

I T E R

VOL • XV
ENCUENTROS

ISSN 0718-1329 / pp. 399-440

**“La forza semantica
di ‘δύναμις’
nel lessico musicale ellenico”**

GIOIA MARIA RISPOLI



Artículo entregado en mayo de 2007 y aceptado en junio de 2007.

La forza semantica di “δύναμις” nel lessico musicale ellenico

GIOIA MARIA RISPOLI

Resumen

Dobbiamo ad Aristosseno un uso molto particolare del lessema δύναμις che, in non pochi casi, lo studioso utilizza con un significato specifico; incontriamo più volte, infatti, questo lessema nel famoso trattato *Elementi armonici*, dove è impiegato con valore tecnico di “funzione”.

Con questo valore δύναμις può essere compreso solo in un mondo in cui tutti gli στοιχεῖα, tutti i singoli elementi che concorrono a formare un insieme siano interrelati in quanto parti di un’architettura di suoni e di intervalli, dando vita al μέλος ἡρμωμένον.

Dopo Aristosseno il lessema nel senso di “funzione” venne impiegato da altri autori di trattati musicali, ad esempio *Aristide Quintiliano* o *Cleonide*. Ma Aristosseno non fu il primo ad assegnare a δύναμις anche questo significato. Prima di lui con tale valore δύναμις era stato utilizzato da Platone in più di un dialogo, applicato alla musica e soprattutto alle lettere dell’alfabeto, in quanto costituenti i più piccoli elementi non significanti che, messi insieme, generano un insieme –la parola da essi creata– portatrice di senso.

Parole chiave: *dynamis*, terminologia musicale, *mélōs hērmosménon*, Aristosseno, Aristide Quintiliano.

The semantic force of “dynamis” in the hellenic musical lexicon

Abstract

To Aristoxenos we owe a very peculiar use of the lexeme δύναμις in a special meaning; we meet it several times in a very famous musical treatise, the Elementa Harmonica, in which δύναμις is frequently used as a technical word with the meaning of “function”.

With this value the concept of δύναμις may be understood only in a world in which all the στοιχεῖα, all the single elements are interrelated, as part of an architecture of sounds and intervals, giving life to the μέλος ἡρμωμένον.

After Aristoxenos we can find δύναμις in the sense of “function” used by a great number of later Greek musical authors, for instance by Aristides Quintilianus or Cleonides.

But Aristoxenos was not the first to give also this meaning to the lexeme. Before him δύναμις, “function” was used by Plato in more than one of his dialogues, applied to music as well as to the letters of alphabet, the minimal non-meaningful elements, that, put together, can give a meaning to the words that they create.

Key words: dynamis, musical lexicon, mélōs hērmosménon, Aristoxenos, Aristides Quintilianus.



Imagen en portadilla:
Estatua de sacerdotisa, de un original helenístico.
Roma - Museos capitolinos

“La forza semantica di ‘δύναμις’ nel lessico musicale ellenico”

GIOIA MARIA RISPOLI

Dip. Filologia Classica

Università degli Studi 'Federico II' - Napoli - Italia

rispoli@unina.it

Allorché, nei loro scritti, Platone¹ ed Aristotele² discutono di altezza di suoni, di intervalli, di ritmi, di armonie, rinviando, non di rado, a più antichi dibattiti svoltisi su queste tematiche³ in Atene, e più in generale nel mondo greco, essi lasciano intravedere una notevole -e per noi inusitata- circolazione di conoscenze musicali. Dagli scritti di questi filosofi traspare un sapere consolidato e persino, in un certo senso, volgarizzato, al punto da consentire loro di procedere spesso per allusioni; gli accenni che incontriamo in questi ed in altri autori più o meno coevi, infatti, sono tanto cursori che, pur risultando, ovviamente, del tutto comprensibili al pubblico a cui venivano indirizzati, in assenza degli elementi di contesto lasciano spesso il lettore moderno insoddisfatto e dubbioso su molte tematiche di rilievo.

Siffatta disinvoltura nell'accostarsi a questioni di per sé molto specialistiche trova la sua giustificazione nel richiamo a conoscenze condivise e nel rinvio, per approfondimenti e dettagli, qualora lo si ritenga necessario, a competenze specifiche, appannaggio di categorie di «esperti» ben noti nella vita della città. Trattando tali argomenti, infatti, i nostri filosofi mostrano di dare per scontato il possesso di una serie di informazioni pratiche e teoriche non solo da parte di autori di testi musicali e poetici, strumentisti ed attori, sofisti ed oratori, grammatici e tecnici di alto e medio livello, ma anche da parte di un pubblico più vasto e -per quanto attiene a Platone- anche da parte di molti dei personaggi che affollano i suoi dialoghi; questi ultimi, come Protagora che dà nome all'omonimo dialogo e sulle cui labbra Platone mette un famoso elogio dell'antica educazione, appartengono, non di rado, alla generazione che lo aveva preceduto. Ed è all'antica educazione che fa appello il Discorso Migliore, allorché, nelle *Nuvole* di Aristofane, ricorda che «i ragazzi del quartiere dovevano andare dal κῆθαριστής, il maestro di musica, camminando tutti insieme, in ordine, nudi: anche se nevicava a larghe falde»⁴.

¹ Cfr. ad es. Plat. *Phaedr.* 266 d; 266 c; *Crat.* 426 d; *Prot.* 322 a; *Hip. Ma.* 285 d etc.

² Cfr. ad es. Aristot. *Pol.* VIII 3, 1337 b 24 - 1338 b 8; in relazione all'articolazione e ai suoni vocali cfr. *Po.* 20, 1456 b 22 - 38; cfr. anche *S. E.* 4, 166 b 1 - 19. Nei capitoli 3 (1337 b 24 - 1338 b 8); 5 s. (1339 a 13 - 1341 a 35) del libro VIII della *Politica* lo Stagiritica lascia trasparire più volte il richiamo a discussioni sul rapporto presupposto (e da taluni anche criticato) tra musica ed educazione, musica e generi di vita.

³ Cfr. ad es. i luoghi citati nelle due note precedenti.

⁴ Cfr. Aristoph. *Nub.* 961 - 965. La traduzione è di G. MASTROMARCO, *Commedie di Aristofane*, I, Torino 1983, p. 402; nel passaggio segnalato Aristofane sembra alludere ad un tipo di educazione largamente generalizzato ai suoi tempi.

Al di là delle deformazioni comiche, questa scherzosa descrizione è da ritenersi senz'altro verisimile; sappiamo infatti da Platone che il sistema educativo della città di Atene prevedeva la formazione alla μουσική fin dalla più tenera età; l'insegnamento antico, dopo un prima fase svolta, nel suo livello più elementare, sotto la guida del pedagogo, veniva affidato al γραμματιστής⁵ e al κιθαριστής⁶; l'insegnamento della γυμναστική era a cura del παιδοτρίβης⁵; la μουσική includeva lo studio dell'alfabeto e quello della musica vera e propria, perfezionato, in seconda battuta, dal κιθαριστής⁶, che insegnava ai giovani a cantare i grandi poeti melici con l'accompagnamento della cetra. La conoscenza dei γράμματα era, certo, primariamente finalizzata alla lettura e alla scrittura, ma di fatto era anche funzionale a quella parte della musica che si materializza nel canto, ai fini di un corretto ed efficace trattamento ritmico dei suoni vocali⁷; in questo senso va intesa la battuta pronunciata nei *Cavalieri* dal Salsicciaio, allorché questi dichiara di essersi fermato, nello studio della μουσική, soltanto ai γράμματα⁸.

I filosofi che, nel IV secolo, si occuparono direttamente o indirettamente di problemi musicali si muovevano, dunque con disinvoltura su di un terreno ampiamente dissodato⁹. Purtroppo, possiamo solo farci un'idea di chi fossero i detentori del sapere musicale, i μουσικοί, i ρυθμικοί, o gli «esperti» a cui spesso si riferiscono il Socrate di Platone e Platone stesso, Aristotele, e, più tardi, cultori di stilistica quali Dionigi di Alicarnasso e poi, ancora, Porfirio e Claudio Tolemeo; sappiamo assai poco persino sugli ἁρμονικοί,¹⁰ di cui con tanta naturalezza ci parlano Aristosseno ed altre fonti antiche, dandoci anche indicazioni su alcuni aspetti delle dottrine e dell'insegnamento da essi professati, senza tuttavia fornire riferimenti sulla loro cronologia. Si tratta comunque di categorie professionali attive ben prima di Aristosseno, e forse anche di Damone, di Platone e dello stesso Socrate; certo, le antiche scale di cui parla Platone¹¹, secondo quanto dice Aristide Quintiliano¹², sono quelle prearistosseniche - non ancora organizzate in sistema¹³ -; sono le medesime

⁵ Il tema del processo educativo è toccato nella parte finale del grande discorso di Protagora sull'insegnabilità dell'arte politica; il bambino, dalle mani della nutrice, della madre, del pedagogo passava in quelle dei διδάσκαλοι, che gli insegnavano «le lettere e la cetra», ed alle cure del maestro di ginnastica; solo in un secondo momento il ragazzo approfondiva lo studio dei testi letterari sotto il profilo formale e contenutistico e, ad opera del κιθαριστής, apprendeva ad eseguire sulla cetra la musica che accompagnava i testi dei poetici lirici; questi studi, come sottolinea Protagora, erano fin dal principio mirati ad instillare nel giovane temperanza, euritmia, armonia.

⁶ Plat. *Prot.* 325 c - 326 e.

⁷ Ecco perché una discussione su questo tema è riscontrabile in tutte le opere di argomento sia poetico che musicale di cui abbiamo conoscenza, incluso il capitolletto «grammaticale» della *Poetica* di Aristotele.

⁸ Aristoph. *Cav.* 188 s.

⁹ Appare quasi superfluo ricordare le ricerche pitagoriche, che avevano indagato gli aspetti razionali dei fenomeni musicali, riducendoli ad astrazioni numeriche; nelle dottrine di questa scuola Aristosseno fu, nella prima giovinezza, educato dal padre, discepolo di Archita. Di questo insegnamento, in seguito rifiutato e superato dalla formazione peripatetica che lo orientò definitivamente verso uno studio più aderente alla realtà concreta della musica, mantenne tuttavia, per certi aspetti, visibile l'impronta. Su Aristosseno cfr. Annie BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris 1986; sulla vita di Aristosseno cfr. da ultimo A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione musicale*, Napoli 1999.

¹⁰ Su questi personaggi e sulle loro competenze cfr. ad es. Plat. *Resp.* VII 530 e - 531 c; Aristot. *An. Post.* I 13, 78 b 38 s.; 79 a 6, 1; Theophr. fr. 716 Fortenbaugh = Porph. *Comm. in Prol. Harm.* I 3, 62, 16 s. Düring, etc.; cfr. inoltre A. BARKER, *Οἱ καλούμενοι ἁρμονικοί: the Predecessors of Aristoxenos*, «Proc. Camb. Philol. Soc.» n. s. 24, 1978, pp. 1 - 8.

¹¹ Plat. *Resp.* III 398 e - 399 c.

¹² Aristid. *Quint.* I 9, p. 19, 2 - 10 W. - I.; Aristide rinvia a Platone *Resp.* III 399 a. Cfr. J. Thorp, «Aristoxenos and the ethnoethical Modes», in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, pp. 54 - 68, in part. p. 59 s.

¹³ Aristid. *Quint.* I 10, p. 20, W. - I.

a cui Aristosseno fa riferimento nella sua polemica nei confronti degli ἄρμονικοί¹⁴, e di cui più diffusamente doveva essersi occupato in un perduto scritto critico sulle dottrine da costoro professate¹⁵.

In effetti, nella civiltà greca, in cui la musica aveva svolto da sempre un ruolo fondamentale, la ricerca musicale dovette avere inizio assai per tempo. Fonti antiche ci parlano di una specifica attenzione rivolta alla voce strumentale e umana, alla natura e alla varietà dei suoni, delle note, dei ritmi e delle melodie, ai generi musicali ed ai loro peculiari caratteri, ai loro ἦθη. Un consistente sapere sulle tecniche musicali si era andato formando già in età arcaica, accumulandosi e diffondendosi nel tempo.

Se sfumano in un mitico passato figure di grandi poeti cantori, appartenenti a generazioni più antiche di quelle cantate da Omero, quali Orfeo, o Lino, o Amfione, al VII secolo risalgono alcune importanti innovazioni, strettamente collegate a modifiche apportate dai poeti-musici novatori agli strumenti tradizionali. Solo per richiamare alcune tappe significative di tale processo, elementi di novità si possono cogliere già in alcuni frammenti di Terpandro¹⁶, massimo rappresentante della scuola

¹⁴ Aristox., *El. harm.* I 1 s., pp. [5 ss.]. Da Rios; gli *Elementa harmonica*, verranno citati con il numero del libro e del capitoletto nell'edizione di Rosetta DA RIOS, *Aristoxeni Elementa harmonica*, Romae 1954, indicando la pagina e le linee della pagina di questa edizione. Aristosseno, nei primi capitoli del trattato, indica gli ambiti e le parti dell'ἐπιστήμη musicale, oggetto del trattato stesso; viene innanzi tutto definita l'armonica, che abbraccia, nel senso che egli dà al termine, le leggi che regolano i suoni nei loro rapporti; in questa prima sezione viene illustrata la teoria delle note, degli intervalli, delle scale e dei generi musicali. In questo contesto, in cui dà conto dei fondamentali e della metodologia del suo approccio scientifico, Aristosseno sottolinea ripetutamente la fondamentale differenza tra il suo modo di affrontare scientificamente i temi indicati e quello, empirico e parziale, di coloro che lo avevano preceduto, οἱ ἄρμονικοί. Per una esposizione e la relativa critica dettagliata delle dottrine professate da costoro Aristosseno rinvia ad un suo precedente scritto, forse quelle δοξαὶ ἄρμονικῶν ipotizzate da R. G. H. WESTPHAL, *Aristoxenos von Tarent: Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums*, übers. und erl. durch R. G. H. WESTPHAL, 2 Bde., Leipzig 1883-1893 (Hildesheim 1965), in particolare, Bd. I pp. 200. s.; cfr. A. BARKER, *Greek musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory*, II. Cambridge-NewYork-Port Chester-Melbourne-Sidney 1989, p. 127, nota 8. Una precisazione ulteriore degli argomenti che il Tarentino intende trattare si legge in Aristox. *El. harm.* I 7, p. [12, 7-16]. Da Rios: ἐστὶ δ' ἐπὶ τοσούτων ἔφ' ὅσον ἡ τῶν συστημάτων αὐτῶν σημαίνει φύσις. Περὶ δὲ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέων οὐ πρὸς τὴν καταπύκνωσιν βλέποντας καθάπερ οἱ ἄρμονικοί, ἀλλὰ τὴν πρὸς ἄλληλα μελωδίαν τῶν συστημάτων οἷς ἐπὶ τίνων τόνων κειμένους μελωδεῖσθαι συμβαίνει πρὸς ἄλληλα. περὶ τούτου δὲ του μέρους ἐπὶ βραχῶν τῶν ἄρμονικῶν ἐνὶ οἷς συμβέβηκεν εἰρχνέσθαι κατὰ τύχην, οὐ περὶ τούτου λέγουσιν ἀλλὰ καταπυκνώσασαι βουλομένοις τὸ διάστημα, καθόλου δὲ οὐδενὶ σχεδὸν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν φανερόν γεγένηται τοῦθ' ἡμῖν; *ibid.*, I 27 s., p. [36, 1-6]. Da Rios: ζητητέον δὲ τὸ συνεχὲς οὐχ ὡς οἱ ἄρμονικοί ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων καταπυκνώσεσιν ἀποδιδόναι πειρῶνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγγων ἐξῆς ἀλλήλων κείσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλάχιστον διάστημα διέχειν ἀφ' αὐτῶν. Aristosseno dunque sottolinea la grandezza degli intervalli, la loro importanza, ma anche l'insufficienza di limitarsi unicamente alla loro conoscenza al fine di comprendere le funzioni dei tetracordi, delle note, dei generi, degli intervalli semplici e composti, nonché le distinzioni del modulante e del non modulante, i differenti modi di comporre musica, etc.; *ibid.* II 40, pp. [50, 18 - 51, 13]. Da Rios, ritorna, ancora una volta, la critica agli ἄρμονικοί, a cui egli attribuisce l'elaborazione di teorie inadeguate su queste tematiche: εἰ μὲν οὖν διὸ ἄρνοιαν τὴν ὑπόληψιν ταύτην ἐσχόρασιν οἱ καλούμενοι ἄρμονικοί, τὸ μὲν ἦθος οὐκ ἂν εἶεν ἄτοποι, τὴν δ' ἄρνοιαν ἰσχυράν τινα καὶ μεγάλην εἶναι παρ' αὐτοῖς ἀναγκαῖον: εἰ δὲ συνωρῶντες, ὅτι οὐκ ἔστι τὸ παρασημαίνεσθαι πέρασ τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης, χαρίζόμενοι δὲ τοῖς ἰδιώταις καὶ πειρώμενοι ἀποδιδόναι ὀφθαλμοσειδῆς τι ἔργον ταύτην ἐκτεθείκασι τὴν ὑπόληψιν, μεγάλην <ἀν> αὐτῆς αὐτῶν ἀτοπίαν του τρόπου καταργήην: πρῶτον μὲν, ὅτι κριτὴν ὄλονται δεῖν κατασκευάζειν τῶν ἐπιστημῶν τὸν ἰδιότητα - ἄτοπος γὰρ ἂν εἴη τὸ αὐτὸ μανθάνων τε καὶ κρύων ὁ αὐτός-, ἐπειθ' ὅτι <πέρασ> τὸ ζυνιέναι δι' ἄνευ φανερόν τι ἔργον ὡς ὄλονται ἀνάπαλιν τιθέασιν: παντός γὰρ ὀφθαλμοφανοῦς ἔργου πέρασ ἐστὶν ἡ ζύνεσις; cfr. anche *ibid.* I pp. [7], 3; [9], 15; [11], <15 s.>; [12], 13; [46], 21; [47], 2 Da Rios.

Cfr. *supra*, alla nota 14.

