

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

A performance musical na pintura  
dos vasos áticos e ápuolos (séc. VI-  
IV a.C.): os instrumentos de corda

*Musical performance on Attic  
and Apulian vase-painting (6th-  
4th cent. B.C.): the stringed  
instruments*

Fábio Vergara Cerqueira  
EfR  
Pesquisador CNPQ PQ 1d  
Humboldt-Foundation Research Fellow  
Chercheur résident | École française de Rome  
Universidade Federal de Pelotas  
E-mail: fabiovergara@uol.com.br

## Resumo

O presente artigo tem o propósito de analisar a performance dos instrumentos de corda na Antiguidade grega, focando os séculos VI a IV a.C. e os espaços da Grécia egeia, particularizado em Atenas, e da Grécia ocidental, circunstanciado na Itália Meridional, em Tarento e na Apúlia, a hinterlândia indígena itálica. Estudo especificamente a representação iconográfica das técnicas do *krouein* (tocar as cordas com o *plektron*) e do *psallein* (tocar com os dedos), interpretando aspectos culturais relacionados. Observo também a emergência no Sul da Itália de um gosto pela música instrumental, como um efeito local da *Nova Música*.

Palavras-chave: Performance musical, Instrumentos de corda, Magna Grécia, Iconografia, Cerâmica.

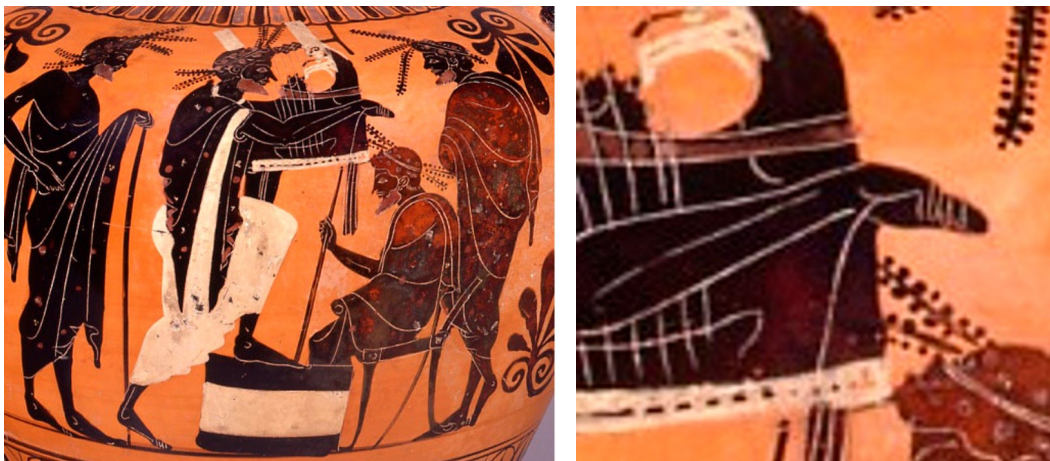
## Abstract

*The present article aims to analyze the stringed instruments performance in Greek Antiquity, focusing, chronologically, from 6th to 4th century, and, geographically, Aegean Greece, particularly Athens, and Occidental Greece, namely Tarentum and Apulia, the indigenous Italic hinterland. I study specifically the iconographical representation of the playing techniques krouein (to pluck the strings with the plectrum) and psallein (to pluck the strings with the fingers), interpreting cultural aspects associated to it. I observe also the emergence of a preference for instrumental music, as a local effect of the New Music.*

