia secondo la quale a Delo, durante i sacrifici, i fanciulli danzavano e cantavano al suono dell'aulo e della cetra.

Per concludere, non posso esimermi dal menzionare i παριαμβίδες —detti anche παριάμβοι, secondo quanto attesta Fozio, *Lex.*, II, p. 64 Naber— composizioni per aulo e cetra, definiti da Polluce, IV, 48, *nomoi* citaristici con accompagnamento dell'aulo,<sup>25</sup> in maniera diversa, dunque, da Esichio, π 927 Schmidt,<sup>26</sup> e da Fozio<sup>27</sup> che li ritenevano *nomoi* citarodici accompagnati dal suono dell'aulo. I παριαμβίδες sono ricordati anche da Epicarmo, fr. 108 K.-A. *ap. Ath.*, IV, 183d, il quale presenta Semele mentre danza e gioisce ascoltando tali componimenti eseguiti da un auleta che accompagna all'acuto il suono della cetra.<sup>28</sup>

Ce n'è dunque abbastanza per documentare la fortuna in epoca arcaica e classica della *synaulia*, *performance* musicale che, in epoca ellenistica, come scrive Comotti,

<sup>25</sup> Παριαμβίδες νόμοι κιθαριστήριοι, οἵς καὶ προσηγέλουν.

<sup>26</sup> Παριαμβίδες· Ἀπολλόδωρος παρὰ τὸν ίαμβούς αὐτά(;) φησι πεποιηθαι, ὃς οἱ κιθαρῳδοὶ ἔδουσιν.

<sup>27</sup> Παριάμβοι: καὶ παριαμβίδες καὶ ίαμβοι· κιθαρῳδικοὶ νόμοι, οἵ προσηγέλουν.

<sup>28</sup> Σεμέλα δὲ χορεύει, / καὶ ὑπαυλεῖ σφιν σοφὸς κιθάραι παριαμβίδας· ὃ δὲ γεγάθει / πυκινῶν κρεγμῶν ἀκροαζομένα.

per le esigenze del nuovo modo di far teatro, che richiedeva per la parte musicale coloriture e timbri diversi secondo la natura dei testi presentati, si diffuse sempre di più [...] e che portò in epoca imperiale alla costituzione di vere e proprie orchestre.<sup>29</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Ada, *Suidae Lexicon*, III, Stutgardiae, Teubner, 1967 (1a. ed., 1933).
- ATENEO, *I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, III, libri XII-XV, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- BARKER, Andrew, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa, Edizioni Ets, 2002.
- , *Greek Musical Writings*, I, *The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BORTHWICK, E. Kerr, “Suetonius’ Nero and a Pindaric scholium”, *Classical Review*, n. s. 15, 1965, pp. 252-256.
- CARDEN, Richard, & W. S. BARRETT, *The Papyrus Fragments of Sophocles*, Berlin-New York, de Gruyter, 1974.
- CHANTRAINÉ, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire de mots*, Paris, Éditions Klincksieck, 1999 (1a. ed., 1968).
- COMOTTI, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, E.D.T., 1991 (2a. ed.).
- FERRARI, Franco, *Pindaro, Olimpiche*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998.
- GRANDOLINI, Simonetta, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996.
- JACOBY, Felix, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, III, B, Leiden, Brill, 1950.
- JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise, “L’epigramma di Pithecusa e la musica della Grecia antica”, in Bruno Gentili y Roberto Pretagostini, *La Musica in Grecia*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988, pp. 145-182.
- KANNICHT, Richard, y Bruno SNELL, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, II, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.
- KASSEL, Rudolf, & Colin AUSTIN, *Poetae Comici Graeci*, I, *Comoedia Dorica, Mimi, Phlyaces*, Berolini et Novi Eboraci, de Gruyter, 2001.
- , *Poetae Comici Graeci*, II, *Agathenor-Aristonymus*, Berolini et Novi Eboraci, de Gruyter, 1991.

---

<sup>29</sup> Cfr. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, p. 44.

- , *Poetae Comici Graeci*, V, *Damoxenus-Magnes*, Berolini et Novi Eboraci, de Gruyter, 1986.
- LATTE, Kurt, *Hesychi Alexandrini Lexicon*, I, Hauniae, Ejnar Munksgaard Editore, 1953.
- NABER, Samuel A., *Photii Patriarchae Lexicon*, Amsterdam, Hakkert, 1965 (Leidae, Brill, 1864-1865).
- NAUCK, Augustus, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae, Teubner, 1926 (2a. ed.).
- PATERLINI, Mariarita, “Annotazioni in margine all’ αὐλός”, *Rivista di Cultura Classica e Medievale*, 42, 2, 2000, pp. 163-173.
- PEARSON, Alfred Chilton, *The Fragments of Sophocles*, I-III, Amsterdam, Hakkert, 1963 (Cambridge, Cambridge University Press, 1917).
- PRIVITERA, Giuseppe Aurelio, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1965.
- RADT, Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, IV, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- ROCCONI, Eleonora, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma, Edizioni Quasar (Quaderni dei Seminari Romani di Cultura Greca, 5), 2003.
- SCHMIDT, Maurice, *Hesychi Alexandrini Lexicon*, Amsterdam, Hakkert, 1965 (Halle, 1861).
- Scholia Platonica*, edidit Guilielmus Chase Greene, Haverfordiae, Societas Philologica Americana, 1938.
- Scholia vetera in Aristophanis equites*, edidit D. Mervyn Jones et *Scholia Tricliniana in Aristophanis equites*, edidit Nigel G. Wilson, Amsterdam, Groningen, 1969.
- WEST, Martin L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., “The Spondeion Scale”, *The Classical Quarterly*, 22, 1928, pp. 83-91.