Alcune fonti collocavano il *floruit* di Terpandro tra la seconda metà dell'VIII secolo e gli inizi del VII; cfr. da ultima Antonietta GOSTOLI (ed.), *Terpander*, Roma 1990, pp. IX ss. Per la verità, accenni alla musica, i suoi caratteri e la sua natura mimetica si possono leggere già in Alcmane.

citaredica di Lesbo del VII secolo, vincitore per ben quattro volte dell'agone pitico a Delfi. Tra le molte invenzioni attribuitegli¹⁷, influenzate forse dal trasferimento dall'Oriente di peculiarità tecniche inusitate, a lui la tradizione antica faceva risalire quella della lira dalle sette corde¹⁸, i tèmi musicali dei diversi *nomi*, denominati ciascuno secondo il luogo di provenienza¹⁹ e dotati di «armonia determinata» e «ritmo prestabilito»²⁰, e la divisione del *nomos* apollineo in sezioni fisse, con una loro precisa denominazione²¹; ognuna di queste invenzioni implica elementi di formalizzazione della tecnica poetico-musicale e del relativo, sia pur embrionale, linguaggio. Tra il VII ed il VI secolo Stesicoro di Imera²² ed il citarista Lisandro di Sicione avrebbero sperimentato, su strumenti a corda, melodie nate per strumenti a fiato²³.

Per lunghi anni la tradizione dell'insegnamento musicale si trasmise per via orale nei circoli formati intorno ai grandi compositori ed esecutori. Ai loro insegnamenti si affiancarono presto le ricerche empiriche, e poi matematiche, sull'altezza dei suoni, dando luogo allo sviluppo di un particolare versante del sapere musicale. Ben note sono le ricerche di Pitagora, così come gli studi di Alcmeone di Crotona e di Ippaso di Metaponto²⁴; a Laso di Ermione, famoso «maestro di cori ciclici»²⁵ vissuto nel VI secolo a. C., una tradizione ancora oggi discussa attribuisce la redazione di un vero e proprio trattato tecnico περὶ μουσικῆς²⁶. In quest'opera egli avrebbe fissato, tra l'altro, la struttura, divenuta poi canonica, della trattatistica musicale²⁷;

¹⁷ Cfr. ad es. Terp. fr. 4 Gostoli = Strab. XIII 2, 4, *alii*; cfr. anche testt. 11; 24; 49; 53; 54 Gostoli. Terpanthro affermava di disdegnare il canto dai quattro suoni e proclamava la sua capacità di far risuonare nuovi inni sulla ἑπτάτονος φόρμιγγι, la lira dalle sette corde. Data l'ambiguità dell'aggettivo, si discute se, in questo frammento, il poeta facesse riferimento alle sette note, e quindi all'antico tetracordo, oppure rivendicasse l'invenzione della nuova cetra a sette corde; in questo senso lo intendeva Strabone. Se così fosse, andrebbe attribuito a Terpanthro anche il conseguente trattamento del nuovo numero di corde con norme fisse (A. BARKER, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di Franca Perusino e Eleonora Rocconi, Pisa 2002, pp. 35; 47); sull'autenticità del frammento cfr. D. L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962, p. 363. Timoteo di Mileto, coevo di Euripide, criticato per le sue innovazioni da Feracrate (fr. 155 Kassel-Austin) – il quale, nel *Chirone*, fa parlare la musica, che protesta per il trattamento indegno inflitto da Timoteo (ps.-Plut., *Mus.* 30, 1141 d – 1142 e) –, con un intreccio di terminologia tecnica e metafore immaginifiche, rivendicava la sua originalità (fr. 796 Page). Timoteo avrebbe aggiunto alla cetra una undicesima corda (ὄν δὲ Τιμόθεος μέτρον ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκαχορμῆτος κίθαρην ἕξανατέλλει), per meglio accompagnare gli *a solo* di canto: fr. 15, 791, p. 791 ll. 229 - 231 Page (*PBeral.* 985). Chi ritiene che Terpanthro si riferisse alle note del tetracordo, ritiene anche che Timoteo non parli di un'undicesima corda, ma di un'undicesima nota.

¹⁸ Terp. test. 32 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 4, 1132 de.

¹⁹ Terp. test. 31 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 5, 1132 ef = Alex. Polyhist. *FGrHist* 273 F 77; cfr. anche test. 32 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 4, 1132 d; test. 38 Gostoli = Poll. IV 65; cfr. anche Eraclide Pontico (fr. 157 Wehrli), in ps.-Plutarco *Mus.* 1131 f. Probabilmente, per alcune delle sue «innovazioni», Terpanthro fu, in realtà, sistematore di pratiche musicali a lui antecedenti, forse importate dall'Oriente.

²⁰ Test. 43 Gostoli = Suda s. v. νόμος, III p. 477, 14 ss. Adler; *ibid.* s. v. ὄρθιον νόμον καὶ τροχαιῶν, III p. 558, 15 Adler; Terp. test. 33 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 5, 1133 b; sull'intera questione cfr. Antonietta GOSTOLI, «Linno nella citarodia greca arcaica», in *Linno tra rituale e letteratura nel mondo antico*. Atti di un Colloquio, a cura di C. Cassio e G. Cerri, Napoli 21 - 24 ottobre 1991, pp. 95 ss.

²¹ Test. 39 Gostoli = Poll. IV 66.

²² BARKER, *Euterpe*, cit. pp. 54 s.

²³ BARKER, *Euterpe*, cit. p. 43.

²⁴ O, secondo altre fonti, di Crotona o di Sibari. Sarebbe stato uno dei reggitori di Crotona nell'epoca in cui scoppiò la questione della distribuzione delle terre delle quali la città era entrata in possesso dopo la sconfitta di Siracusa (Iambl. *V. P.* 257); la sua attività va quindi collocata tra fine V e prima metà V del secolo a. C.

²⁵ Aristoph., *Av.* 1403; cfr. *schol. ad loc.*; testt. 10a Brussich = *Schol. Aristoph. Av.* 1403, p. 206 Holwerda; 10b Brussich = Suda K 2646 Adler, s. v. κωλοιδιδασκαλός.

²⁶ Test. 1 Brussich = Suda L 139 Adler, s. v. Λάσος.

²⁷ La trattazione si sarebbe articolata in tre distinte sezioni: una prima dedicata a materia propriamente musicale (suono, ritmo, misura delle parole), una seconda alla composizione (invenzione, melodia, scelta dei modi, composizione vera e propria), una terza all'esecuzione (strumenti, canto, declamazione rapsodica); cfr. test. 14 Brussich = Mart. Cap., *de nupt.*, IX 936, p. 499, 6 - 500, 6 Willis; sulla questione del rapporto di Marziano Capella e di Quintiliano con Laso (o con buone fonti antiche che risalgono a Laso) cfr. anche Liana LOMIENTO, «Intrecciare» metri e ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (test. 14 Brussich) a Marziano Capella

secondo le nostre fonti, egli analizzò l'aspetto cinetico del suono nelle consonanze²⁸, promuovendo la ricerca di corretti e stabili rapporti tra tonalità musicale, contenuti poetici e forme rappresentative. A lui è attribuita l'aggiunta di suoni ottenuti per frazionamento, finalizzata a riprodurre su strumenti a corda la polifonia del flauto, e la conseguente introduzione di nuove armonie nella citarodia²⁹. Pindaro, alunno di Laso, nell'esibire uno spregiudicato interesse per tutti i tipi di musica, fu suo discepolo anche e soprattutto nell'approfondita conoscenza delle dottrine musicali, attestata dal linguaggio specialistico che affiora in innumerevoli passaggi delle sue composizioni³⁰.

Pratina di Fliunte, maestro di cori satireschi in Atene intorno agli inizi del V secolo, nell'esprimere una vigorosa condanna delle tonalità iastia e lidia perché, rispettivamente, troppo grave e troppo acuta³¹, ne descrisse la natura, sotto il profilo teorico, e gli effetti, sotto il profilo pratico³², mentre Ione di Chio, nel tardo V secolo, parlava di lira ἑνδεκάχορδος³³. Ad Agatone è attribuita l'introduzione del genere cromatico nella tragedia³⁴; se riteniamo

De Nupt. 9, 936). in *Studi di Filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, a cura di F. Benedetti-S. Grandolini, vol. II, Napoli 2003, pp. 443 - 455. Cfr. anche Aristid. *Quint.*, I 4 s., p. 5 s. W.- I. Aristide Quintiliano delinea un piano della trattazione musicale analogo a quello che dai frammenti risulta sviluppato da Laso, indicando espressamente φωνή και κίνησις σώματος come ἔτη della μουσικῆς; la natura delle σωματικαὶ κινήσεις, a cui Quintiliano allude nel corso della definizione generale, è precisata nel successivo capitoletto I 5 (p. 6 W.- I.) nei seguenti termini: la musica, nel suo complesso, presenta un aspetto teorico ed uno pratico (τὸ πρακτικόν). L'aspetto pratico, a sua volta, si suddivide εἰς τὸ χρηστικόν των προειρημένων (e cioè della sezione teorica e delle sue articolazioni fisica e tecnica) e εἰς τὸ τούτων ἑξαγγελτικόν. Quest'ultimo abbraccia τὸ ὄργανικόν, τὸ ὄδικόν, τὸ ὑποκριτικόν, ἐν ᾧ λοιπὸν καὶ σωματικαὶ κινήσεις ἡμῶλογοι τοῖς ὑποκειμένοις μέλεσι παραλαμβάνονται. Su questo luogo di Aristide cfr. R. SCHÄFKE, *Aristeides Quintilianus, Von der Musik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von R. Schäfke, Berlin-Schönberg, 1937, ad loc.

²⁸ Las. test. 13 Brussich = Theon Smyrn., *Comm. in Plat. Math.* 59, 5 - 12 Hiller. Laso fissò inoltre la composizione della gamma musicale a partire dai *nomoi* frigi, introducendo il quarto di tono tipico di quest'armonia e fondando così il genere enarmonico (BRUSSICH, cit., p. 72) e tuttavia conservando ad ogni tonalità e ad ogni altezza della voce o dello strumento il nome della sua nazione di origine.

²⁹ Ps.-Plut., *de mus.* 29, 1141 c = test. 15 Brussich; cfr. F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédé d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Olten-Lausanne 1954, pp. 34 - 44.

³⁰ Dai testi poetici, anche frammentari, di questi musicologi, autori di lirica corale di cui componente essenziale era la danza, e dalla polemiche, anche aspre, in essi svolte, o che essi suscitarono, traspare anche, accanto alla costante la ricerca sugli ἦθη musicali, la conoscenza (o l'elaborazione) di un'embrionale teoria del πρέπον, spesso in relazione al problema scottante degli effetti che la musica e le innovazioni musicali potevano produrre sulla comunità cittadina, e soprattutto sui soggetti più giovani ed ancora in fase di formazione. Si comprende dunque anche la ricerca degli effetti indotti dalla ricezione musicale; come presupposto di tale competenza operava, indubbiamente, una profonda conoscenza delle tecniche dell'armonia, dei ritmi e quindi anche di una precisa terminologia musicale. Come tutti gli specialisti, persino i χοροδιδάσκαλοι, eredi dei ditirambografi innovatori, attenti a difendere la loro specificità, avevano messo a punto un linguaggio tecnico che meglio li qualificasse sull'arte che essi insegnavano, implacabilmente colpita, nel secolo successivo, dalla critica platonica; spesso si tratta di terminologia sinestetica, impiegata ancora ai giorni nostri.

³¹ LASSERRE, cit., p. 45; secondo ps.-Plut. Pratina arriverà al punto di sdoppiare Olimpo in due figure cronologicamente distanti e di attribuire ad un Olimpo più giovane il famoso *Nomo Policefalo* (Ps.-Plut., *Mus.* 7, 1133 de) pur di sottrarre ai νόμοι di Olimpo la sacertà di cui erano circondati, e più facilmente sottoporre a critica e svalutare l'armonia frigia in cui essi erano composti e che Laso aveva invece fortemente valorizzato. Gli Olimpi, nel tempo, diventeranno tre: cfr. Suda, s. v. Ὀλυμπος; sulle conseguenze di quest'operazione anche nella dottrina di Aristosseno cfr. LASSERRE, op. cit., p. 45. Pindaro, con l'attribuire ad Olimpo come maestro «Sileno, forte danzatore», collega alla danza questa grande figura di musicista dell'antichità (fr. 157 Snell - Maehler = *Schol. Aristoph. Nub.* 225).

³² Si trovano nei suoi frammenti termini che, in epoca successiva, sono attestati con valenza tecnica; non c'è motivo di dubitare che avessero tale valore anche per lui; in riferimento all'armonia iastia, ad esempio impiega il termine ἀνειμένον in alternativa/contrapposizione a σύντονον; ed inoltre ἑπαινεμένη, χαλαρά; per P. LALOY, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Paris 1904; 1979 (rist. an.) pp. 100 - 103, questi ultimi termini si riferiscono agli intervalli.

³³ *Ion Eleg.* fr. 5 Gentili - Prato) = Cleon. *Harm.* 12 (p. 202, 12 Jan). Cfr. Flora R. LEVIN, "The hendecachord of Ion of Chios", in «*TAPA*» 92, 1921, pp. 295 - 307, anche se l'autrice non tiene conto dell'ambiguità semantica di χορδή; l'autenticità del frammento è problematica; sulla sua interpretazione cfr. anche U. DUSE, "La lira di Ione di Chio", «*QUCC*», NS 4, 1990 pp. 113 ss.; sull'attribuzione di tale innovazione a Timoteo cfr. *supra*, nota 17.

³⁴ Plut. *Quaest. conv.* III 1, 1, 645 e = Agath. 39F3a *TrGF Snell*; ps.-Plut. *Mus.* 20, 1337 e, attribuisce la medesima innovazione ad Euripide.

fededegna la fonte di questa notizia, se ne deve dedurre che questo interessante personaggio era, anch'egli, dotato di competenze tecniche³⁵ di tutto rilievo. Telesta di Selinunte, uno spartano attivo negli anni successivi alla guerra del Peloponneso, in un frammento tradito da Ateneo parla dell'altezza di toni (ὄξυφωνοῖς πρατίδων ψαλμοῖς) degli strumenti che accompagnano l'inno Lidio³⁶.

La riconosciuta - anche se talora avversata - presenza di singoli individui o di gruppi di esperti in questioni musicali, a partire già dal VII secolo, la loro consistente diffusione nel VI secolo e nei secoli successivi, il sapere di cui, sia pure con riluttanza ed in ambiti circoscritti, le nostre fonti fanno loro credito, comportarono, di necessità, il parallelo accrescimento di una competenza teorica, oltre che pratica, impensabile senza il possesso e l'uso di un lessico specializzato. Il quadro per sommi capi delineato, lasciando intravedere la plurisecolare elaborazione di un linguaggio tecnico relativo alla musica in tutti i suoi aspetti (ricerca teorica ed attività pratica), fornisce i necessari presupposti del tema che in queste pagine vorrei proporre: la necessità di una ricerca sistematica sul lessico tecnico della musica greca e le sue radici filosofiche: un campo di ricerca molto ampio ma ancora largamente da dissodare.

Oggi, infatti, conosciamo abbastanza bene la terminologia propria delle τέχναι retoriche e grammaticali e la storia della loro formazione, e cominciamo a disporre dei risultati di significative ricerche sulla terminologia tecnica relativa alle poetiche e, più in generale, alla critica letteraria antica, sviluppate nei circoli filosofici e filologici, oltre che retorici e grammaticali. Assai meno esplorato è il lessico specifico della τέχνη musicale³⁷; questo silenzio è tale che la valenza tecnica di alcuni lessemi, ancorché presa in considerazione e corredata da esempi per altri campi specialistici, in non pochi dizionari non è neppure accennata per quanto attiene al suo ruolo - o addirittura alla sua stessa presenza - nell'ambito delle scienze musicali, ancorché in esse svolga un ruolo fondamentale. Sicché l'accezione musicale appare scarsamente rappresentata e, talora, del tutto assente dai dizionari anche per lessemi che pure appaiono attestati in uso tecnico nell'ambito della trattatistica musicale già in epoche relativamente alte; nei casi - non frequentissimi - in cui si tiene conto dell'accezione musicale del termine, perlopiù ci si limita a sfiorarla o si fa ricorso a testimonianze seriori, inducendo nel lettore la convinzione, non sempre corretta, che tale accezione sia penetrata tardi in campo musicale, e rivesta quindi, in quest'ultimo, un valore derivato rispetto a quello attestato dalle τέχναι più documentate e studiate.

A tutt'oggi manca, inoltre, un completo studio comparativo, sincronico e diacronico, della semantica dei singoli lessemi, sicché, laddove si ravvisi la pertinenza

³⁵ Ricordiamo che il *PHibeh.* I 13 parla ancora del genere enarmonico come genere tipico della tragedia; questa notizia va messa in relazione con quella relativa ad Agatone e con l'osservazione di Aristosseno (*El. harm.* I 23 s., pp. [29, 14 - 30, 9] Da Rios), secondo cui all'epoca sua non si era più in grado di suonare correttamente il genere enarmonico; gli esecutori, infatti, finivano con lo scivolare inavvertitamente nel cromatico. Dal confronto discendono due conseguenze: a) una conferma dell'antichità del testo riportato dal *PHibeh.* I 13); b) correlata a ciò, la conferma della diffusione, in età abbastanza alta, di dibattiti e polemiche su tematiche tecniche, e quindi sull'esistenza di terminologia tecnica in campo musicale, in questo caso collegata anche alla problematica dell'ἦθος.

³⁶ *Telest.* fr. 4 Diehl = Athen. XIV 626 a; sul termine ὄξυς e l'impiego fattone da Telesta cfr. LALOY, cit., pp. 99 e XXVI del *Lexique d'Aristoxène*, collocato da LALOY in appendice alla trattazione.

³⁷ Ma oggi, per un importante contributo alla costituzione di un lessico musicale e all'analisi della terminologia tecnica della musica, cfr., il bel volume di Eleonora Rocconi *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.

di un sostantivo, di un aggettivo o anche di un verbo a più àmbiti tecnici, data la frammentarietà e la lacunosità delle testimonianze di cui disponiamo, non sempre è facile individuare in maniera puntuale la contiguità o la divaricazione semantica che esso presenta all'interno dei differenti campi in cui ricorre e, soprattutto, l'àmbito in cui esso ha assunto per la prima volta un significato tecnico. L'impresa è resa più complicata dal fatto che la trattatistica relativa a queste problematiche appare dotata di una caratteristica a prima vista sconcertante; sembra infatti transitare liberamente in diversi territori del sapere, dal dominio della grammatica a quello della poetica, da quello della filosofia a quello della fisica e della medicina, da quello della retorica a quello della musica, e viceversa; come esempi si possono citare lessemi ben noti al vocabolario retorico, un pó meno conosciuti nell'àmbito del lessico poetico, in non pochi casi misconosciuti per il campo musicale, ancorché in esso attestati già in età molto alta; basti pensare a termini quali ἁρμονία, τάσις, ἐπίτασις, ἄνεσις, σύνθεσις, ἡρμοσμενός, ἀνάρμοστος, κόνον, κόμμα, μεταβολή, περίοδος, πλοκή, τρόπος, μαλακός, σκληρός, ξερός, ψυχρός, λιγύς, εὐπαγής, oltre che ai tecnicissimi ἄρσις e θέσις³⁸.