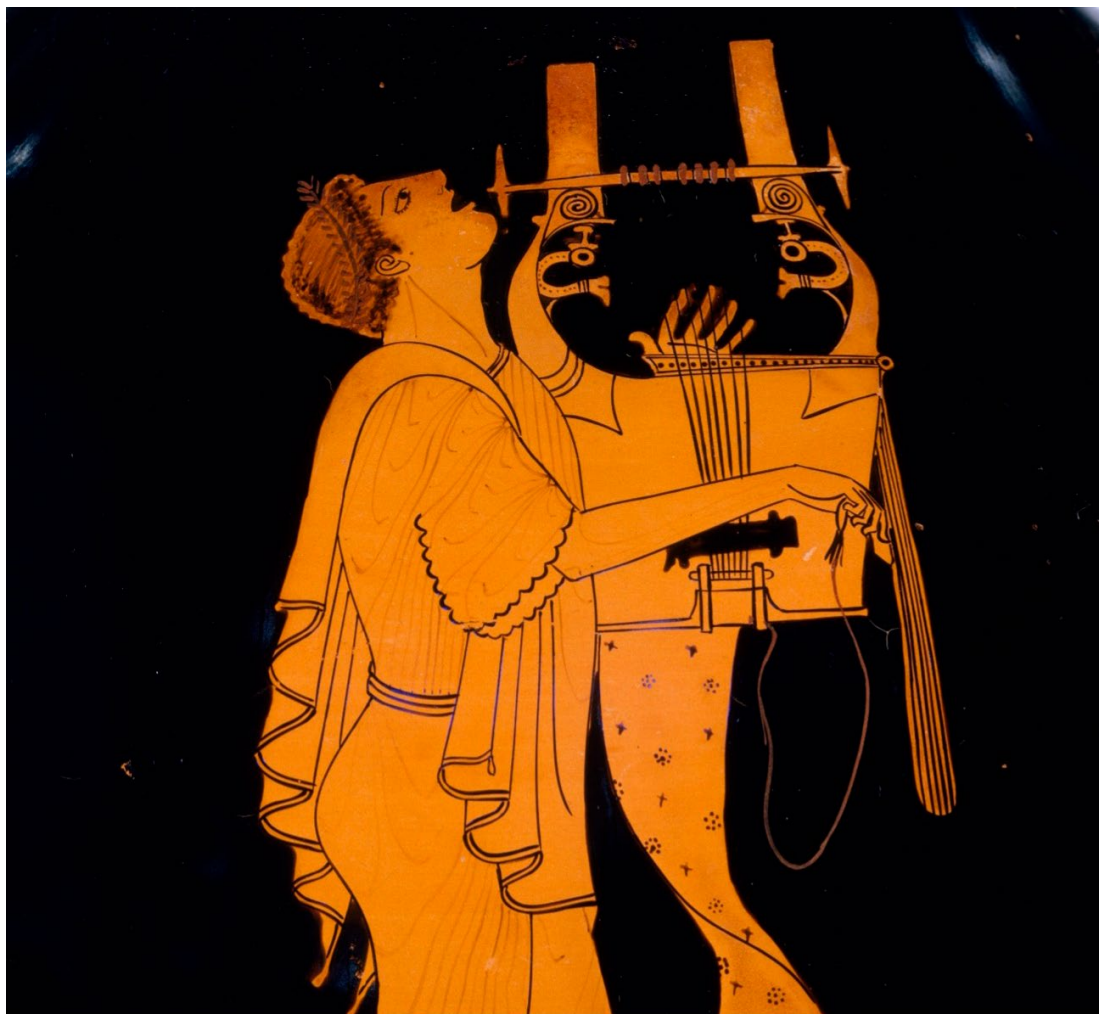
*Keywords: Musical performance, Stringed instruments, Magna Grecia, Iconography, Pottery.*

**P**ara podermos interpretar como se dava a performance musical nos instrumentos de corda, um dos aspectos a se analisar é a técnica para se fazer com que as cordas gerem o som. Havia basicamente duas técnicas, o *krouein* e o *psallein* (VERGARA CERQUEIRA 2021:65-66).

Na Grécia arcaica e clássica, o *krouein*, que designa a técnica de tocar a lira e a cítara com o *plektron*, tornou-se convencional. O músico golpeava as cordas com o *plektron*, na mão direita, que assim percutia as cordas. Com os dedos da mão esquerda, bloqueava a vibração das cordas que não deviam soar. Na pintura dos vasos áticos reconhecemos a técnica não somente em observando o uso do *plektron* (Fig. 1). A posição da mão esquerda por si mesma, com a mão aberta e os dedos em posição reta, bloqueando a vibração das cordas ao as pressionarem levemente, já indica o uso da técnica do *krouein* (Fig. 2).