Eppure questo tipo di indagini, strumento indispensabile per una ricerca più approfondita sulle singole dottrine elaborate nel mondo greco circa la natura e l'esercizio delle diverse τέχναι, è assolutamente imprescindibile per una migliore definizione di determinate sfere semantiche e per la conoscenza stessa delle dinamiche del pensiero greco, attraverso l'identificazione delle categorie concettuali a cui i Greci conformavano la loro lettura dell'universo; il linguaggio e la sua struttura, infatti, riflesso dell'immaginario dei popoli, sono intimamente legati alla percezione del mondo naturale e delle relazioni che con esso intrattengono le attività che gli umani hanno sviluppato.

Ancorché consapevole di quanto sia rischioso cercare di costruire la storia di parole e di concetti basandosi solo su testimonianze scritte, soprattutto per età così lontane, sia perché ciò che sopravvive è solo la punta di un *iceberg* a fronte della mole di documenti scrittori prodotti in certe epoche, sia perché questi affioramenti non danno conto, se non in rarissimi casi, dell'uso comune della lingua, vorrei comunque provare a fornire un contributo in questa direzione, prendendo in considerazione un termine che nei trattati musicali - ma non solo in essi - finisce con l'assumere una valenza fondante per la nascita della scienza armonica. Particolarmente interessante mi è sembrato il termine δύναμις, che, come è noto, copre un arco semantico piuttosto esteso ed è impiegato con valori peculiari in diversi campi scientifici, che spaziano da quello filosofico a quello retorico. Meno studiato è il suo valore nell'àmbito del lessico musicale³⁹; in esso, accanto ai più comuni significati di «forza», «potenza espressiva», «potenza» in opposizione ad «atto», «efficacia», «valore», «facoltà» etc., è attestato abbastanza precocemente quello di «funzione»⁴⁰, su cui ci soffermeremo nel prosieguo del discorso.

³⁸ Non pochi aggettivi relativi alla "qualità" sono originariamente propri del senso della vista e di quello del tatto; il loro impiego metaforico per l'udito è molto antico; antico è anche il ricorso all'uso sinestesico di questi attributi; su questo tema cfr. ROCCONI, *Le parole*, cit., pp. 53 - 80.

³⁹ Con valore fonetico, riferito al suono delle lettere, il termine δύναμις è attestato, ad es., in Pol. X 47, 8.

⁴⁰ Tale valenza sarà presente nella trattatistica medica relativamente tarda; cfr. ad es. GALEN. *De Meth. med.* l. X 9 s. = X p. 635, 8 Kühn. Cfr. M. VEGETTI, *La medicina in Platone*, Venezia, 1995; J. SOUILHÉ, *Étude sur le terme dynamis dans les dialogues de Platon*, Paris 1919, in part. pp. 32 - 37. Su δύναμις as "function" cfr. A. BARKER, *Music and Perception: a Study in Aristoxenus*, «Journal of Hellenic studies» 98, 1978, pp. 9 - 16. Di δύναμις si è di recente occupato, in un ampio saggio, che però non tocca l'aspetto musicale, H. VON STADEN (*Dynamis: the Hippokratik and Plato*), *Philosophy and Medicine*, II ed. by K. J. Boudouris, Alimos (Ionia Publications), 1999, pp. 262 - 279.

Quest'ultimo significato risulta consolidato nella trattatistica tecnica della prima scuola peripatetica, a partire dallo stesso Aristotele; tuttavia, anche se dobbiamo ad Aristosseno la prima testimonianza dell'impiego ripetuto e sistematico di δύναμις con tale valore nel corso di uno scritto musicale specialistico, la sua adozione in ambito musicale va fatta risalire ad un'epoca antecedente⁴¹; e, probabilmente, non è senza significato il fatto che Aristosseno se ne avvenga, con il valore di cui si è detto, oltre che in relazione a problematiche musicali, anche in relazione alla struttura della sua πραγματεία⁴².

Nel trattato sugli *Elementi armonici* il termine δύναμις svolge un ruolo fondamentale, collegato come è alla concezione organica della scienza musicale quale viene concepita e proposta dal Tarentino. In quest'opera, infatti, termine e concetto relativo costituiscono il fulcro della parte più matura della trattazione, sviluppata dal musicologo in polemica con coloro che, prima di lui, si erano dedicati allo studio delle stesse tematiche; esse erano state affrontate dai suoi predecessori - come egli stesso sottolinea - con approcci disorganici e parziali e, perdipiù, senza fissare i «principi» da porre alla base della trattazione, anzi senza nemmeno individuarne l'esigenza.

Aristosseno non mostra di percepire innovazione o forzatura alcuna nell'utilizzare δύναμις con il significato di «funzione»; al contrario di quanto fa per il suo approccio metodologico e sistematico alla scienza del μέλος - su questo tema non perde occasione di esibire le novità, sottolineando più volte la differenza del suo modo di procedere rispetto all'empirismo dei suoi predecessori -, non solo non rivendica mai un primato nel ricorso al concetto di «funzione», ma non sembra neppure avvertire elementi di originalità nell'attribuzione a δύναμις di tale valenza; il suo silenzio conferma che questa accezione doveva essere già presente, forse, anche nell'uso comune, e certamente presso coloro che avevano, prima di lui, praticato o professato arti musicali⁴³.

Veniamo dunque alle testimonianze aristosseniche. Nel I libro degli *Elementa harmonica*, dedicato ai «principi» elementari, studiati come oggetti primari di conoscenza della scienza musicale (ἄρχαι), la trattazione ruota intorno al μέλος ἡρμοσμένον. Gli oggetti musicali considerati vengono descritti e classificati; in questo contesto, coerentemente all'impianto propedeutico e perciò stesso elementare del libro, la trattazione si dispiega sempre in maniera descrittiva, soffermandosi su ciò che può essere colto intuitivamente dai sensi; in particolare, le note sono dichiaratamente considerate in quanto τάσις, «tono»⁴⁴, e cioè caduta della voce su un certo grado;

⁴¹ Cfr. *infra*, pp. 14 - 20. Con il valore di «funzione» (più che «qualità» o «efficacia» etc.), a mio avviso, il lessema δύναμις è impiegato da Aristotele nel primo capitolo della *Poetica* (1447 a 8 - 13): «Ora trattiamo dell'arte poetica e delle sue forme (ἔδη), di quale funzione abbia ciascuna di esse, e di come debbano essere strutturati i μῦθοι (scil. che ne costituiscono i contenuti) se si vuole che l'opera sia perfetta». Preferisco tradurre con «forme» piuttosto che con «generi», tenendo conto che, in questo trattato, con ἔδη vengono designati i μόρια (*ibid.* 1, 1447 a 11) o μέρη (6, 1449 b 30); cfr. anche *ibid.* 12, 1452 b 14 - 19; 26, 8, 1462 b 48 s. Come attestazione di tale valenza di δύναμις *LSJ* cita Aristosseno ed il più tardo Cleonide, ma non questo luogo di Aristotele né i luoghi platonici che verranno considerati più avanti; accanto ai due musicologi, però *LSJ* ricorda anche Polistrato (s.v. II 2 d), vissuto nella seconda metà del III secolo e annoverato da Diogene Laerzio (X 25) tra i discepoli di Epicuro; cfr. POLISTRATO. *Sul disprezzo irrazionale delle opinioni popolari*, ed., tr., comm. a cura di G. Indelli, Napoli 1978. In questo scritto il termine δύναμις si legge quattro volte; il valore inequivocabile di «funzione» ricorre in col. XIX 9, per designare il ruolo della «corretta scienza naturale» al fine di conquistare «la tranquillità e un modo di vivere senza affanni e conforme a natura» (XVIII 20 - XIX 14).

⁴² Il ricorso a δύναμις per segnalare la funzione delle singole sezioni del trattato nell'economia generale del trattato stesso costituisce indizio di un utilizzo più estensivo di δύναμις con il senso di «funzione».

⁴³ Per l'analogo uso platonico cfr. *infra*, pp. 14 - 19.

⁴⁴ Aristox. *El. harm.* I 15, p. [20, 16] s. Da Rios. La nota viene qui definita φωνῆς πᾶσις ἐπὶ μίαν τάσιν.

esse vengono dunque studiate essenzialmente nella loro individualità, nella loro sonora materialità, come singoli elementi della percezione, e quindi in maniera statica.

In questo libro δύναμις ricorre due sole volte con il valore di «funzione», applicato, però, non a specifiche problematiche musicali, bensì, come si è accennato, all'organicità della trattazione che Aristosseno si appresta a svolgere. La prima occorrenza cade proprio all'inizio del libro, nel sintagma δύναμις στοιχειώδης, in cui il lessema δύναμις è impiegato, appunto, per indicare la «funzione» elementare che, all'interno della scienza περί μέλους, riveste la ἁρμονικὴ πραγματεία; essa, infatti, «è, secondo l'ordine, la prima»⁴⁵. La seconda occorrenza si legge subito dopo⁴⁶; ivi δύναμις designa, ancora una volta, la «funzione» svolta, nell'insieme di una trattazione, dalle singole parti di cui lo studioso si appresta a discutere. Il termine δύναμις, con il significato più comune di «proprietà», «potere», è invece attestato in I 19⁴⁷, e si legge anche in I 21⁴⁸, dove designa la «capacità» umana di estensione della voce, capacità che determina il limite dell'intervallo più ampio, mentre l'intervallo più piccolo è delimitato dalla natura stessa della melodia.

Con molta maggior frequenza δύναμις compare nei libri II e III⁴⁹, i quali, al contrario di quanto avviene nel I, si sviluppano essenzialmente intorno al concetto fondante di «funzione» melodica, espresso appunto mediante questo lessema⁵⁰.

Nel II libro, che, rispetto al I, propone un livello più avanzato di riflessione e di conoscenza, Aristosseno assume come oggetto del suo studio non più le ἀρχαί, i «principi» osservati e descritti nella loro individualità, bensì gli στοιχεῖα⁵¹, cioè i medesimi «principi», trattati ora in quanto elementi stessi della scienza, e considerati,

⁴⁵ Aristox. *El. harm.* I 1, p. [5, 6 s.] Da Rios. Barker traduce il δύναμις del sintagma δύναμις στοιχειώδης con l'espressione «his character is like that an element».

⁴⁶ Aristox. *El. harm.* I 2, p. [7, 5 s.] Da Rios. La traduzione dell'editrice ricorre, in questo contesto, al più comune significato di «valore»; ma, a mio avviso, anche in questo caso δύναμις va inteso nel senso di «funzione», applicato, come in I 1, non all'analisi scientifica della musica, bensì al ruolo svolto, nell'insieme della trattazione, da ognuna delle singole sezioni individuate da Aristosseno; così lo intende, infatti, anche BARKER, *Greek musical Writings II*, cit., p. 127, a differenza di quanto aveva fatto per la prima occorrenza citata, in cui aveva tradotto il lessema con *character*.

⁴⁷ Aristox. *El. harm.* I 19, p. [24, 10] Da Rios. L'editrice rende qui il termine con «condizione»; Barker (*Greek musical Writings II*, cit., p. 138) giustamente traduce «power».

⁴⁸ Aristox. *El. harm.* I 21, p. [27, 11] Da Rios; BARKER, *Greek musical Writings II*, cit., p. 140, traduce anch'egli «capacity».

⁴⁹ La questione se i tre libri vadano considerati un trattato unitario, o, date le sovrapposizioni, le ripetizioni e in qualche caso anche le contraddizioni del II rispetto al I, non debbano essere piuttosto considerati il risultato di un indebito assemblamento di libri provenienti da opere diverse, è ancora oggetto di discussione: cfr. BARKER, *Greek musical Writings II*, cit., p. 120, anche per le osservazioni sulle opposte conclusioni avanzate dalla BÉLIS, *Aristoxène*, cit., pp. 12; 14; cfr. anche VISCONTI, *Aristosseno*, cit., pp. 25 s.). In effetti è Aristosseno stesso a segnalare che l'insegnamento della scienza musicale richiede prima l'esposizione dei principi e, solo una volta appresi questi, delle nozioni più complesse. Il II ed il III libro appaiono comunque più strettamente correlati tra di loro, in quanto in essi si svolgono insegnamenti più maturi e di natura più metodologici della precettistica che leggiamo nel primo.

⁵⁰ La δύναμις, intesa come «funzione» melodica, costituisce, in effetti, uno dei temi dominanti del ragionamento svolto nel II libro ed è largamente presente anche nel III, come si vedrà più avanti. Il termine ricorre più volte nel II e nel III libro, ed è solitamente impiegato in relazione alla funzione tonale, come indicava già Rosetta Da Rios; per rendere il medesimo concetto Barker utilizza il sintagma «melodic functions»; cfr. *Greek musical Writings II*, cit., p. 150, nota 13; la nota è relativa ad Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 13] Da Rios, l'importante passaggio in cui il Tarentino ricorda che, se l'udito (ἄκοή) valuta le grandezze, dalla ragione (διάνοια) vengono valutate le funzioni. Il II libro degli *Elementi*, più maturo, anche sotto il profilo metodologico, del I, come si è detto presenta, rispetto a questo, sovrapposizioni, ripetizioni ed anche qualche contraddizione; cfr. BARKER, *Greek musical Writings II*, cit., p. 122.

⁵¹ Vorrei ricordare che con il termine στοιχεῖον il greco designa tutte le realtà elementari che possono essere ordinate in architetture regolari, progettate e messe in opera secondo regole prestabilite, in campi diversi ma in alcuni casi contigui, come quelli dell'alfabeto e delle note musicali.

appunto, in quanto componenti di un insieme, di cui vanno comprese e spiegate le intrinseche regole che ne garantiscono la natura di insieme e, più precisamente, la peculiare organicità⁵². Di fatto, gli oggetti musicali studiati sono quelli già incontrati nel I libro: suoni, note, intervalli, scale e toni; essi vengono ora inseriti nelle architetture disegnate dai generi, dalla μεταβολή, dalla σύνθεσις, e poi ancora dalle δυνάμεις, da ciò che, insomma, trasforma una serie di suoni in variegato e ben strutturato tessuto melodico. Naturalmente, anche in alcune occorrenze del II libro è presente il senso di «capacità/facoltà»; così, ad esempio, nel sintagma διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν⁵³, δύναμις designa la peculiare capacità dell'andamento del ritmo - e cioè del carattere ad esso proprio - di influenzare la variazione della grandezza dei piedi nel ritmo stesso⁵⁴, e nel sintagma τῆ τῆς αἰσθησεως δύναμις, invece, la capacità di percezione della facoltà dell'udito mediante la specifica competenza dell'αἰσθησις⁵⁵.

Le δυνάμεις, in quanto «funzioni» tonali che contrassegnano il valore della nota nel tessuto melodico, vivono nel flusso del suono che si dispiega nel movimento della voce umana o strumentale. Il movimento della voce parlante, notava Aristosseno, in quanto moto continuo, si sottrae alla conoscenza sotto il profilo dei rapporti reciproci tra i suoni che, costituendo la trama del discorso, si susseguono in una συνεχῆ κίνησις⁵⁶; in questo contesto, i suoni, proprio perché nel fluire dell'eloquio non risultano del tutto isolabili l'uno dall'altro⁵⁷, sono considerati alla stregua di ἀδιάφορα⁵⁸. La voce che canta si muove, invece, con moto diastematico (κίνησις διαστηματικῆ)⁵⁹, detto anche moto melodico⁶⁰. Se, quando si genera un moto continuo, l'udito non riesce a percepire con chiarezza l'innalzarsi e l'abbassarsi della voce, il moto diastematico è, all'opposto, contraddistinto dall'arrestarsi della voce su di una nota, e, successivamente su di un'altra, e poi su un'altra ancora, mediante modulazioni (μεταβάσεις) e cioè, nella definizione di Aristosseno, attraverso una «modificazione accidentale che si produce nell'ordine della melodia»⁶¹.

Il mondo dei suoni, a differenza di quello della vista, è il mondo dell'inafferrabile movimento. La percezione del suono, infatti, non gode di quel genere di potenziale continuità e durata tipiche, ad esempio, della percezione visiva, che ci consente di soffermarci su di un unico tratto pittorico, su un'unica macchia di colore, per tutto

⁵² Si tratta della procedura analoga a quella segnalata da Aristotele in *Phys.* I 1, 184 b 19; cfr. BÉLIS, *Aristoxène*, cit. p. 45.

⁵³ Aristox. *El. harm.* II 34, p. [43, 18] Da Rios.

⁵⁴ Il termine, con il significato di «funzione», compare anche nelle prime linee ([p. 43, 11] Da Rios) dello stesso capitoletto; cfr. anche BARKER, *Greek musical Writings* II, cit., p. 122; la Da Rios, in questo caso come in molti altri, traduce δύναμις «valore», pur avvertendo il bisogno di specificare in nota, più di una volta, che il valore si manifesta appunto attraverso la «funzione» tonale; per δύναμις con il significato di «funzione» cfr. anche Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 13] Da Rios; II 35, p. [45, 5] Da Rios etc.

⁵⁵ Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 1] Da Rios; Aristosseno sottolinea spesso le potenzialità dell'udito nel giudizio musicale; il peso attribuito alla valutazione sensoriale denuncia il suo debito nei confronti degli ἁρμονικοί, differenziandosi dall'approccio esclusivamente numerico-razionale di stampo pitagorico.

⁵⁶ Aristox. *El. harm.* II 38, p. [48, 5] Da Rios.

⁵⁷ Aristox. *El. harm.* I 8 p. [13, 10]; 9, p. [14, 7; 12]; 10 p. [15, 4; 15]; 18 p. [23, 19 - 16] Da Rios, *al.*

⁵⁸ Aristotele (*Metaph.* IV 6, 1016 a 18 - 21) li denomina ἀδιάφετα; Dionigi di Alicarnasso (*Comp.* 11, 15 Aujac - Lebel), indica nella quinta l'intervallo che costituisce lo spazio entro cui si muove la voce parlante.

⁵⁹ Aristox. *El. harm.* I 8, p. [13, 10 s.]; 10 p. [15, 4 s.; 21 s.]; 18 p. [23, 19 - 26] Da Rios, etc.

⁶⁰ Aristox. I 10 p. [15, 2 - 5] Da Rios; cfr. Cleon. *Is. harm.* 2, pp. 180 s. Jan; cfr. anche *infra*, p. 17 e note 78 - 81. Di Cleonide non si sa nulla; poiché egli fa riferimento ai 13 toni «di Aristosseno» (*Is. harm.* 12), mentre Alipio ed Aristide Quintiliano riportano le serie complete di 15, si può ritenere che sia vissuto ed abbia scritto anteriormente a questi due autori, e quindi prima del II sec. della nostra era.

⁶¹ Aristox. *El. harm.* II 38, p. [47, 20 - 48, 1] Da Rios. Aristosseno pone anche il tema della quantità e della qualità di intervalli (διαστάσεις) che generano le modulazioni più melodiose: Aristox. *El. harm.* II 38, pp. [47, 13 - 48, 10] Da Rios.

il tempo che l'attrazione da esso esercitata su di noi ce lo fa ritenere necessario; la nostra *αἴσθησις*, da sola, non è in grado di cogliere ed apprezzare - o, al contrario, respingere-, la totalità di una composizione musicale, e neppure di una sola battuta. Il singolo suono, la singola nota, in quanto movimento, vivono in un sol punto dello spazio e del tempo, e perciò stesso svaniscono nel momento stesso in cui vengono percepiti⁶². Da cosa scaturisce, allora, il piacere che proviamo nell'ascolto di una bella partitura?

Nella fruizione musicale - chiarisce Aristosseno - entrano in gioco tre facoltà, il cui ruolo appare ben differenziato nella sua *πραγματεία*: si tratta dell' *ἀκοή*, della *μνήμη* e della *διάνοια*: «Per mezzo dell'udito - precisa ὁ μουσικός - giudichiamo la grandezza degli intervalli⁶³, per mezzo dell'intelletto ci rendiamo conto della loro *δύναμις*»⁶⁴. Nel giudizio musicale, *ἀκοή* e *διάνοια* non operano separatamente, ma sinergicamente, controllandosi a vicenda, sicché, come il Tarentino fa notare, nella concreta realizzazione di una melodia, la sensazione accoglie con godimento sonorità e accordi gradevoli, o, al contrario, respinge ed esclude dal *μέλος ἡρμοσμένον* combinazioni, pure ammissibili sotto il profilo teorico. Se la percezione avviene - attraverso i sensi - in un fulmineo ed improrogabile contatto, non ne sarebbe, però, possibile la reale conoscenza senza l'intervento della *μνήμη*, che ci permette di riafferarla in un foro interiore e ce ne consente una intima «quasi percezione» mnemonica, inserendola nella trama musicale di cui fa parte il suono percepito, ricongiunto agli altri dalla e nella memoria, e finalmente sottoponibile a giudizio; è in questo luogo misterioso che gli ineffabili, fugaci bagliori sonori, intrecciati ai silenzi che ne scandiscono il flusso, si ricompongono in sequenze sgradevoli o in trame armoniose, trattenute appunto dalla *μνήμη* e valutabili non più attraverso la sensazione, bensì mediante l'ausilio di quella facoltà che gli antichi chiamavano *διάνοια*, la medesima a cui spettava cogliere e valutare la «funzione» tonale delle note⁶⁵.

In questo contesto *δύναμις* riveste un valore non lontano da quello attestato più tardi nell'ambito della scienza medica, in cui il lessema designa la funzione di un organo, nella complessa macchina corporea di cui è componente. La *δύναμις* di un suono è correlata alla sua posizione, in relazione agli altri suoni, all'interno della medesima scala; una volta fissato il suono su un determinato tono, tale correlazione funzionale⁶⁶ si estende all'insieme di altezze nel complesso dei toni, e una data altezza è, infatti, in potenza, ognuno dei componenti del sistema base. Le *δυνάμεις* di un suono (che si riverberano nei diversi nomi con cui esso può essere denominato), sono,

⁶² La valutazione dei suoni incastonati in una architettura sonora richiede che essi siano dotati di una loro pur minima estensione e che, al tempo stesso, siano riconoscibili nell'insieme di cui fanno parte.

⁶³ Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 8 - 13] Da Rios. L'*ἀκοή* ha un'estensione limitata; essa, infatti, non è in grado di percepire suoni e intervalli di suoni che cadano fuori della sua portata; limitata, del resto, è anche l'estensione della voce: Aristox. *El. harm.* I 13, ss., p. [19, 1 - 20, 11] Da Rios.

⁶⁴ E cioè della loro «funzione» nella trama musicale: Aristox. *El. harm.* II 52, p. [64] s. Da Rios.

⁶⁵ Sull'importanza della memoria cfr. Aristox. *El. harm.* II 52, p. [64] Da Rios. Dell'impiego del silenzio nel tessuto melodico parla Aristide Quintiliano in *De mus.* I 13 (p. 31, 7 - 12 W. - I.), ragionando del ritmo come sistema di *cro/noi* organizzati in qualche insieme ordinato; dell'uso delle pause nella trama musicale Aristide discute (*ibid.*, I 18, p. 38, 28 - 39, 2), distinguendo il *λεῖμμα*, la pausa musicale più breve, dalla *πρόσθεσις*, la pausa musicale prolungata; cfr. BARKER, *Greek musical Writings* II, cit., p. 443 e nota 208; cfr. Anon. Bell. I 1 p. 5; III, 83 - 85, p. 28 Najock.

⁶⁶ In II 15 (pp. 82 ss. W. - I.) Aristide Quintiliano, nell'esaminare i caratteri dei diversi ritmi, dopo aver notato che quelli che iniziano in tesi offrono alla mente una calma iniziale e sono tranquillizzanti (*ἡσυχαστικοί*), mentre quelli che iniziano in arsi sono agitati, segnala che i ritmi i cui periodi contengono piedi completi sono più eleganti, mentre lo sono meno quelli che includono *κενοὶ χρόνοι*; procedendo quindi ad una accurata analisi dell'*ἦθος* proprio delle diverse tipologie dei periodi, segnala anche che i periodi in cui i tempi vuoti sono brevi risultano più semplici e modesti, (*μικροπρεπεῖς*), quelli che includono tempi vuoti più lunghi sono più solenni (*μεγαλοπρεπέστεροι*).

come è stato notato, «i componenti dei sistemi, intesi come gradi di scale ben precise»⁶⁷. Il valore di «funzione» altro non è che l'aspetto «realizzativo» - la materializzazione della potenziale efficacia (*vis, potentia*) - implicito nel termine e reso esplicito dall'inserimento di ciò di cui si considera la δύναμις⁶⁸, all'interno di un sistema relazionale.

Il significato di «funzione» ricorre ancora nella definizione aristossenica delle note, alla fine della quale Aristosseno si interroga, egli stesso, sulla natura della δύναμις: «Siccome gli intervalli non bastano a definire cosa sia la nota (πρὸς τὴν τῶν φθόγγων διάρῳσιν), perché, per dirla in breve, ogni grandezza di intervalli è comune a più δυνάμεις, la terza parte dell'intera trattazione (τῆς ὅλης πραγματείας) deve trattare delle note; quante sono, da che si riconoscono, e se, come si crede generalmente (ὡς οἱ πολλοὶ ὑπολαμβάνουσι), esse siano certi gradi di altezza o piuttosto delle δυνάμεις ed infine che cosa sia questa δύναμις»⁶⁹.

E, poco più avanti, egli nota: «Lo stesso diremo anche delle «funzioni» ὄυνάμεις che vengono prodotte dalle (differenti) nature dei tetracordi, poiché si scrivono con lo stesso segno l'intervallo tra la *nete hyperbolea* e la *nete* e quello tra la *nete* e l'*hypate*; così i segni non determinano la differenza delle δυνάμεις, ma indicano solo le grandezze degli intervalli e niente altro»⁷⁰. Il ragionamento prosegue e si chiarisce poco più avanti⁷¹, dove il concetto sotteso a δυνάμεις è spiegato in maniera esplicita attraverso l'esempio del rapporto che caratterizza alcuni intervalli, tutti della stessa estensione, mentre «le note, che limitano queste stesse grandezze, sono indicate con nomi diversi, perché diversa è la loro δύναμις», e cioè la loro «funzione» tonale all'interno di quel particolare genere⁷².

La visione statica dei suoni valutati in quanto fatti isolati e causa delle singole sensazioni è ora sostituita da una visione relazionale di essi. Nei libri II e III degli *Elementa harmonica*, infatti, il carattere dei rapporti musicali, come si è accennato, viene inteso in generale dinamicamente, con riferimento al ruolo melodico o ἤθος in cui esse sono percepite, e non semplicemente attraverso la rappresentazione degli intervalli⁷³ che la loro disposizione sulla scala implica.

In effetti, il fondamentale e fondante concetto di δύναμις «funzione» non è comprensibile se non in un mondo in cui tutti gli oggetti musicali siano letti in relazione tra loro; esso non avrebbe senso al di fuori di una composizione organica di un insieme, un'architettura sonora di una melodia che sia frutto di una σύνθεσις non casuale (συνθέσεως τινος ποιῶς καὶ οὐ τῆς τυχούσης)⁷⁴ ed in un certo senso naturale (φυσικὴ σύνθεσις)⁷⁵ sia dei suoni che degli intervalli⁷⁶, e della τάξις che la governa. Strumenti attraverso i quali opera, appunto, una sorta

⁶⁷ Luisa ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, p. 114.

⁶⁸ ZANONCELLI, *Manualistica*, cit., p. 115.

⁶⁹ L'ascendenza aristotelica del termine con valore tecnico è leggibile anche in questa accezione; cfr. ad es. Aristot. *Metaph.* IX 5 - 8, 1048 a 25 - 1051 a 4.

⁷⁰ Aristox. *El. harm.* II 36 s., pp. [45, 10 - 16] Da Rios.

⁷¹ Aristox. *El. harm.* II 40, p. [50, 4 - 9] Da Rios. Si tratta in entrambi i casi di intervalli di quarta, indicati con gli stessi segni, ancorché la loro posizione nel sistema e le relative implicazioni - per quanto riguarda la dinamica musicale dei rispettivi ambienti melodici -, siano del tutto differenti.

⁷² Aristox. *El. harm.* II 47, p. [58 s.] Da Rios.

⁷³ L'intervallo *netel mese* (mi/la), *paranetellichanos* (re/sol) *tritelparhypate* (do/fa), *paramesolhypate* (si/mi) sono tutti intervalli di quinta. In II 49, pp. [60, 1 - 61 4] Da Rios, Aristosseno precisa che «... se il genere rimane lo stesso è naturale che anche le δυνάμεις rimangano le stesse». Della δύναμις in relazione al genere si parla ancora in III 69, p. [86] Da Rios.

⁷⁴ L'intervallo viene definito come «lo spazio compreso tra due note che non stanno sullo stesso grado» (e cioè tra due note di altezza differente): Aristox. *El. harm.* I 15 pp. [20 s.] Da Rios.

⁷⁵ Aristox. *El. harm.* I 18 p. [23, 16 - 20] Da Rios. Cfr. BÉLIS, *Aristoxène*, cit., p. 139 e nota 26.

⁷⁶ Aristox. *El. harm.* I 27 p. [34, 19] Da Rios. Cfr. BÉLIS, l. c. alla nota precedente.

di necessità naturale, dando vita al μέλος ἡρμωσμένον: in questo tessuto musicale, sottratto all'individualità potenzialmente caotica dei suoni non organizzati, ogni elemento prende ordinatamente posto, ogni parte contribuisce, attraverso la sua specifica δύναμις - la funzione che le è propria -, alla costruzione di un organismo. Il tessuto risultante è perciò, tra gli oggetti della sensazione, il più perfetto, perché assolutamente perfetta è l'armonia che lo governa⁷⁷.

Nella trattatistica musicale l'impiego di δύναμις con valore tecnico di «funzione» permane fino alle epoche più tarde, come si può leggere, ad esempio, nella *Introductio harmonica* attribuita a Cleonide, Quest'autore, di cui è evidente l'ascendenza aristossenica, nel corso della trattazione dei movimenti eseguiti dalla voce, e più specificamente del moto diastematico o melodico, ricorre anch'egli all'uso di δύναμις⁷⁸ nel senso fino ad ora considerato. Anche per lui le delimitazioni degli spazi generati dal movimento della voce generano intervalli (διαστήματα), racchiusi appunto tra le diverse note (τάσεις)⁷⁹ e da esse delimitati. Egli precisa chiaramente che le note, le quali, quanto all'altezza, sono infinite (φθόγγοι δέ εἰσι τῆς τάσει ἄπειροι), nell'ambito di ciascun genere, in cui vengono definite in base alla «funzione» che svolgono nella serie propria del genere, sono invece limitate a 18 (τῆς δὲ δυνάμει καθ' ἕκαστον γένος δεκαοκτώ)⁸⁰. Δύναμις, infatti, in relazione al suono considerato all'interno di una serie melodica, e più precisamente alla posizione che un suono occupa rispetto agli altri nella stessa scala, designa anche qui la «funzione» della nota, nel contesto del complesso dei toni di cui fa parte⁸¹. Appare ancora una volta evidente che gli intervalli, in questo quadro, non sono semplicemente delle quantità, e neppure i numeri pitagorici, ma relazioni di suoni, o, quel che è lo stesso, rapporti di δυνάμεις: ed è da questa organizzazione dei suoni che nasce appunto il μέλος ἡρμωσμένον. Il termine δύναμις sarà sistematicamente impiegato nel medesimo senso da Claudio Tolemeo⁸², dal suo commentatore Porfirio, da Aristide Quintiliano⁸³, nello studio delle scale e degli intervalli.

⁷⁷ Aristox. *El. harm.* I 18 p. [23, 16 - 24, 1] Da Rios.

⁷⁸ Aristox. *El. harm.* I 15, p. [20, 1] s.] Da Rios: ... οὐσης δὲ θωμαστῆς τῆς τάξεως περὶ τὴν τοῦ μέλους σύστασιν..., οὐδὲν δὲ τῶν αἰσθητῶν τοσαύτην ἔχει τάξιν οὐδὲ τοιαύτην. Sulla relazione di questa concezione con la dottrina aristotelica cfr. BÉLIS, *Aristoxène*, cit., p. 139 s. Sul valore costitutivo proprio dei diversi organi, e correlato alla singola funzione di ciascuno di essi nel determinare l'organicità di un corpo, cfr. ad es. Aristot. *Metaph.* VII 11, 1036 b 30 ss. L'analogia della riflessione aristotelica con la visione organicistica che Aristosseno ha della musica in quanto insieme complesso, dotato di sue proprie qualità, che sono altro dalla sommatoria delle qualità proprie delle singole parti di cui il μέλος ἡρμωσμένον risulta, è illustrata con chiarezza e documentazione dalla Bélis in più luoghi del suo bel libro su Aristosseno; cfr. in particolare *Aristoxène*, cit., pp. 148 ss.

⁷⁹ La *Introductio harmonica*, nella tradizione manoscritta, perlopiù si accompagna alla *Sectio Canonis*; l'*Introductio* viene attribuita in parecchi manoscritti ad Euclide - indicato spesso come autore anche del secondo trattato -, mentre un numero inferiore di esemplari la assegna a Cleonide; i due autori sono assai distanti nel tempo (essendo il primo collocabile del III sec. a. C. ed il secondo approssimativamente tra il II ed il III sec. d. C.), e si distinguono anche nell'approccio alla materia trattata. Il contenuto spiccatamente aristossenico della *Introductio harmonica*, ben diverso dalla dottrina platonico-pitagorica sottesa alla *Sectio Canonis*, induce a ritenere che, mentre quest'ultima opera non possa che essere attribuita ad un matematico, come ad esempio Euclide, o anche Pappo, che in alcuni codici compare come possibile autore dei trattatelli in questione, l'*Introductio* debba essere ricondotta ad un musicografo di formazione aristossenica, ad esempio Cleonide, indicato, come si è detto, in alcuni esemplari.

⁸⁰ La nota è detta τάσις in relazione alla tensione che determina il suono, φθόγγος in quanto, precisamente, suono: Cleon. *Is. harm.* 2, pp. 180 s. Jan.

⁸¹ Cfr. Aristox. II 36 p. [45] Da Rios; 69 p. [86] Da Rios; i generi sono naturalmente diatonico, cromatico ed enarmonico. Uno scolio, sciolto nel testo alla fine del trattatello, dà una doppia definizione di δύναμις: δύναμις δὲ ἐστὶ τάξις φθόγγου ἐν συστήματι, ἢ δύναμις ἐστὶ τάξις φθόγγου, δι' ἧς γνωρίζομεν τῶν φθόγγων ἕκαστον: «funzione è la posizione assunta dalla nota nel sistema, oppure: funzione è la posizione di una nota, in base alla quale individuiamo la posizione delle altre note».

È possibile individuare precedenti che diano conto di questa particolare accezione di δύναμις che, a partire da Aristosseno, si ritrova poi costantemente nei trattati musicali a noi consegnati dalla tradizione? In testi del V secolo, il verbo δύναμαι assume sfumature che lasciano trasparire -incorporato nel senso- il valore della «potenzialità mirata», della «finalità funzionale»; in pochi, ma significativi, passaggi erodotei⁸⁴, infatti, δύναμαι presenta il senso di «avere il valore di ...», «essere equivalente a ...»; in un luogo aristofaneo il lessema significa chiaramente «servire», «avere la funzione di ...», «avere lo scopo di ...»⁸⁵. Se, tuttavia, nei citati esempi di Erodoto e di Aristofane relativi a δύναμαι si possono individuare premesse remote della peculiare valenza del sostantivo δύναμις su cui ci siamo sino ad ora soffermati, tale uso affiora, nel sostantivo stesso, in alcuni luoghi platonici che toccano, sia pure con finalità paradigmatiche, questioni relative al linguaggio. Le sezioni che ci interessano propongono considerazioni grammaticali, che però appaiono dichiaratamente influenzate dal lessico dei musicisti, e più specificamente degli esperti di ritmica, i quali, infatti, vengono più di una volta, in varia forma evocati. In questi scritti Platone, come poi Aristosseno, sembra avvalersi del lessema senza lasciar intendere di percepire alcuna forzatura del linguaggio, mostrando così di dare per scontato che la valenza che stiamo considerando era attiva nella lingua greca del V/IV secolo.