**Figura 1:** Músico participa de *agon* musical, tocando *kithara* com *plektron* na mão direita. Ânfora ática de figuras negras. Grupo de Leagros (ABV 375/211). c. 510-500 a.C. - Londres, Museu Britânico, 1926,0628.7 - © The Trustees of the British Museum



**Figura 2:** Jovem citaredo canta acompanhando-se na *kithara*, *plektron* na mão direita e mão esquerda aberta com dedos pressionando as cordas que não devem vibrar. Ânfora ática de figuras vermelhas. Pintor de Berlim (ARV<sup>2</sup> 197/3). c. 490 a.C. - Nova Iorque, Metropolitan Museum, 56.171.38 - ©metmuseum

A outra técnica praticada na Grécia antiga era o *psallein*, que consistia em tocar as cordas como na técnica moderna do *pizzicato*, “beliscando” as cordas, e podem se usar ao mesmo tempo as duas mãos, para “pinçar” cordas diferentes. Mesmo que evidências iconográficas mais recuadas indiquem que esta seja uma técnica mais antiga (o tocar com os dedos, sem apoio de um dispositivo tipo plectro), a generalização da performance baseada no *krouein* foi tão forte no período tardo-arcaico e clássico, ao ponto de a técnica de “beliscar” as cordas com os dedos passar a ser vista como algo estranho, que indicaria pouca educação. Ao ser “reintroduzida”<sup>1</sup> na Grécia no terceiro quartel do sécu-

---

1 Vale lembrar que a percepção era de ser “introduzida” e não “reintroduzida”.



lo V, quando alguns tipos de harpa se disseminam em Atenas vindas da Grécia do Leste – como o *trigonon* (Fig. 3) e a *pektis* (Fig. 4) – ela foi associada por alguns a níveis sociais inferiores e a maus costumes, como indica o uso posterior da palavra *psaltrias*, cujo primeiro significado seria “mulher harpista”, mas passa logo a designar por conotação uma “cortesã”, uma “prostituta”, como podemos verificar em Êupolis (c. 446 - c. 411 a.C.), frs. 77 e 139-Edmonds, comediógrafo ateniense rival de Aristófanes e contemporâneo da eclosão da *Nova Música* em Atenas, bem como algumas décadas mais tarde em Aristóteles, *Constituição de Atenas* 50. 2, ecoando posteriormente em Ateneu 14. 638 (VERGARA CERQUEIRA 2012: 145-148).



**Figura 3:** Mulher toca harpa no gineceu, por ocasião da *epaulia*, no último dia dos festejos nupciais, quando a nova esposa recebia presentes. *Lebes gamikos* ático de figuras vermelhas. Pintor do Banho. c. 420 - 415 a.C. - Atenas, Museu Nacional, 14791. Foto: Autor (2019).



**Figura 4:** *Chous* (jarrinho) ática de figuras vermelhas. Pintor de Eretria. c. 425-420 a.C. - Atenas, Museu Nacional, inv. 15308. Foto: Autor (2019).

Na iconografia, a posição dos dedos da mão esquerda é importante para se identificar a prática do *psallein*: mãos abertas com dedos, inclusive polegar, separados e em posição curvada e arredondada; posições alternativas são polegar e dedo indicador, ou polegar e dedo mindinho, representados próximos um do outro, “pinçando” a corda; ou, ainda, o polegar sozinho fazendo um pizzicato nas cordas, com os demais dedos estendidos (MAAS; SNYDER 1989: 177). Enquanto na pintura dos vasos áticos a técnica do *krouein* aparece como a mais usual e aceita para se tocar instrumentos de corda do tipo da *lyra* e da *kithara*, a pintura dos vasos ápulos do século IV a.C. revela a preferência regional pela técnica do *psallein*, quando se trata da música da cítara retangular (DI GIULIO 1983: 221, 226-227; PAQUETTE 1984: 100; MAAS; SNYDER 1989: 177) (Fig. 5 e 6).