Quest'ultima considerazione appare tanto più significativa in quanto Platone, nell'arco della sua vita, è tornato più volte, e con approcci diversi, su questioni relative alla natura del linguaggio; di particolare rilevanza, per il nostro ragionamento, è il suo atteggiamento nei confronti della presunta ὁρθότης che, secondo alcune scuole filosofiche, avrebbe governato le relazioni tra l'ἔνομα, le cose che l'ἔνομα denomina e le componenti parziali e minime da cui esso risultava formato⁸⁶. Queste relazioni vennero analizzate dal filosofo, tra l'altro, sotto il profilo dell'ortofonia e dell'ortografia; come

⁸² Cfr. Ptol. *Harm.* II cap. 5 Düring; in questo contesto δύναμις e θέσις indicano due diverse modalità di denominazione delle note, in relazione a due osservatori diversi dai quali vengono prese in considerazione: δύναμις indica la nota in relazione alla «funzione» che essa svolge nella sequenza musicale a cui appartiene, θέσις in relazione alla posizione che occupa. Su questo punto cfr. anche Ptol. *Harm.* III cap. 8 s. Düring; il luogo è dedicato alla somiglianza tra il «sistema completo» e il circolo che muove attraverso i segni dello zodiaco; in questo capitolo le note in una configurazione circolare di doppia ottava e la configurazione dei corpi celesti sono messe in relazione dalle modalità di movimento di entrambi: per quanto riguarda le note, il loro ordine e la loro altezza procedono, apparentemente, lungo una linea retta, ma la loro δύναμις, la loro funzione e le loro relazioni reciproche sono determinate e racchiuse all'interno di un medesimo circuito, dal momento che nella loro natura non vi è un punto di partenza e pertanto il loro punto di partenza in relazione alla loro θέσις (posizione) si modifica in modi diversi ed in tempi diversi ai vari posti successivi della serie; cfr. BARKER, *Greek Musical Writings*, cit., p. 380; il paragone con lo zodiaco è sviluppato nella parte finale del capitolo.

⁸³ Cfr. ad es. Aristid. *Quint.* I 6 (p. 7, 16 W. - I.), dove il termine δύναμις è usato con il valore tecnico di «funzione». Stesso valore si riscontra in I 8, nel sintagma δύναμις φθόγγου; ancora con valore tecnico e con riferimento alle note cfr., oltre i luoghi di Claudio Tolomeo citati alla nota precedente, anche Ptol. *Harm.* I 6; 9; II 8; III 8 s.. Sempre con valore tecnico di «funzione» δύναμις ricorre in Sesto Empirico (*Adv. math.* I 99); in questo capitolo Sesto discute della «tecnicità» della grammatica. Il filosofo, dopo aver annunziato di voler trattare partitamente gli elementi su cui si fonda la presunta scienza dei grammatici, ricorda i tre valori del termine στοιχείον: a) carattere scrittorio (subito dopo definito «elemento della voce messo per iscritto»); b) «funzione» del medesimo nell'insieme della parola; c) la parola stessa (ἔνομα). Quindi dichiara che intende soffermarsi innanzi tutto e soprattutto sulla «funzione», e passa ad analizzare le singole lettere dell'alfabeto; in 110 s. viene considerata «funzione» precisamente la qualità di una lettera o una sillaba; per questo valore di δύναμις cfr. anche *ibid.* 113; 115 s.

⁸⁴ Cfr. ad es. Herodot. VI 98, 3; nella locuzione δύναται κατὰ Ἑλλάδα γλῶσσαν (il verbo significa appunto che l'espressione straniera considerata «ha il valore di ...», «equivale a ...»).

⁸⁵ Aristoph. *Plut.* 842; questo luogo, come quello citato nella nota precedente, mi è stato segnalato dal dott. Lorenzo Miletti, che lo ha studiato nel corso delle ricerche per la sua tesi di dottorato.

⁸⁶ Riflessioni su importanti aspetti di questa problematica, con taglio ovviamente diverso, hanno un peso significativo ancora nelle tarde pagine iniziali del X libro della *Repubblica*.

egli chiarisce in più di un'occasione, si tratta di discipline che presentano interesse ed hanno senso non in sé, ma solo se intese come regole che governano sistemi complessi di lettere e di suoni, norme che determinano una presunta giustezza delle sequenze grafiche e sonore di cui le singole parole si compongono, rispetto a ciò che con esse si vuole significare. Il dialogo da cui traspare la più articolata elaborazione su questo tipo di problematica è, notoriamente, il *Cratilo*, ma riferimenti al medesimo tema traspaiono, ad esempio, nell' *Ippia Maggiore*, nell' *Ippia Minore*, nel *Protagora*, nel *Filebo*, nel *Teeteto*⁸⁷.

Nel *Cratilo*, al di là dei problemi posti dal rapporto tra l' ὄνομα - come insieme di suoni e segni - ed il significato a cui esso rinvia⁸⁸, vengono prese in considerazione, delle lettere e dei suoni, proprietà che non possono non essere considerate squisitamente formali⁸⁹. L' ὄνομα, nella combinazione convenzionale di segni (grafici e al tempo stesso sonori) che lo compongono, è, a sua volta, in quanto significante, segno che rinvia sempre e comunque ad un significato; la forma del nome nasce appunto dalla combinazione di lettere e di sillabe da esse risultanti⁹⁰. Non interessa qui l'eventuale efficacia mimetica rispetto a ciò che l' ὄνομα dovrebbe significare, quanto piuttosto la presenza di δύναμις in contesti caratterizzati dalla chiara individuazione del valore strumentale proprio degli elementi minimi e degli aggregati sillabici, ed il conseguente riconoscimento di un ruolo «funzionale» di questi ultimi nella costituzione della struttura della parola.

Lettera e suono, in sé «sensibili» non significanti, sono, come i colori (χρώματα), dotati di una sostanzialità materiale che costituisce la loro essenza (οὐσία); essa, pur rinviano solo a se stessa, può assumere valore strumentale nella produzione di mimesi puramente acustiche (le mimesi di suoni naturali e le composizioni musicali) e visive (le opere pittoriche)⁹¹. Proprio in questa fondamentale distinzione tra l'eventuale valore semiotico di suoni non significanti ed il valore semantico e simbolico di suoni articolati che, annodati tra loro, nell'insieme da essi risultante danno luogo ad un significante, risiede la differenza tra pittore e musico, da un lato, l' «onomastico» dall'altro⁹².

Nello sviluppare la problematica postagli da Ermogene e dal quasi sempre silente *Cratilo* sulla (presunta) capacità mimetica dei nomi, Platone pone sulle labbra

⁸⁷ Per Platone, il linguaggio è dissociato dalla creazione; come è stato notato, nel *Timeo* il demiurgo non fabbrica «nominando», ma calcolando: cfr. G. L. GAUDIN, *Platon et l'alphabet*, Paris 1993, p. 137. Di particolare interesse, per le penetranti osservazioni e le intelligenti deduzioni, è il capitolo relativo all' ὀρθότης, ὀρθοφωνία e ὀρθογραφία, che si conclude aporeticamente circa il problema posto dal termine στοιχείον e dal termine δύναμις in questo contesto. La soluzione è resa più complicata dal sovrapporsi delle voci e dall'ironia socratica. I ragionamenti, svolti da Socrate, infatti, mai come in questo contesto vengono sviluppati con raffinata strategia, secondo linee di pensiero non corrispondenti alla effettiva opinione del filosofo, in modo da condurre in contraddizione l'interlocutore, ed infine da lui spinti alle estreme conseguenze, per poi dimostrare l'insostenibilità; così è, ad esempio, per la tesi di *Cratilo* sulla naturale corrispondenza tra la cosa e la sua denominazione; ne è segno lo scambio di battute finali.

⁸⁸ Su questo tema cfr. Gioia Maria Rispoli, *Il capitolo περί γραμμάτων del Cratilo di Platone*, in Atti del Convegno Internazionale *Il Cratilo di Platone*, (Procida, ottobre 2004), Napoli 2005, pp. 215 - 248.

⁸⁹ *Plat. Crat.* 424 d: «... ἐξ ὧν (e cioè le cose in generale) ἔστιν ἰδεῖν αὐτὰ τε καὶ εἰ ἐν αὐτοῖς ἔνεστιν εἶδη κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ὥσπερ ἐν τοῖς στοιχείοις»; Platone sottolinea qui la possibilità di individuare in ogni cosa, come, appunto, avviene per gli στοιχεία, l'eventuale presenza di caratteristiche formali proprie di più generali categorie a cui le cose stesse possono essere ricondotte; cfr. GAUDIN, *Platon*, cit., p. 132 e nota 10.

⁹⁰ *Plat. Crat.* 423 e; GAUDIN, *Platon*, cit., p. 139

⁹¹ *Plat. Crat.* 423 e; cfr. anche *ibid.* 424 d, e soprattutto 430 b s. In 430 b ss. *Cratilo* sarà addirittura costretto a convenire sul fatto che la pittura non è la riproduzione totale e dettagliata della cosa che si intende rappresentare, e che altrettanto avviene per la parola (430 b - 435 c).

⁹² *Plat. Crat.* 423 c. Socrate, contraddicendo Ermogene, segnala con molta chiarezza la differenza intercorrente tra la mimesi musicale ottenuta mediante il suono strumentale (ma anche il suono vocale che si materializza in

di Socrate un ragionamento che, con la falsa pretesa di costituire la premessa atta a convalidare la capacità mimetica della parola, della sillaba, della lettera, porterà invece alla dimostrazione della sua inesistenza. Socrate illustra preliminarmente quel che si appresta ad argomentare sulla questione dell' ὄνομα - e delle sue eventuali capacità mimetiche - facendo ricorso ad un'analogia con le procedure a cui ci si dovrebbe attenere nel considerare la mimesi conseguita mediante i ῥυθμοί; pone dunque ad Ermogene la seguente domanda: «... Forse, dato che la mimesi dell'essenza avviene proprio per mezzo di sillabe e di lettere, il modo più giusto non è distinguere innanzi tutto gli elementi (στοιχεῖα), come fanno coloro che ponendo mano (ἐπιχειροῦντες) ai ritmi (e cioè i ῥυθμικοί⁹³), distinguono innanzitutto le δυνάμεις dei singoli elementi (στοιχεῖα) e poi quella propria delle sillabe, e così finalmente pervengono a considerare i ritmi, e prima no?»⁹⁴. E prosegue, affermando capziosamente: «... bisogna ancora distinguere bene tutte le cose a cui si devono assegnare i nomi, per vedere se, come nel caso degli στοιχεῖα, ci sono classi a cui le si possa ricondurre tutte, sicché si renda possibile sia vederle in sé, sia vedere anche se in esse ci siano specie allo stesso modo che negli elementi ...; così dunque anche noi applicheremo gli elementi (στοιχεῖα) alle cose, ora uno solo ad una sola cosa, ora molti insieme, facendo appunto ciò che chiamano συλλαβαί (sillabe), e poi ancora mettendo insieme sillabe, di cui si compongono gli ὀνόματα e i ῥήματα, e poi ancora dagli ὀνόματα e dai ῥήματα costruiremo finalmente qualcosa di grande e di bello e di compiuto ...».

È importante notare che, in questo contesto, l'analogia instaurata prevede come attori l'onomaste, che si serve di lettere e sillabe per assegnare il nome alle cose, e l'esperto di ritmica, che si serve delle medesime lettere (perciò denominate nell'uno e nell'altro caso con il generico termine di στοιχεῖα, e non con quello specifico di γράμματα) e sillabe, al fine di produrre, mediante i ritmi, un effetto mimetico; solo cogliendo questo punto comprendiamo fino in fondo la doppia valenza di δύναμις, che qui abbraccia contemporaneamente il senso di «valore» e quello di «funzione», a seconda che gli στοιχεῖα siano considerati in sé, oppure in quanto elemento del complesso di cui fanno parte. Nelle serie ritmiche, infatti, le lettere - ma anche le

una sonorità inarticolata) e la mimesi vocale propria degli ὀνόματα, in quanto portatori di significato. Infatti distingue - e costringe il suo interlocutore a distinguere - tra questo tipo di mimesi, prodotta dalle combinazioni articolate di suoni (e cioè dalla parola articolata e dotata di valore simbolico) e la mimesi prodotta con suoni non organizzati in parole dal senso compiuto (ad es. 423 c, imitazioni di pecore e galli). A conferma di queste sue affermazioni il filosofo, *en passant*, pone sulle labbra di Socrate la famosa distinzione tra voce che parla e voce che canta, delle quali viene sottolineata la diversa modalità mimetica; la prima, infatti, agisce mediante la parola, frutto dell'articolazione, la seconda opera mediante la potenzialità mimetico-emoiva del suono, non in quanto voce articolata, ma specificamente in quanto «suono». Ermogene, messo in difficoltà dall'esempio relativo alla mimesi dei suoni animali e dalla conseguente critica di Socrate, domanda a quest'ultimo: «Ma allora ... che mimesi potrà essere il nome?» e Socrate gli risponde per eliminazione: «Anzitutto, mi sembra, non quando μιμουμεθα le cose così come le μιμουμεθα mediante la musica; sebbene anche allora μιμουμεθα con la voce; e poi, quando μιμουμεθα anche noi le cose che μιμείται, la musica, neppure allora mi sembra che diamo nomi ...»; Platone qui distingue tra la (presunta) mimesi che può essere prodotta dall'ὄνομα (mimesi che poi dimostrerà inesistente egli stesso) e quella che può essere attuata mediante vocalità onomatopoeiche: la voce che parla articolando suoni non è dunque la voce che canta: è questa distinzione verrà poi articolata in un ragionamento tecnico da Aristosseno.⁹³ Su questa categoria di specialisti cfr. ad es. D. H. *Comp.* 17, 1 Aujac - Lebel; poco più avanti, in 17, 12 Aujac - Lebel, Dionigi ricorda che i ritmi (ma egli aggiunge anche i metri) sono propri della μουσικῆς θεωρίας; cfr. anche ps-Plutarco, che parla di ῥυθμικὴ ποικιλία e di περὶ τὰς ῥυθμικῆς ποικιλίας, di cui si avvalevano οἱ παλαιοί; cfr. anche Cic. *De or.* 3 [49] («nec sunt haec rhythmicorum atque musicorum acerrima norma dirigenda»); Quint. IX 4 «sicut apud rhythmicos aestimatur haec particulae prout sint graves, acrae, lentae, celeres, remissae, exultantes»; Cicerone e Quintiliano ne parlano in relazione alla *concinnitas numerorum* che deve essere osservata dagli oratori. I Greci disponevano anche di uno specifico termine (ῥυθμογραφία) per designare la *rhythmorum scriptio*, notazione del tempo e del ritmo; *CIG* 3088b 9; su ῥυθμογραφία e μελογραφία cfr. ap. ΜΑΙΤΤΑΙΡ. *Appendix ad Marmora Oxoniensia* p. 11.
⁹⁴ Plat. *Crat.* 424 bc.

sillabe - valgono non in quanto elementi alfabetici, funzionali alla costruzione della parola, ma in quanto elementi quantitativo/melodici funzionali alla costruzione melodica di una serie caratterizzata da una precisa ἀγωγή; di ciò, come molti anni dopo ricorderà ancora Agostino di Tagaste, sono competenti non i grammatici, bensì i ritmici, esperti nel distinguere e definire il valore acustico e temporale delle percussioni ritmiche e interessati al suono in chiave musicale: l'arte che insegna a percepire le quantità assolute e relative dei suoni è, infatti, non la grammatica, bensì la musica⁹⁵.

La procedura dialettica porterà Socrate a dimostrare ai suoi interlocutori la debolezza delle loro posizioni; ciò che interessa, in questa sede, è la precisazione ripetuta del ruolo «funzionale» di lettere e sillabe, degli elementi minori nei confronti di quelli complessi che da essi risultano formati, e di questi - che potremmo considerare di secondo livello - nei confronti della parola. Platone non parla qui, come spesso altrove, delle qualità armoniose della parola, né dell'ἦθος o anche del πάθος, di cui il μέλος di una parola è considerato portatore, ma della δύναμις che gli elementi minimi non significanti svolgono nelle parole - come nel ritmo che ne caratterizza la struttura e la sequenza di tempi ordinati, quantitativamente misurati -: le lettere, dunque, ed i loro primi aggregati, anch'essi non significanti, all'interno della parola e del tessuto di parole.

Non a caso Leucippo, associato in ciò da Diogene Laerzio a Democrito, aveva impiegato, per rendere evidente e comprensibile la composizione degli atomi, la metafora alfabetica⁹⁶; nella sua dottrina, infatti, come le lettere, elementi irriducibili del linguaggio, στοιχεία non altrimenti scomponibili della lingua greca, nelle loro combinazioni danno luogo alle parole, così gli atomi, pur dotati di forme diverse, nelle loro combinazioni generano le cose inanimate e gli esseri viventi, conferendo in tal modo senso al disordine infinito del cosmo⁹⁷.

Come Leucippo/Democrito, Platone, avverte il bisogno di ricorrere ad un'analogia per rendere perspicui i meccanismi combinatori che, partendo dagli στοιχεία, danno luogo ad un insieme; con la differenza che, poiché il suo obiettivo è proprio quello di entrare nel merito della corretta formazione degli ὀνόματα, risultato di un'aggregazione di lettere regolata dalle norme dell' ὁρθότης, egli ricorre all'analogia musicale dell'uso degli στοιχεῖα, aggregati secondo regole ben precise per dare vita ad un ritmo; di questa medesima analogia, al fine di illustrare le modalità combinatorie proprie dei suoni, si servirà lo stesso Aristosseno⁹⁸.

Individualmente privi di significato, gli στοιχεία, in quanto γράμματα, diventano portatori di senso attraverso l'azione combinatoria che dà luogo alle parole, in quanto suoni si presentano come potenziali portatori di quantità, e quindi come elementi del ritmo, come nel *Cratilo* così anche nel *Teeteto*⁹⁹.

In quest'ultimo dialogo, dedicato al tentativo di dare una definizione della conoscenza, la relazione tra γράμματα e στοιχεία (gli stessi elementi, considerati,

⁹⁵ Questo ragionamento traspare, ad es., da Aristox. *El. harm.* I 27 pp. [35, 12 - 17]; II 37 p. [46, 13 - 15]; *Aug. Conf.* I 2; cfr. Gioia M. RISPOLI, *Le maître et l'alphabet*, Paris 2002 etc.

⁹⁶ Aristot. *De gen. et corrupt.* I 2, 315 b 6 - 15 = Leucipp. fr. 67 A 9 D - K.

⁹⁷ Cfr. G.A. FERRARI, «La scrittura fine della realtà», in *Democrito e l'atomismo antico*, Catane, 1980, p. 86; cfr. anche K. Von FRITZ, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit*, in *Plato und Aristoteles*, New York 1938; ricordiamo che Democrito fu anche autore di scritti su questioni musicali e poetiche; a lui furono attribuiti, tra l'altro, un περί ρυθμῶν καὶ ἀρμονίας ed un περί καλλοσύνης ἐπέων.

⁹⁸ Aristox. *El. harm.* 27 p. [35, 9 - 17]; 37 p. [46, 12 - 16] Da Rios.

⁹⁹ Nel *Teeteto* Platone mette in evidenza la corrispondenza tra la decomposizione dei significanti e la necessaria decomposizione dei significati. (201 d - 208 b); vengono quindi discusse la conoscibilità della sillaba in relazione alla lettera e la natura dell'«intero» e del «tutto» (203 e - 204 d).

ancora una volta, sotto il profilo grammaticale e, al tempo stesso, sotto quello di componenti di un insieme) investe appunto, come nel *Cratilo*, anche le note musicali. Il discorso, teso apparentemente a dimostrare che nessuno dei primi elementi «può essere espresso da una ragionata proposizione», essendo gli στοιχεῖα irrazionali ed inconoscibili, mentre conoscibili, opinabili ed enunciabili sono i nessi, viene subito dopo confutato, per giungere alla conclusione che nei processi di apprendimento le lettere sono conoscibili nella loro individualità. A convalida di questo punto Socrate introduce paradigmaticamente la τέχνη del κίθαριστής, attraverso una domanda retorica: in che altro quest'arte consiste se non nell'essere in grado «di seguire ogni suono e distinguere di che corda è? E codesti suoni, tutti sono d'accordo che si dicono appunto l'alfabeto della musica»¹⁰⁰.

Come le lettere, come gli atomi, così anche le note hanno la proprietà di acquistare senso solo se associate tra loro, e solo se tale associazione avviene secondo determinate regole di composizione e leggi di trasposizione¹⁰¹. Per gli atomi Aristotele, che nel *De generatione et corruptione*¹⁰² li aveva paragonati, nella scia di Leucippo/Democrito, alle lettere alfabetiche, proponeva come caratteri distintivi una lettura delle modalità di permutazione fondata sulla fissità: σχῆμα, τάξις, θέσις¹⁰³. Faceva dunque anch'egli ricorso al lessico squisitamente grammaticale, discostandosi dalla proposta dinamica del fluire democriteo, ordinato dalle categorie del ῥυθμός, della διαθιγή, della τροπή; questi termini sono anch'essi applicabili al lessico della scrittura, intesa però non nella sua forma fissata una volta per tutte nel testo vergato su di un papiro o su una pergamena, ma come tracciato «in movimento», scrittura nel suo farsi attraverso la voce del parlante o lo stilo dello scriba. In particolare, il valore dinamico connesso al termine ῥυθμός, esprime l'idea di ciò che si muove, scorre, fluisce, include la capacità di associazione dinamica delle lettere (come delle note e come degli atomi); il loro dispiegarsi nel tempo risulta particolarmente evidente nell'espressione parlata; il loro stutturarsi, nel ritmo e, soprattutto, nella espressione cantata.

Le sillabe pronunziate sono suoni, ed il suono risiede nel movimento; il rapporto tra sillabe, nella lingua parlata e cantata è un rapporto tra movimenti misurabili; in quest'ottica, la conoscenza del valore delle lettere, στοιχεῖα - ad un tempo - della composizione poetica e di quella musicale, è fondamentale per apprendere e praticare la musica nella sua espressione vocale¹⁰⁴: di una esibizione canora è, infatti, condizione preliminare la conoscenza dei ritmi e delle armonie, e quindi delle lettere, delle regole di combinazione e di quelle che, appunto governano la ritmica. In quest'ottica, risulta più chiaro perché, nel *Cratilo*¹⁰⁵, Platone associ precisamente al ritmo le modalità operative che danno luogo a quel composto che è la parola, e, al tempo stesso, l'analisi della parola a quella degli elementi primi, gli στοιχεῖα, dei loro aggregati sillabici e

¹⁰⁰ Plat. *Theat.* 206 ab. Parole e melodia, almeno fino all'età classica, nella concezione musicale greca formano un'unità indivisibile; cfr. ad es. Plat. *Resp.* III 398 c, dove viene precisato che la melodia si compone di parole, armonia, ritmo. Vedere anche *Resp.* III 402 ab; *Phileb.* 18 a-e.

¹⁰¹ GAUDIN, *Platon*, cit., p. 143.

¹⁰² Aristot. *De gen. et corr.* I 2, 315 b 10 - 15.

¹⁰³ Aristot. *Metaph.* I 985 b 13 - 18 (ad esempio la A differisce da N per figura, AN da NA per ordine, Z da N per posizione); cfr. l'ampio ragionamento sviluppato su queste tematiche da GAUDIN, *Platon*, cit., nel capitolo *L'orthotès, orthophonie, orthographie*.

¹⁰⁴ Il canto, d'altronde, per lunghi secoli, attraverso l'attività dei musicisti-poeti, costituì la manifestazione primaria della musica.

¹⁰⁵ Plat. *Crat.* 424 c: ὡς περὶ οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διέλονται...

delle loro «funzioni», del loro specifico ruolo nella struttura, più o meno complessa, di cui sono parte, «come fanno - appunto - coloro che si accingono a eseguire una mimesi mediante i ritmi...»¹⁰⁶, altrove detti esplicitamente ῥυθμικοί: conoscitori di ritmi, ed in quanto tali conoscitori di lettere, sillabe e loro combinazioni.

Le due competenze possono, anzi devono abbinarsi; e di fatto si abbinavano, ad esempio, nella persona di individui quali il poliedrico Ippia, esperto nel riconoscere la δύναμις dei γράμματα, delle συλλαβαί, dei ῥυθμοί, delle ἁρμονίαι¹⁰⁷, o quale lo stesso Aristosseno. Questi, ὁ μουσικός per eccellenza, non a caso, secondo la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso, studiò appunto le differenze tra le diverse specie di στοιχεῖα¹⁰⁸.

Conclusione

Il lessico di Ast attribuiva a δύναμις, per le occorrenze in cui il lessema viene impiegato da Platone in relazione agli ὄνοματα e agli στοιχεῖα, i valori di *vis*, *significatio*; nessuno dei due, a mio avviso, rende appieno la pregnanza del lessema nella maggioranza dei testi di cui abbiamo sino ad ora discusso. Queste valenze risultano infatti adeguate nei casi in cui δύναμις esprime una qualità potenziale o manifesta, un valore dello στοιχεῖον in correlazione con l'assoluto, la capacità di significare l'essenza (ὄν(σ)α) del significante; ma allorché si guarda non più allo στοιχεῖον in sé, ma allo στοιχεῖον in quanto componente irriducibile elemento ultimo di un insieme, l'accento cade sul suo ruolo, ed il suo valore risiede precisamente nella δύναμις da esso sviluppata nell'insieme a cui appartiene e che esso caratterizza, come appare chiaramente dai testi di Platone citati, e segnatamente dal *Cratilo*.

Il filosofo, infatti, allorché con δύναμις designa il ruolo degli στοιχεῖα e delle συλλαβαί nel tessuto ritmico, usa il lessema con una valenza in cui il senso di «funzione» discende direttamente da quello di «valore»; nell'ottica dei ῥυθμικοί -quelli che Platone genericamente denomina *i dotti in queste cose* (οἱ δεινοὶ τούτων), chiamati in causa per illuminare il ruolo delle lettere nelle parole cantate -, ed in quella di Aristosseno è proprio lo specifico potere qualitativo/quantitativo di ogni singolo elemento a determinarne la «funzione» nel sistema di cui esso fa parte e nell'insieme che contribuisce a generare: solo nella ordinata combinazione che ne risulta risiede infatti la chiave del potere di significazione.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cfr. l. c. alla nota precedente.

¹⁰⁷ Ippia fu intenditore provetto di tutte le arti, ivi compresa la musica, come gli riconosce, ironicamente assecondandolo, Socrate, che con lui sta discutendo sui motivi dei modesti successi conseguiti dal sofista nella città di Sparta. Nell'elencare le competenze che questi avrebbe potuto esibire nel suo insegnamento in quella città, infatti, Socrate ricorda «quello che tu sai analizzare più esattamente di ogni altro, le tue analisi, cioè sulla δύναμις delle lettere, delle sillabe, dei ritmi, delle armonie»: Plat. *Hipp. Ma.* 285 d. Nell'*Hipp. Mi.* (368 cd) vengono richiamati gli stessi concetti, ma il riferimento ai ritmi, alle armonie, al linguaggio, è fatto non in termini di δύναμις, bensì in termini di ὁρθότης. Sulle competenze musicali di Ippia cfr. anche Plat. *Prot.* 318 e; sulla competenza di Ippia in fatto di regole del linguaggio collegata all'ermeneutica dei testi cfr. Aristot. *Po.* 25, 1661 a 22 ss., dove lo Stagirita gli attribuisce solo la competenza a risolvere una critica in base alla prosodia.

¹⁰⁸ Dion. Hal. *Comp.* 14, 2 - 4 Aujac - Lebel = Aristox. fr. 88 Wehrli.

¹⁰⁹ Plat. *Crat.* 424 cd; il ragionamento prosegue a lungo nei capitoletti successivi; cfr. anche *Phileb.* 18 b s; per il senso «funzione» di δύναμις cfr. anche Plat. *Gorg.* 447 c 2; è questo il senso che al termine assegna Dodds, nel suo commentario al testo p. 190.

Dai luoghi platonici considerati emerge già l'implicita consapevolezza che gli elementi in tanto contano in quanto, appunto, elementi, e cioè costitutivi di unità maggiori secondo regole prefissate. Ciò che vale per tutti gli organismi vale anche per la lingua e per la musica. Gli στοιχεῖα svolgono in entrambe la loro «funzione» in quanto lettere dell'alfabeto non dotate di efficacia semantica, né, tanto meno, di valore simbolico, unità elementari potenziali costituenti di unità maggiori (le sillabe), che, prive anch'esse di tale valore, a loro volta si pongono come elementi costitutivi dell'unità compiuta, dotata di valore simbolico ed in quanto tale portatrice di significato: la parola. Lettere e sillabe, componenti del canto in cui si dispiega il μέλος, svolgono lo stesso ruolo nelle unità ritmiche costitutive del tessuto musicale. Già Pitagora aveva visto che gli στοιχεῖα (cioè le singole lettere, atomi elementari della lingua), non erano in grado, da soli, di significare un concetto, meno che mai un concetto complesso (τὸ σημαίνειν ποικίλον), e che, per questa ragione, bisognava che l'insieme si realizzasse grazie all'accordo di un elemento (le vocali) con l'altro (le consonanti); proprio per chiarire questo concetto, egli aveva introdotto l'analogia con la partitura musicale¹¹⁰.

Si può con efficacia applicare alla composizione musicale l'osservazione che è stata fatta sulla straordinaria magia che, frutto del consapevole ricorso a quella δύναμις di cui abbiamo sino ad ora parlato, trasforma i puntiformi στοιχεῖα in elementi "funzionali" alla costruzione di un'organica, meravigliosa trama. A questa peculiare δύναμις, che assegna, appunto, un ruolo "funzionale" ai singoli elementi di per sé insignificanti, spetta il potere fondante di conferire ad essi significato e, perciò stesso, capacità di rendere comunicabile la volontà espressiva dell'autore. Come notava Gaudin, «*Il y a une espèce de magie dans cet alphabetisme dont l'effet est très explicable quand on compare la quasi-nullité de sens des lettres à l'infinité de signification que leur combination peut engendrer*»¹¹¹.

¹¹⁰ Nicom. *Excer. Neap.*, 6, pp. 276 s. Jan; cfr. Plat. *Soph.* 253 a; *schol.* Dion. Thr. (Melampus), I 3, p. 42, 11 – 15 Hilgard.

¹¹¹ GAUDIN, *Platon*, cit., p. 142.

Bibliografia

- BARKER A., *Music and Perception: a Study in Aristoxenus*, «Journal of Hellenic studies» 98, 1978.
- BARKER A., *Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory, II*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney 1989.
- BARKER A., *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di Franca Perusino e Eleonora Rocconi, Pisa 2002.
- BÉLIS ANNIE, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris 1986.
- BOCCONI ELEONORA, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.
- DA RIOS ROSETTA, *Aristoxeni Elementa harmonica*, Roma 1954.
- DUSE U., *La lira di Ione di Chio*. «QUCC», NS 4, 1990.
- FERRARI G.A., «La scrittura fine della realtà», in *Democrito e l'atomismo antico*, Catania, 1980.
- GAUDIN G. L., *Platon et l'alphabet*, Paris 1993.
- GOSTOLI ANTONIETTA (ed.), *Terpander*, Roma 1990.
- GOSTOLI ANTONIETTA, «L'inno nella citarodia greca arcaica», in *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico*. Atti di un Colloquio, ed. C. Cassio e G. Cerri, Napoli 21 – 24 Ottobre 1991.
- LALOY P., *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Paris 1904; 1979 (rist. an.).
- LASSERRE F., *Plutarque. De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédé d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Olten-Lausanne 1954.
- LEVIN FLORA R., *The hendecahedron of Ion of Chios*, in «TAPA» 92, 1921.
- LOMIENTO LIANA, «Intrecciare» metri e ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (test. 14 Brussich) to Martianus Capella (De Nupt. 9, 936), in *Studi di Filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, ed. F. Benedetti-S. Grandolini, vol. II, Napoli 2003.
- MASTROMARCO G., *Commedie di Aristofane, I*, Torino 1983.
- PAGE D. L., *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
- Polystratus. *Sul disprezzo irrazionale delle opinioni popolari*, ed., tr., comm. da G. Indelli, Napoli 1978.
- RISPOLI GIOIA MARIA, *Il capitolo peri; grammavtwn del Cratilo dio Platone*, in Atti del Convegno internazionale *Il Cratilo di Platone*, (Procida, Ottobre 2004), Napoli 2005.
- SCHÄFKE R., *Aristeides Quintilianus, Von der Musik*. Eingeleit., übersetzt und erläutert von R. Schäfke, Berlin-Schönberg, 1937.
- SOUILHÉ J., *Étude sur le terme dynamis dans les dialogues de Platon*, Paris 1919.
- THORP J., «Aristoxenos and the ethnoethical Modes», in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991.
- VEGETTI M., *La medicina in Platone*, Venezia, 1995.
- VISCONTI A., *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione musicale*, Napoli 1999.
- VON FRITZ K., *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristotle*, New York 1938.
- VON STADEN H. (*Dynamis: the Hippokratiks and Plato*), *Philosophy and Medicine*, II and. by K. J. Boudouris, Alimos (Ionia Publications), 1999.
- WESTPHAL R.G.H., *Aristoxenos von Tarent: Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums*, übers. und erl. durch R. G. H. Westphal, 2 Bde., Leipzig 1883-1893 (Hildesheim 1965).
- ZANONCELLI LUISA, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990.

“The semantic force of ‘*dynamis*’ in the hellenic musical lexicon”

GIOIA MARIA RISPOLI

When, in their writings, Plato¹ and Aristotle² discuss the pitch of sounds, intervals, rhythms and harmonies, frequently referring to more ancient debate on these subjects³ in Athens, and, more generally, throughout the Greek world, they reveal a remarkable -and for us- uncommon diffusion of musical knowledge. From these philosophers’ writings it would appear that there was consolidated and even, in a certain sense, common knowledge of the subject, so much so as to allow them to proceed by allusion. The indications that we come across in these and other writers of approximately the same period are so cursory that, while naturally being completely comprehensible to their public, in the absence of any contextualising elements, they often leave the modern reader dissatisfied and with perplexed attitude towards many important subjects.

Such a natural approach to intrinsically highly specialised subjects can be justified if we assume that the writers relied on a shared knowledge, and in the case of in-depth and detailed issues, referred, if necessary, to the skilled categories of “experts” who were well known in civic life. In dealing with these topics, our philosophers clearly took for granted a practical and theoretical background, not only on the part of the composers of musical and poetic texts, instrumentalists and actors, sophists and orators, grammarians and middle and high level technicians, but also on the part of a wider public, and in Plato’s case, even of many of the characters in his dialogues. These, such as Protagoras, in the eponymous dialogue, and to whom Plato gives a famous eulogy on ancient education, often belong to the previous generation. And it is to ancient education that Just Discourse appeals, when, in Aristophanes’ *The Clouds*, he recalls that «the boys of the neighbourhood had to go to the *κισαρστής*, the music master, all walking together, in order, and naked: even if it was snowing heavily»⁴.

¹ Cf. for example Plat. *Phaedr.* 266 d; 266 c; *Crat.* 426 d; *Prot.* 322 a; *Hip. Ma.* 285 d etc.

² Cf. for example Aristot. *Pol.* VIII 3, 1337 b 24 – 1338 b 8; referring to the articulation and sounds of the voice cf. *Po.* 20, 1456 b 22 - 38; cf. also *S. E.* 4, 166 b 1 – 19. In chapters 3; 5 ff. of Book VIII of *Politics* Aristotle refers several times to the debate on the presumed relationship (and also criticised by some) between music and education, music and lifestyle.

³ Cf. for example the passages quoted in the two previous notes.

⁴ Cf. Aristoph. *Nub.* 961 - 965. The translation is by G. MASTROMARCO, *Commedie di Aristofane*, I, Torino 1983, p. 402. In this passage, Aristophanes seems to allude to a fairly widespread type of upbringing in his day.

Setting aside any comic exaggeration, this playful description should in any case be taken as realistic. We learn from Plato that the education system of the city of Athens included training in μουσική from an early age; in the past teaching, after the primary level, under the guidance of the pedagogue, was entrusted to the γραμματιστής⁵ and to the κιθαριστής; instruction in γυμναστική was entrusted to the care of the παιδοτρέβης⁵; the μουσική included the study of the alphabet and that of music real and proper, later to be perfected by the κιθαριστής⁶, who taught the boys to sing the great melic poets to the accompaniment of the lyre. Knowledge of γράμματα was, of course, primarily for reading and writing, but in reality was also useful for the part of musical study which was realised in song, for the purpose of a correct and efficacious rhythmical treatment of vocal sounds⁷; it is in this sense that we should understand the Sausage-seller's joke in *The Knights*, when he declares that in his study of μουσική, he only got as far as γράμματα⁸.