**Figura 5:** Mulher sentada sobre base rochosa com cítara retangular âpula, tocando as cordas com os dedos, usando as duas mãos, conforme a técnica do *psallein*, prática geral entre as harpistas. *Lekane* âpula de figuras vermelhas. 330-10 a.C. - Prov.: Tumba 5/07 (Hipogeu dos Perfumes), Ascoli Satriano, Itália. Ascoli Satriano, Museo Civico, inv. 31899 (tampa). ©Museo Civico "Pasquale Rosario".<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Agradeço a generosidade de Claudio Grenzi.



**Figura 6:** Casal de noivos, sentados sobre divã, em cena amorosa de namoro em espaço doméstico. O jovem noivo toca a cítara retangular ápula usando as duas mãos, na técnica do *psallein*: com a esquerda, usa o polegar e o indicador para fazer um *pizzicato*; com a mão direita sobre a caixa de ressonância, usa o polegar e outros dedos para tocar as cordas.

*Pelike* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario (RVAp II 18/25).  
c. 350-325 a.C. - Turim, Museo Archeologico, inv. 4149. CVA Torino I, pr. 13-15

Paquette (1984: 100) chama a técnica de “jeu psalmique”, “toque psálmico”, recordando que a técnica é próxima da usada pelas harpistas. Ele argumenta que todos os testemunhos consistentes do uso do *psallein* com instrumentos do tipo *lyra* ou *kithara* aparecem apenas a partir do período clássico tardio, do século IV em diante. Deduz daí que o desenvolvimento desta técnica teria sido contemporâneo à introdução da harpa em Atenas, que teria se dado na segunda metade do século V e foi tida como a responsável pela divulgação da técnica do *psallein*, que havia entrado em desuso entre os instrumentistas de corda no período anterior.

De acordo com Pollux 4. 59, a técnica teria sido inventada no século IV a.C.. Ele atribui a invenção desta antiga técnica de *pizzicato* a Epígono da Ambrácia, na mesma linha que Ateneu, 14. 637d, em que se afirma que este “era um músico virtuoso, e não usava o plectro para tirar som das cordas”. Entretanto, como sabemos com base em registros iconográficos mais recuados, segundo testemu-



nho da cerâmica geométrica tardia, esta técnica de fato era mais antiga, substituída ao longo do período arcaico pelo *krouein*, que se torna a forma culta.

Assim, Júlio Pollux – este gramático de Náucratis, nomeado pelo imperador Cômodo (161 - 192 d.C.) como professor de retórica em Atenas e que atuou durante quase todo o período dos Severos – é para nós uma evidência de o quanto, na memória cristalizada no período imperial das tradições da antiga música grega, a técnica do *psallein* estava associada ao quadro das renovações musicais do final do séc. V a.C., da assim chamada *Nova Música*. E desse modo a imagem que se tinha dessa técnica associava-se também ao caráter de decadência ligada a esta *Nova Música* e às mudanças introduzidas por seus praticantes.

Contudo, a pintura do vasos de tradição grega produzidos na Apulia ao longo do século IV a.C. – inicialmente em Tarento mas depois também em destacados núcleos urbanos indígenas, como Ruvo e Canosa – fornece-nos mais uma importante informação sobre a performance: o fato de que o músico que toca a cítara retangular, homem ou mulher, está sempre sentado e nunca “canta enquanto toca, (...) e tampouco ninguém a sua volta canta” (Maas; Snyder 1989: 177). Então, não se trata nessas cenas de *kitharoidoi* (músicos que cantam e tocam a *kithara* ou *lyra* ao mesmo tempo, fazendo eles mesmos o acompanhamento instrumental), mas de *kitharistai* (instrumentista).<sup>3</sup> Essa situação pode ser verificada na *lekane* de Áscoli Satriano (Fig. 5) e na *pelike* de Turim (Fig. 6), em contraste com a ânfora do Pintor de Berlim conservada em Nova Iorque (Fig. 2), em que o músico, com boca aberta e cabeça voltada para cima, canta, e aí sim se tratando de um *kitharoidos* – lembrando que o citaredo é o mais prestigiado no circuito de alta cultura grega, comparativamente aos demais músicos, sendo aquele que recebe premiações mais elevadas nos festivais.

Na pintura dos vasos ápulos, vemos somente instrumentistas. Não vemos cantores. Nessas representações, não se trata então de canto acompanhado pelo instrumento de cordas, mas de música sem palavras, o que a nosso ver indica um refinamento de uma cultura musical “moderna”, influenciada por diferentes aspectos da chamada *Nova Música*, libertando a música das palavras, algo que era visto como muito negativo pelos críticos – cuja opinião ecoa em Platão – que viam nessas inovações os sinais da decadência musical. Andrew Barker (1989: 94-95) vê nesta “percepção de decadência” atribuída à renovação musical uma reação ao fenômeno da domínio crescente do instrumento musical e da música sobre o cantor e sobre as palavras.

Para Platão, em *Leis* 669d-670a, “harmonia [aqui significando o que entendemos hoje por ‘melodia’] e ritmo sem palavras” deveriam ser evitados. Nesta idealização deontológica, o *aulos* e a *lyra* deviam ser tocados somente

---

3 Em outra acepção, esse termo é usado no período clássico em Atenas para designar em geral os professores de música, não importando se ensinam a *lyra*, o canto ou mesmo o *aulos*.

para acompanhar a dança ou o canto. Tocar o *aulos* solo ou a *lyra* solo, além de ridículo ao extremo, era para ele marcas típicas de um enganador ou de alguém muito rude, muito mal educado.<sup>4</sup> Platão insistia que era uma regra fundamental da boa música que “harmonia [aqui ‘melodia’] e ritmo deviam seguir as palavras”. O contrário, quando as palavras se adaptavam ao ritmo ou à *harmonia* [‘melodia’], para ele não era boa música (Platão *República* 400d). Para Andrew Barker (1989: 130, nota 19), “a insistência de Platão pode indicar a frequência com que essas regras seriam desrespeitadas pelos compositores ‘modernos’”.

Entretanto, parece que tais reprimendas não influenciaram a cultura musical de Tarento e dos povos ápuolos helenizados, que absorveram ao seu modo o espírito da nova onda musical. Pelo que vemos do testemunho iconográfico, foram mais receptivos às inovações da *Nova Música* do que à crítica musical moralizante que ecoou em trechos de Platão e Aristóteles. Neste momento, mesmo que essas críticas tenham exercido influência sobre escritos posteriores do período helenístico e imperial, é provável que este debate se mantivesse mais restrito a Atenas, ou que ao menos não chegasse ao Sul da Itália, como indicam as práticas de performance musical testemunhadas pela iconografia italiota.

De fato, o contexto iconográfico da performance na cítara retangular, que denominamos “cítara ápula” (VERGARA CERQUEIRA 2018: 280), revela um gosto musical que difere profundamente daquele apregoado pela crítica pedagógico-filosófico-musical do século IV a.C. Eles gostavam de música instrumental solo, sem palavras, sem voz, sem canto!

Distanciavam-se assim de tendências intelectuais que, no tocante à música, defendiam posições conservadoras, quando não arcaizantes. Exemplo disso, a escola aristotélica seguia fiel à música tradicional ainda no início do período helenístico. O autor aristotélico do *Problema* 19. 10 afirmava que “ouvir a voz humana proporciona mais prazer que ouvir um instrumento musical”.

---

4 Platão *Laws* 669 d – 670 a: ταῦτά γε γὰρ ὀρῶσι πάντα κυκώμενα, καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῆ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου γινόμενον ῥυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκουσιν ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτω ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων· ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον ὅτι τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅπόσον τάχους τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φίλον ὥστ' αὐλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ὠδῆν, ψιλῶ δ' ἑκατέρω πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνεται ἂν τῆς χρήσεως (Burnet). “For they behold all these things jumbled together, and how, also, the poets rudely sunder rhythm and gesture from tune, putting tuneless words into meter, or leaving time and rhythm without words, and using the bare sound of harp or flute, wherein it is almost impossible to understand what is intended by this wordless rhythm and harmony, or what noteworthy original it represents. Such methods, as one ought to realize, are clownish in the extreme in so far as they exhibit an excessive craving for speed, mechanical accuracy, and the imitation of animals' sounds, and consequently employ the pipe and the harp without the accompaniment of dance and song; for the use of either of these instruments by itself is the mark of the mountebank or the boor” (Bury).