4th century philosophers dealing directly or indirectly with musical problems were therefore treading on familiar ground⁹. Sadly, we can only guess who it was who had musical knowledge, the μουσικοί, the ρυθμικοί, or the "experts" to whom Plato's Socrates and Plato himself, Aristotle, and, later on, masters of style such as Dionysus of Halicarnassus and still later Porphyry and Claudius Ptolemy refer. We also know very little even about the ἄρμονικοί,¹⁰ whom Aristoxenos and other ancient sources talk about so naturally, also giving us indications on a few aspects of the doctrines and teaching they professed, without, however, giving us any details about their chronology. At any rate, it is a question of professional categories which were active well before Aristoxenos, and perhaps also before Damon, Plato and Socrates himself. Clearly, the ancient scales Plato speaks of¹¹, according to Aristides Quintilianus¹², are pre-Aristoxenos - not yet organised into a system¹³. They are the ones to which Aristoxenos refers in his attack on the ἄρμονικοί¹⁴, and which must have been discussed more widely in a lost text on their doctrines¹⁵.

⁵ The subject of the educative process is touched on in the final part of Protagoras's great speech on to what extent the art of politics can be taught. The child would pass from the care of the nurse, mother and pedagogue, to that of the διδάσκαλοι, who taught him "letters and the lyre", and to the care of the gymnastics master. Only later did the boy deepen his study of literary texts from the point of view of both form and content and, under the κιθαριστής, he learned to accompany the texts of the lyric poets' music on the lyre. These studies, as Protagoras emphasises, were to instil temperance, eurythmia, and harmony in the young.

⁶ Plat. *Prot.* 325 C - 326 e.

⁷ This is why discussion on this topic can be found in all the works dealing with poetics and music of which we have any knowledge, including the "grammatical" chapter of Aristotle's *Poetics*.

⁸ Aristoph. *Knights*. 188f.

⁹ It is almost superfluous to recall Pythagorean research into the rational aspects of musical phenomena, in which they were reduced to numerical abstractions. In the doctrines of this school, Aristoxenos was, in his early youth, educated by his father, a disciple of Archytas. Even though he was later to reject this form of teaching in favour of periparetic education, which eventually led him to a study tending towards the concrete reality of music, he nevertheless continued to show its influence in many ways. On Aristoxenos cf. Annie BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris 1986; on the life of Aristoxenos cf. more recently A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione musicale*, Napoli 1999.

¹⁰ About these figures and their skills cf. for example Plat. *Resp.* VII 530 and - 531 C; Aristot. *An. Post.* I 13, 78 b 38 s.; 79 a 6, 1; Theophr. fr. 716 Fortenbaugh = Porph. *Comm. in Ptol. Harm.* I 3, 62, 16 s. Düring, etc.; cf. and also A. BARKER, *Οἱ καλούμενοι ἄρμονικοί: the Predecessors of Aristoxenos*, «Proc. Camb. Philol. Soc.» n. s. 24, 1978, pp. 1 - 8.

¹¹ Plat. *Resp.* III 398 e - 399 C.

¹² Aristid. *Quint.* I 9, p. 19, 2 - 10 W. - I.; Aristides refers to Plat. *Resp.* III 399 a. Cf. J. THORP, «Aristoxenos and the ethnoethical Modes», in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991, pp. 54 - 68, in part. p. 59 s.

¹³ Aristides. *Quint.* I 10, p. 20, W. - I.

¹⁴ Aristox., *El. harm.* the 1 s., pp. [5 ff.] Da Rios; the *Elementa harmonica* will be quoted with the book and chapter numbers of the Rosetta Da Rios edition, *Aristoxeni Elementa harmonica*, Romae 1954, stating the page and line numbers of this edition. Aristoxenos, in the first chapters of the treatise, shows the scope and parts of the musical ἐπιστήμη, subject of the same treatise; first of all he defines harmony, that embraces, in the sense that he gives to the term, the laws that regulate sounds in their relationships; in this first section he illustrates the theory of notes, intervals, scales and musical genres. In this context, in which he explains the bases and the method of his scientific approach, Aristoxenos repeatedly underlines the basic differences between his way of approaching the topic scientifically and the empirical and partial approach of his predecessors, οἱ ἄρμονικοί. For an exposition and detailed criticism of the doctrines professed by his predecessors, Aristoxenos refers to one of his previous writings, perhaps the δόξα ἄρμονικῶν, as suggested by R. G. H. WESTPHAL, *Aristoxenos von Tarente*:

In fact, in the Greek civilisation, in which music had always held a key position, musical research must have started early on. Ancient sources speak of a specific attention paid to the instrumental and human voice, to the nature and variety of sounds, notes, rhythms and melodies, to musical genres and to their particular characteristics, to their ἦθη. A consistent knowledge of musical techniques was already building up in the archaic period, growing and spreading with time.

If the figures of great singer poets fade into a mythical past, belonging to generations even more ancient than those sung by Homer, such as Orpheus, Linus, or Amphion, some important innovations, strictly connected to changes brought about by innovative poet-musicians to traditional instruments date back to the 7th century. If only to recall some of the significant stages of this process, elements of novelty can already be found in a few fragments of Terpandros¹⁶, main representative of the citharodic school of Lesbos in the 7th century, four times winner of the Pythic agon in Delphi. Among the many inventions attributed to him¹⁷, influenced perhaps by the transfer of unusual technical peculiarities from the Orient, ancient tradition ascribed to him the seven-stringed lyre¹⁸, the musical themes of the different *nomoi*, each one named after its country of origin¹⁹ and with «determined harmony» and «pre-

Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums, übers. und erl. durch R. G. H. Westphal, 2 Bde., Leipzig 1883-1893 (Hildesheim 1965), in particular, Bd. I pp. 200. s.; cf. A. BARKER, *Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory*, II, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney 1989, p. 127, note 8. A further account of the topic that he meant to deal with is in Aristox. *El. harm.* I 7, P. [12, 7-16], Da Rios: ἐστὶ δ' ἐπὶ τοσούτων ἕφ' ὅσον ἡ τῶν συστημάτων αὐτῶν σημαίνει φύσις. Περὶ δὲ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέων οὐ πρὸς τὴν καταπύκνωσιν βλέποντας καθότι οἱ ἁρμονικοί, ἀλλὰ τὴν πρὸς ἄλληλα μελωδίαν τῶν συστημάτων οἷς ἐπὶ τῶν τόνων κειμένοις μελωδοῦσθαι συμβαίνει πρὸς ἄλληλα. περὶ τούτου δὲ τοῦ μέρους ἐπὶ βραχὺ τῶν ἁρμονικῶν ἐνίοις συμβέβηκεν εἰρηκέναι κατὰ τύχην, οὐ περὶ τούτου λέγουσιν ἀλλὰ καταπικνωσάμενοι βουλομένοις τὸ διάγραμμα, καθόλου δὲ οὐδενὶ σχεδὸν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν φανερόν γεγένηται τοῦθ' ἡμῖν; *ibid.*, I 27 s., p. [36, 1-6] Da Rios: ζητητέον δὲ τὸ συνεχὲς οὐχ ὡς οἱ ἁρμονικοὶ ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων καταπικνωσάμενοι ἀποδιδοῦναι πειρῶνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγγων ἕξις ἀλλήλων κείσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλαχίστον διάστημα διέχειν ἅψ' αὐτῶν. Aristoxenos therefore underlines the range of the intervals, and their importance, but also the inadequacy of limiting oneself to their knowledge solely in order to understand the functions of the tetrachord, the notes, the genres, the simple and compound intervals, as well as the distinctions between the modulating and non-modulating, the different ways of composing music, etc.; *ibid.* II 40, pp. [50, 18 - 51, 13] Da Rios, we can read, once again, his criticism of the ἁρμονικοί, whom he accuses of constructing inadequate theories on these subjects; εἰ μὲν οὖν δι' ἄγνοιαν τὴν ὑπὸ ληψὶν ταύτην ἐσχίσασιν οἱ καλούμενοι ἁρμονικοί, τὸ μὲν ἦθος οὐκ ἂν εἴεν ἄτοπα, τὴν δ' ἄγνοιαν ἰσχυροῦν τινα καὶ μεγάλτην εἶναι παρ' αὐτοῖς ἀναγκαῖον: εἰ δὲ συνωρῶντες, ὅτι οὐκ ἔστι τὸ παρασημαίνεσθαι πέρας τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης, χαρίζομενοι δὲ τοῖς ἰδιώταις καὶ πειρῶμενοι ἀποδιδοῦναι ὀφθαλμοειδῆς τι ἔργον ταύτην ἔκτεθεικάσι τὴν ὑπόληψιν, μεγάλτην ἄν- οἴησις αὐτῶν ἀτοπία τὸ τρόπον καταγνοῖν: πρῶτον μὲν, ὅτι κριτὴν οἴονται δεῖν κατασκευάζειν τῶν ἐπιστημῶν τὸν ἰδιώτην - ἄτοπος γὰρ ἂν εἴη τὸ αὐτὸ μανθάνων τε καὶ κρῖνων ὁ αὐτός -, ἔπειθ' ὅτι «πέρας» τοῦ ζυγιέναι τιθέντες φανερόν τι ἔργον ὡς οἴονται ἀναπαύειν τὴν θέασιν: παντὸς γὰρ ὀφθαλμοφανοῦς ἔργου πέρας ἐστὶν ἡ ζύσεσις; cf. also *ibid.* I pp. [7], 3; [9], 15; [11], <15 s. > [12], 13; [46], 21; [47], 2 Da Rios.

¹⁵ Cf. *supra*, note 14.

¹⁶ Some sources placed the *floruit* of Terpandros between the second half of the VIIIth century and the beginnings of the VIIth; cf. Antonietta GOSTOLI (d.), *Terpander*, Roma 1990, pp. IX ff. In point of fact, hints to the music, its characteristics and its mimetic nature can already be found in Alcman.

¹⁷ Cf. for example Terp. fr. 4 Gostoli = Strab. XIII 2, 4, *alii*; cf. also texts. 11; 24; 49; 53; 54 Gostoli. Terpandros claimed to disdain song with four sounds and proclaimed his ability to make new hymns sound on the επτάτονος φόρμιγγι, the seven-stringed lyre. Given the ambiguity of the objective, it is debated whether, in this fragment, the poet was referring to seven notes, and thus to the ancient tetrachord, or was claiming to have invented the new seven-string lyre. Strabo understood it in this sense. If so, we should also attribute to Terpandros the subsequent treatment of the new number of strings with fixed norms (A. BARKER, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di Franca Perusino e Eleonora Rocconi, Pisa 2002, pp. 35; 47); on the authenticity of the fragment cf. D. L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962, p. 363. Timotheus of Miletus, a contemporary of Euripides, criticised for his innovations by Pherecrates (fr. 155 Kassel-Austin) – who, in *Chiro*, makes music speak, protesting about the appalling treatment inflicted on her by Timotheus (ps.-Plut., *Mus.* 30, 1141 d – 1142 e) –, with a mixture of technical terminology and highly imaginative metaphor, laid claim to his originality (fr. 796 Page). Timotheus seems to have added an eleventh string to the lyre (ἄν δὲ Τιμόθεως μέτροις // ῥυθμοῖς τ' ἐνδεκαχορμάτοις κίθαριν ἐξαντέλλει), to better accompany a sung *solo*: fr. 15, 791, p. 791 ll. 229 - 231 Page (*P. Berol.* 985). Those who maintain that Terpandros is referring to the notes of the tetrachord, also maintain that Timotheus is not speaking of an eleventh string, but of an eleventh note.

¹⁸ Terp. test. 32 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 4, 1132 de.

¹⁹ Terp. test. 31 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 5, 1132 ef = Alex. Polyhist. *FGHHist* 273 F 77; cf. also text. 32 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 4, 1132 d; text. 38 Gostoli = Poll. IV 65; cf. also Heraclides Ponticus (fr. 157 Wehrli), in ps.-Plutarch *Mus.* 1131 f. Probably, with regard to some of his "innovations", Terpandros was, in reality, a systemiser of prior musical practice, perhaps imported from the Orient.

established rhythm»²⁰, and the division of the Apollonian *nomos* into fixed sections with their specific names²¹. Each of these innovations implies elements of formalisation of the poetic-musical technique and their albeit embryonic language. Between the 7th and the 6th century, Stesichorus of Himera²² and the kitharist Lysander of Sikyon are said to have experimented with using strings to play melodies composed for wind instruments²³.

For many years the tradition of teaching music was handed down orally among the circles which formed around the great composers and performers. To complement their teaching, empirical, and later mathematical research was carried out into the pitch of sounds, giving rise to the development of a particular branch of musical knowledge. Pythagoras's research is particularly well known, along with the studies of Alcmaeon of Croton and of Hippasus of Metapontum²⁴. A tradition still debated today attributes a real technical treatise *περὶ μουσικῆς*²⁵ to Lasus of Hermion, famous «master of cyclic choruses»²⁶, who lived in the 6th century B. C. In this work he is said to have fixed, among other things, the structure, later to become canonical, of musical treatise writing²⁷; according to our sources, he analysed the kinetic aspect of sound in consonance²⁸, promoting the search for correct and stable relationships between musical tonality, poetic content and representative forms. To him is attributed the addition of sounds by division, in order to reproduce on stringed instruments the polyphony of the flute, and the subsequent introduction of new harmonies in citharody²⁹. Pindar, a pupil of Lasus, with his broad ranging interest in all types of music, was his disciple also - and above all - in his deep knowledge of musical doctrines, as the specialist language he uses in many passages in his compositions shows³⁰.

²⁰ Text. 43 Gostoli = Suda s. v. νόμος, III p. 477, 14 ff. Adler; *ibid.* s. v. ὄρθιον νόμον καὶ τροχαῖον, III p. 558, 15 Adler; Terp. test. 33 Gostoli = ps.-Plut. *Mus.* 5, 1133 b; on the entire question cf. Antonietta GOSTOLI, «L'inno nella citarodia greca arcaica», in *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico*. Atti di un Colloquio, ed. A. C. Cassio e G. Cerri, Napoli 21 – 24 Ottobre 1991, pp. 95 ff.

²¹ Text. 39 Gostoli = Poll. IV 66.

²² BARKER, *Euterpe*, cit. pp. 54 s.

²³ BARKER, *Euterpe*, cit. p. 43.

²⁴ Or, according to other sources, of Croton or Sybaris. He would become one of the governors of Croton in the period when the question arose regarding the distribution of land which had come into the city's possession after the defeat of Syracuse (Iamb. V. P. 257); his activity can thus be dated to between the end of the Vth and first half of the Vth century A. D.

²⁵ Test. 1 Brussich = Suda λ 139 Adler, s. v. Λάσος.

²⁶ Aristoph. *Au.* 1403; cf. *schol. ad loc.*; texts. 10a Brussich = *Schol.* Aristoph. *Au.* 1403, P. 206 Holwerda; 10b Brussich = Suda K 2646 Adler, s. v. κακλιοδιδάσκαλος.

²⁷ The treatise should be divided in three distinct sections: a first one dedicated to truly musical matters (sound, rhythm, scansion of the words), a second one dedicated to composition (invention, melody, choice of mode, composition in itself), and a third part on performance (instruments, song, rhapsodic declaration); cf. text. 14 Brussich = Mart. Cap., *de nupt.*, IX 936, P. 499, 6 - 500, 6 Willis; on the relationship of Martianus Capella and Quintilianus with Lasus (or with good ancient sources ancient that date back to Lasus) cf. also Liana LOMIENTO, «Intrecciare» merri e ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (test. 14 Brussich) a Martianus Capella (*De Nupt.* 9, 936), in *Studi di Filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, ed. F. Benedetti-S. Grandolini, vol. II, Napoli 2003, pp. 443 - 455. Cf. also Aristid. *Quint.*, I 4 s., p. 5 s. W.- I. Aristides Quintilianus sets out a plan of musical treatment similar to the one developed by Lasus in fragmentary form indicating explicitly φωνῆ καὶ κινήσεως σώματος as ὕλη of the μουσική; the nature of the σωματικαὶ κινήσεις, to which Quintilianus alludes in his general definition, is later detailed in section I 5 (p. 6 W.- I.) in the following terms: music, as a whole, has a theoretical and a practical aspect (τὸ πρακτικόν). The practical aspect can be subdivided εἰς τὸ χρηρητικόν τῶν προεξημένων (i.e. the theoretical section and its physical and technical components) and εἰς τὸ τούτων ἐξαιτητικόν. This includes τὸ οργανικόν, τὸ ὠδικόν, τὸ ὑποκριτικόν, ἐν ᾧ λοιπὸν καὶ σωματικαὶ κινήσεις ὑμολόγοι τοῖς ὑποκειμένοις μέλεσι παραλαμβάνονται. On this passage of Aristides cf. R. SCHÄFKE, *Aristides Quintilianus, Von der Musik*. Eingeleit., übersetzt und erläutert von R. Schäfke, Berlin-Schönberg, 1937, ad loc.

²⁸ Las. test. 13 Brussich = Theon Smyrn., *Comm. in Plat. Math.* 59, 5 - 12 Hiller. Lasus also fixed the composition of the musical scale starting from the Phrygian *nomoi*, introducing the quarter tone typical of this harmony and thus created the enharmonic genre (Brussich, cit., p. 72) and preserved for each tonality and for every pitch of voice or instrument, the name of its nation of origin.

²⁹ Ps.-Plut., *de mus.* 29, 1141 C = test. 15 Brussich; cf. F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédé d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Olten-Lausanne 1954, pp. 34 - 44.

³⁰ From the poetic texts, albeit fragmentary, of these musicologists, authors of choral lyric works whose essential component was dance, and from the even heated debates they engaged in, or even caused, we can glean also, along with the constant research into musical ἥθη musical, the knowledge (or working out) of an embryonic theory of πρέπον, often connected with

Pratinas of Phlius, master of satiric choruses in Athens around the turn of the 5th century, by his utter condemnation of the Iastic and Lydian modes being too deep and too high respectively³¹, described its nature, from the theoretical point of view, and the effects, from the practical side³², while Ion of Chios, in the late 5th century, spoke of the ἑνδεκάχορδος lyre³³. The introduction of the chromatic genre in tragedy is attributed to Agathon³⁴; if we consider this source reliable, we must therefore deduce that this interesting figure was also in possession of technical skills³⁵ of great importance. Telesta of Selinus, a Spartan active in the years following the Peloponnesian War, in a fragment taken from Athenaeus speaks of the pitch of the tones (ὄξυφωνοὺς πικτεῖδων ψαλμοῖς) of the instruments that accompany the Lydian hymn³⁶.

The acknowledged - if at times contested - presence of single individuals or groups of musical experts, even as early as the 7th century, their significant growth throughout the 6th century and in the centuries to follow, whose knowledge, albeit reluctantly and in restricted circles, our sources acknowledge, thus implies the parallel development of theoretical, as well as practical competence, quite impossible without the possession and use of specialist lexis. The scenario outlined here in general terms, showing the centuries-long development of technical language relating to all aspects of music (theoretical research and practical activity), supplies the essential premises for the topic which I would like to put forward in this study, namely the need for systematic research into the technical lexicon of Greek music: a very wide-ranging field of research, but still largely to be explored, together with its philosophical roots.