A nosso ver, o exemplo que melhor caracteriza a cultura musical emergente em Tarento e na Apúlia é uma cratera no estilo di Gnathia conservada em Estetino, na Polônia (Fig. 7). Esta cratera representa no detalhe a expressão facial do ator profissional, identificado pelo conjunto de máscaras em sua cabeça, provavelmente em um momento de descanso após a performance teatral ou ensaio. Ele está tocando a cítara retangular ao modo de uma harpista, tocando as cordas diretamente com os dedos das duas mãos ao mesmo tempo. Um detalhe me interessa muito aqui. Ele claramente não está cantando! Seu foco é a música instrumental. Seus olhos sugerem seu nível de concentração e transcendência durante a performance instrumental solo.



**Figura 7:** Um ator, condição indicada pelas três máscaras em volta da cabeça, em momento de descanso ou distração musical, com cítara retangular ápula, toca o instrumento com as duas mãos. O pintor cuidadosamente ao representar as posições dos dedos das duas mãos exemplifica diferentes formas de produção de som com a técnica de *psallein*. Cratera ápula no estilo 'di Gnathia' (alças com prótomes felinas). Groupe du Peintre de l'Ambrosiane (CVA Varsóvia 1, pl. 15-16). c. 325 a.C. Estetino (Szczecin), Polônia, Museu Nacional de Estetino. Dohrns' Szczecin Collection, inv. MNS/AH/83 (anteriormente, Varsóvia, Museu Arqueológico Nacional, inv. 138485) - © National Museum in Szczecin.<sup>5</sup>

---

5 Meu agradecimento à sra. Kinga Krasnodebska pela atenção.





**Figura 8:** Detalhe da cratera de Estetino, em que se observa o músico com a boca fechada, compenetrado, com as três máscaras na cabeça (uma em cima, outra atrás e outra no lado esquerdo).

Estamos diante da evidência de que o desenvolvimento desta nova forma de instrumento, a cítara retangular ápula, correspondia a uma cultura musical própria, que floresceu nas sociedades gregas e indígenas da Itália meridional, em Tarento e em núcleos indígenas ápulos e mesmo lucânicos – estes helenizados em maior ou menor medida, mas que ao mesmo tempo por resiliência agregavam traços culturais próprios, de origem itálica, caracterizando um processo de interculturalidade. Este instrumento era assim expressão de uma cultura musical regional híbrida, que estava em sintonia com a cultura musical de seu tempo (que poderíamos chamar de proto-helenística), praticada com tonalidades culturais diversas em outras regiões do mundo grego. Vale dizer que as evidências iconográficas vasculares relativas à performance musical são um testemunho paradigmático deste processo intercultural.

Na Grécia “metropolitana” (a Grécia balcânica, egeia e jônica), a *lyra*, o *barbitos* e a *kithara* estavam ligadas à tradição tardo-arcaica e clássica de músicos que cantavam acompanhando a si mesmos com o seu instrumento de cordas. E

majoritariamente usava-se o *plektron* para tocar esses instrumentos. Esta era a forma preferida de música, quando se tratava de apresentações em concertos realizados nos festivais ou a música que agradava nos banquetes. Na cerâmica ápula do séc. IV a.C., são raras as referências aos *agones* musicais em que atuavam músicos profissionais. Mas há alusões, visto que seriam apreciadas em Tarento, porém poucas – e, nestes casos, na representação do músico que tenha atuado na cena artística como um profissional na arte dos instrumentos de corda, este aparece com a *kithara* de concerto e com *plektron* na mão direita. Esta situação nós a encontramos sobre uma cratera com volutas ápula conservada em Kassel, em que o músico falecido (estátua ou espírito), representado no interior do *naiskos* (o templete funerário), está sentado com a cítara de concerto tradicional, com *plektron* e vestindo uma sofisticada túnica bordada apropriada a um concertista virtuose que se apresenta em turnês e concursos musicais.<sup>6</sup>

No mesmo período, quando os pintores de vasos ápulos representavam figuras mitológicas como Apolo e Orfeu – as quais despertavam um sentimento de pertença cultural à Grécia de origem –, estes tinham na mão direita o *plektron*, para tocar a cítara, representada como a *kithara*, o instrumento de concerto vinculado à cultura erudita grega. Raros são os exemplos em que Apolo porta uma cítara retangular ápula: entre um repertório que cataloguei de mais de uma centena de vasos, encontrei a associação de Apolo à cítara regional em um único exemplo, visto no mercado de antiguidades da Basileia em 2002.<sup>7</sup>

Mas na Grécia ocidental, no mundo colonial da Itália meridional, tudo indica que o repertório da cítara retangular não se desenvolveu para o acompanhamento do canto, da voz, mas para a performance solo no instrumento. Além disso, para performances realizadas em contextos especiais: não para ser tocada em público, mas em ocasiões privadas, quando as pessoas gostavam de ouvir música instrumental com o som resultante da técnica do *psallein*. Tocava-se sentado, na intimidade, com frequência em ambientes associados à atmosfera amorosa. É um instrumento muito representado em cenas de namoro, no espaço doméstico – nunca no espaço público (VERGARA CERQUEIRA 2018).

## Referências

ARISTOTLE. Problems. Books I-XX. Edited and translated by Robert Mayhew, Cambridge, 2011.

---

6 Cratera em volutas ápula. Grupo de Ruvo 423. c. 350 a.C. Kassel, Museumslandschaft, Staatliche Kunstsammlungen, inv. T749. Fonte: LOHMANN 1979: 259-260, nº. A238, pr. 12.

7 *Loutrophoros* ápulo de figuras vermelhas. Pintor de Dario. c. 330 a.C. Mercado da Basileia. Fonte: SCHAUBENBURG 2002: 169, fig. 110, prancha XIX, nota 516. Na cena principal, o mito de Creusa; no campo superior, Apolo com ramo de louro sentado sobre cisne, excepcionalmente com a cítara retangular ápula.

BARKER, A. Greek Musical Writings. Vol. 1. The Musician and his Art. Cambridge: University Press, 1989.

DI GIULIO, A. Iconografia degli strumenti musicali sui monumenti artistici del Salento. Vol. I e II. Tese di Laurea, Pavia, 1983.

LOHMANN, H. Grabmäler auf unteritalischen Vasen. Berlin, 1979.

MAAS, M.; SNYDER, J. M. Stringed Instruments of Ancient Greece, Yale, 1989.

PAQUETTE, D. L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, Paris, 1984.

PLATO. Plato in Twelve Volumes, vols. x-xi, translated by R. G. Bury, Cambridge (MA) and London, 1968.

PLATO. Platonis Opera. Edited by John Burnet, Oxford, 1903.

SCHAUENBURG, K. Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Band IV-V. Kiel: Verlag Ludwig, 2002.

VERGARA CERQUEIRA, F. The 'Apulian Cithara' on the Vase-Paintings of the 4th c. BC: Morphological and Musical Analysis. In: Telestes. International Journal of Archeomusicology and Archaeology of Sound, 1, 2021: 47-70.

VERGARA CERQUEIRA, F. A harpa e a harpista em Atenas no final do V século. Entre a esposa bem-nascida e a cortesã: registros literários e iconográficos em descompasso? In: Maria Regina Cândido (org.). Mulheres na Antiguidade: Novas Perspectivas e Abordagens. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora DG Ltda., 2012, v.1, pp. 138-156.

VERGARA CERQUEIRA, F. The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere. Social and symbolic dimensions according to space representation. In: Sophie Montel e Airton Pollini (orgs.). La question de l'espace au ive siècle av. J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique : continuités, ruptures, reprises. Collection Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (ISTA), Besançon, 2018, pp.277-306.