Today, we have a fairly good knowledge of the terminology proper to the rhetorical and grammatical τέχναι and the history of their creation, and we are beginning to see the results of important research on the technical terminology relating to poetics and, more generally speaking, to ancient literary criticism, which developed in philosophical and philological circles, as well as rhetorical and grammatical ones. Much less explored, however, is the lexis

the thorny question of the effects which music and musical innovation could produce on the civic community, and especially on the younger members who were still being educated. We also include therefore research into the effects caused by musical reception; as a premise for such competence, without doubt, there was a thorough knowledge of the techniques of harmony, rhythms and thus also a precise musical terminology. Like all specialists, even the χοροδιδάσκαλοι, heirs of the innovative, dithyramb writers keen to defend their special field, had created a technical language that marked them out more in the art that taught, implacably attacked, in the following century, by Platonic criticism. It is often a synaesthetic terminology, still used to this day.

³¹ LASERRE, op. cit., p. 45; according to ps.-Plut. Pratinas went so far as to divide Olympus into two chronologically distinct figures, and to attribute to the younger Olympus the famous *Nomos Polikephalos* (Ps.-Plut., *Mus.* 7, 1133 de) to strip the νόμος of Olympus from the sacredness which surrounded them, and more easily criticise and disparage the Phrygian harmony they were composed in and which Laso, on the other hand, had exalted. The Olympuses were to become three in number over time: cf. Suda, s. v. Ὀλυμπος; on the consequences of this operation also in the doctrine of Aristoxenos cf. Lasserre, op. cit., p. 45. Pindar, attributing to Olympus «Silenus, the great dancer», as teacher, connects this great musician of antiquity with dance (fr. 157 Snell - Machler = *Schol. Aristoph. Nub.* 223).

³² In his fragments we can find terms that, in a later era, were to be given a technical meaning; there is no reason to doubt that they had such a meaning for him too; with reference to Iastic harmony, for example, he uses the term ἀνειμένον as an alternative in contrast to σύντονον; and also ἐπανειμένη, χαλαρά; for P. LALOU, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Paris 1904; 1979 (rist. an.) pp. 100 - 103, these terms refer to intervals.

³³ Ion *Eleg.* fr. 5 Gentili - Prato) = Cleon. *Harm.* 12 (p. 202, 12 Jan). Cf. Flora R. LEVIN, *The hendecahedron of Ion of Chios*, in «TAPA» 92, 1921, pp. 295 - 307, even if the writer does not take into consideration the semantic ambiguity of χορδή; the authenticity of the fragment is problematic; on its interpretation cf. also U. DUSE, *La lira di Ione di Chio*. «QUCC», NS 4, 1990 pp. 113 ff.; on the attribution of this innovation to Timotheus cf. *supra*, note 17.

³⁴ Plut. *Quaest. conv.* III 1, 645 and = Agath. 39F3a *TrGF Snell*; ps.-Plut. *Mus.* 20, 1337 and ; attributes the same innovation to Euripides.

³⁵ We recall that the *PHibeh.* I 13 still speaks of the enharmonic genre as typical of tragedy; this fact should be linked with the one concerning Agathon, together with Aristoxenos's observation (*El. harm.* I 23 s., pp. [29, 14 - 30, 9] Da Rios) according to which, in his day, the enharmonic genre was no longer performed correctly; the performers, in fact, would end up sliding inadvertently into the chromatic. From this comparison two consequences emerge: a) a confirmation of the antiquity of this text that we can find in *PHibeh.* I 13); b) connected to this, the confirmation of the spread, fairly late on, of debate and argument on technique, and thus on the existence of technical terminology in the musical field, in this case also connected with the problem of ἦθος.

³⁶ Telest. fr. 4 Diehl = Athen. XIV 626 a; on the term ὄξύς and its use by Telesta cf. P. LALOU, cit., pp. 99 and XXVI of the *Lexique d'Aristoxène*, placed by Lalou in the appendix to the treatise.

specific to the τέχνη of music³⁷. This silence is such that the technical meaning of a number of lexemes, even though taken into consideration and with examples for other specialised fields, is not even hinted at in most dictionaries, from the point of view of their use - or even their existence - in the context of musical studies. Therefore the musical meaning appears underrepresented and, sometimes, completely absent from dictionaries. This is the case also for lexemes that are found in technical use in the context of musical treatises even in relatively late periods. In those, not particularly frequent cases, in which the musical meaning of the term is given, at best the reference is skimmed over, or resort is made to later testimonies, leading the reader to the sometimes erroneous opinion that this meaning was a late arrival in the musical field, and so has a derivative meaning compared with that given by the better documented and deeper studied τέχνηαι.

To this very day there has been no complete comparative synchronic nor diachronic study of the semantics of single lexemes, so, while recognising the pertinence of a noun, adjective or even a verb in various technical contexts, given the fragmentary nature and the *lacunae* in the sources available, it is not always easy to identify with any precision the semantic closeness that it presents in the different fields in which it recurs and, especially, the context in which it first took on a technical meaning. The task is all the more complicated by the fact that the literature on these questions appears to have a characteristic which is at first sight disconcerting; it seems in fact to cover various areas of knowledge, from grammar to poetics, from philosophy to physics and medicine, from rhetoric to music, and vice versa. As examples, we can cite lexemes commonly found in the vocabulary of rhetoric, rather less known in the context of the poetic lexicon, in not a few cases unacknowledged in the musical field, even though examples exist from the remotest times; for example, terms such as ἄρμονία, τάσις, ἐπίτασις, ἄνεσις, σύνθεσις, ἡρμωσμένος, ἀνάρμοστος, κόνον, κόμμα, μεταβολή, περίοδος, πλοκή, τρόπος, μαλακός, σκληρός, ζερός, ψυχρός, λιγύς, εὐπαγής³⁸, as well as the technical expressions ἄρις and θέσις.

This type of investigation, however, an indispensable instrument for more thorough research on the individual doctrines which arose throughout the Greek world concerning the nature and use of the different τέχνηαι, is absolutely vital for a better definition of specific semantic spheres and for an understanding of the dynamics of Greek thought, through the identification of the conceptual categories on which the Greeks based their reading of the universe. Language and its structure, as a reflection of the imagination of peoples, are intimately connected with their perception of the natural world and of the relationships that the activities carried out by human beings have developed with it.

Despite being aware of how risky it is to try to build up the history of words and concepts going only on written testimony, especially with respect to such a distant epoch, both because what survives is only the tip of the iceberg compared with the amount of documents writers have produced in certain eras, and because what survives does not take into account, if not in extremely rare cases, the common use of language, I should like to try none-the-less to contribute in some small way in the direction suggested above, by examining a term which takes on a founding meaning in the birth of the harmonic science - though not in them alone. I find particularly interesting the term *du/namij*, which, as is widely known, covers a rather extensive

³⁷ A very important contribution to knowledge of this subject is the book by Eleonora Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.

³⁸ A fair number of adjectives of quality were originally visual or tactile: their metaphoric use for hearing is very ancient; the synaesthetic use of these attributes is also very ancient; cf. Rocconi, cit., pp. 53 - 80.

semantic range and is used with a particular meaning in different scientific fields, ranging from the philosophical to the rhetorical. Less attention has been given to its use within the scenario of the musical lexicon³⁹; here, alongside the more commonly understood meaning of "force", "expressive power", "power" in contrast with "act", "efficacy", "value", "faculty" etc., there is also a fairly early use of the term to mean "function"⁴⁰, which we shall discuss later.

This meaning appears to be consolidated in the technical treatises of the first peripatetic school, starting with Aristotle. Nevertheless, even if we owe to Aristoxenos the first example of the repeated and systematic use of δύναμις with this meaning in a specialised musical text, its use in a musical context goes back to a previous era⁴¹; and, presumably, it is not insignificant that Aristoxenos uses it in this sense, as well as in connection with musical problems, also regarding the structure of his πραγματεία⁴².

In the treatise on *Harmonic Elements* the term δύναμις has a basic role, connected as it is to the organic concept of musical science as conceived and proposed by the Tarantine. Indeed, in this work, the term and relative concept make up the fulcrum of the more mature part of the treatise, developed by the musicologist against those who, before him, had dedicated their study to the same subject. It had been studied by his predecessors - as he himself underlines - but in an inconsistent and partial way and, what is more, without establishing the "principles" behind their writing, indeed without even feeling the need to do so.

Aristoxenos does not show that he perceives anything innovative or forced in his use of δύναμις with the meaning of "function"; quite unlike what he does in his methodological and systematic approach to the science of μέλος - on this theme he does not miss the chance to point out its novelty, frequently underlying the difference between his way of proceeding in contrast with the empiricism of his predecessors, not only does he never make a claim to being the first to make use of the concept of "function", but he does not seem to find anything original in using δύναμις with this meaning. His silence confirms that this meaning must already have been accepted, perhaps also in common use, and certainly among those who had practised or professed the musical arts before him⁴³.

Let us now look at Aristoxenos's usage. In his book *The Harmonic Elements* on elementary "principles", studied as the primary elements of knowledge of the musical science (ἀρχαί), the treatise focuses on the μέλος ἡρμωσμένον. The musical elements he considered

³⁹ With phonetic meaning, referring to the sound of the letters, the term δύναμις is found, for example, in Pol. X 47, 8.

⁴⁰ This meaning is found in medical writing of a relatively late period; cf. for example Galen. *De meth. med.* l. X 9 s. = X p. 635, 8 Kühn. Cf. also M. VEGETTI, *La medicina in Platone*, Venezia, 1995; J. Souilhé, *Étude sur le terme dynamis dans les dialogues de Platon*, Paris 1919, in part. pp. 32 - 37. The term δύναμις has recently been discussed in a wide-ranging essay, which does not touch on the musical aspect, by H. Von STADEN (*Dynamis: the Hippokratiks and Plato*), *Philosophy and Medicine*, II and. by K. J. Boudouris, Alimos (Ionian Publications), 1999, pp. 262 - 279. On δύναμις as "function" cf. A. BARKER, *Music and Perception: a Study in Aristoxenos*, «Journal of Hellenic studies» 98, 1978, pp. 9 - 16.

⁴¹ Cf. *infra*, pp. 14 - 20. With the meaning of "function" (rather than "quality" or "efficacy" etc.), in my opinion, the lexeme δύναμις is used by Aristotle in the first chapter of the *Poetics* (1447 to 8 - 13): «Now let us speak of the poetic art and its forms (εἴδη), its shapes, of which function each one of these has, and of how the μῦθοι (*scil.* which make up the contents) must be structured if we wish the work to be perfect». I prefer the translation "forms" rather than with «kinds», considering that, in this treatise, εἴδη is used to mean the μῦθοι (1, 1447 to 11) or μέρη (6, 1449 b 30); cf. also *ibid.* 12, 1452 b 14 - 19; 26, 8, 1462 b 48 s. As an instance of this meaning of δύναμις LSJ quotes Aristoxenos and the later Cleonides, but not this passage in Aristotle or the Platonic passages that we shall consider later on; alongside the two musicologists, however, LSJ also remembers Polystratus (*s.v.* II 2 d), who lived in the second half of the 3rd century and was numbered by Diogenes Laertius (X 25) among the disciples of Epicurus; cf. Polystratus. *Sul disprezzo irrazionale delle opinioni popolari*, ed., tr., comm. da G. Indelli, Napoli 1978. In this work the term δύναμις is used four times; the unquestionable meaning of "function" recurs in col. XIX 9, to designate the role of «correct natural science» in order of gain «tranquillity and a way of life without worries and in harmony with nature» (XVII and 20 - XIX 14).

⁴² The use of δύναμις to indicate the functions of the single sections of the treatise in the general organisation of the treatise itself seems to be a clue to the more extensive use of δύναμις to mean "function".

⁴³ For Plato's analogous use, cf. *infra*, pp. 14 - 19.

are described and classified. In this context, in line with the introductory, and therefore elementary, nature of the book, the treatise is always descriptive in tone, concentrating on what can be gathered intuitively by the senses; in particular, the notes are explicitly considered as *τάσις*, “pitch”⁴⁴, that is the falling of the voice onto a certain level; they are therefore studied mainly in their individuality, in their sonorous materialness, as single elements of perception, and thus in a static way.

In this book *δύναμις* occurs only on two occasions with the meaning of “function”, though not applied to specific musical problems, but, as we have said, to the organic unity of the treatise that Aristoxenos wishes to develop. The first occurrence is right at the very start of the book, in the syntagma *δύναμις στοιχηδότης*, in which the lexeme *δύναμις* is used, precisely to indicate the elementary “function” that, within the science *περὶ μέλους*, the *ἁρμονικὴ πραγματεία* holds. It is in fact, «the first in order»⁴⁵. The second occurrence comes straight after⁴⁶, where *δύναμις* indicates, once again, the “function” - throughout the treatise - of the single parts which the writer aims to discuss. The term *δύναμις*, with the more common meaning of “property”, “power”, is however found in Book I 19⁴⁷, and we find it also in Book I 21⁴⁸, meaning the human “capacity” of voice range, the capacity that determines the limit of the widest interval, while the smallest interval depends on the nature of the melody itself.

Δύναμις appears with greater frequency in Books II and III⁴⁹, which, unlike in Book I, mainly concerns the founding concept of melodic “function”, expressed using exactly this lexeme⁵⁰.

In Book II, which, compared with Book I, proposes a more advanced level of reflection and knowledge, Aristoxenos no longer focuses on the *ἀρχαί*, the “principles” observed and described individually, but on the *στοιχεῖα*⁵¹, i.e. the same “principles”, treated now as real elements of a science, and considered as components of a whole, whose intrinsic rules guaranteeing the nature of the whole and above all its peculiarly organic structure, are to be

⁴⁴ Aristox. *El. harm.* I 15, P. [20, 16] s. Da Rios. The note is here defined *φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν*.

⁴⁵ Aristox. *El. harm.* I 1, P. [5, 6 s.] Da Rios. In this passage Barker translates *δύναμις* of the syntagma *δύναμις στοιχειώδη* with the expression «his character is like that an element».

⁴⁶ Aristox. *El. harm.* I 2, P. [7, 5 s.] Da Rios. The editor uses, in this context, the more common translation as “value”; but, in my opinion, also in this case *δύναμις* should be understood in the sense of “function”, applied, as in I 1, not to the scientific analysis of music, but to the role carried out, throughout the treatise, by each of the single sections which Aristoxenos identifies; which is also how, in fact, Barker understands it in *Greek Musical Writings* II, cit., p. 127, unlike in case of the first occurrence mentioned, in which he translated the lexeme as *character*.

⁴⁷ Aristox. *El. harm.* I 19, p. [24, 10] Da Rios. Here Da Rios translates it as “condition”; Barker (*Greek Musical Writings* II, cit., p. 138) rightly translates it as “power”.

⁴⁸ Aristox. *El. harm.* I 21, p. [27, 11] Da Rios; BARKER, *Greek Musical Writings* II, cit., p. 140, also translates as “capacity”.

⁴⁹ The question whether the three books should be a single treatise, or - given the overlappings, the repetitions and in some case also the contradictions of Book II compared with the first -, they might not have to be considered the result of an inappropriate assemblage of books coming from different works, is still a matter of debate: cf. Barker, *Greek Musical Writings* II, cit., p. 120, and also his observations on the contrasting conclusions drawn by Bélis, *Aristoxène*, cit., pp. 12; 14; cf. also Visconti, *Aristosseno*, cit., pp. 25 s.). Actually it is Aristoxenos himself who points out that the teaching of musical science first requires an exposition of the principles and, only once these have been mastered, the more complex notions. Books II and III appear more closely connected between them, as they contain a more mature teaching, more interested in method than in rules as in Book I.

⁵⁰ *Δύναμις*, understood as melodic “function”, constitutes, in effect, one of the dominant themes of Book II and figures largely also in Book III, as we shall see later on. The term recurs several times in Book II and Book III, and is normally used in connection with the tonal function, as Rosetta Da Rios had already shown; to express the same concept Barker uses the syntagma «melodic functions»; cf. *Greek Musical Writings* II, cit., p. 150, note 13; the note refers to Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 13] Da Rios, the important passage where the Tarantine reminds the reader that, if the ear (*ἀκοή*) judges the distance, reason (*δύναμις*) judges the functions. Book II of the *Elements*, a more mature work than Book I, also from the methodological point of view, presents, in comparison, overlappings, repetitions and even some contradictions; cf. BARKER, *Greek Musical Writings* II, cit., p. 122.

⁵¹ I would recall that by the term *στοιχεῖον* the Greeks meant all the elementary things that could be ordered into regular architecture, designed and made to work according to pre-established rules, in different - but in some cases connected - fields such as letters of the alphabet and musical notes.

understood and explained⁵². In fact, the musical elements studied are those already covered in the first Book: sounds, notes, intervals, scales and tones; they are now inserted into the architectures outlined by the genres, by the μεταβολή and by the σύνθεσις, and then again by the δυνάμεις, by that which transforms a series of sounds into a variegated melodic whole. Naturally, also in some occurrences in Book II we can find the sense of "capacity/faculty"; thus, for example, in the syntagma διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν⁵³, δύναμις indicates the peculiar capacity of the movement of the rhythm - namely of its own particular character - to influence variations in length of the feet in the rhythm itself⁵⁴, and in the syntagma τῇ τῆς αἰσθήσεως δυνάμει, however, the capacity of perception of the faculty of hearing via the specific competence of the αἰσθησις⁵⁵.

The δυνάμεις, as tonal "functions" indicating the value of the note in the melodic whole, are alive in the flow of sound which comes from the movement of the human voice or instrument. The movement of the speaking voice, noted Aristoxenos, as a continuous movement, evades conscious analysis of the reciprocal relationships between the sounds making up the flow of discourse, following each other in a συνεχτὴ κίνησις⁵⁶; in this context the sounds, precisely because in the flux of speech they are not completely isolatable one from the other⁵⁷, are considered as ἀδιάφορα⁵⁸. The singing voice moves diastematically (κίνησις διαστηματικῆ)⁵⁹, also referred to as melodic movement⁶⁰. If, when producing a continuous movement, the ear cannot perceive with clarity the rising and falling of the voice, the diastematic movement, is, on the other hand, distinguished thanks to the voice holding a note, and then another, and yet another, through modulations (μεταβάσεις), that is, in Aristoxenos's definition, through an «accidental modification which takes place in the order of the melody»⁶¹.

The world of sounds, unlike that of sight, is a world of elusive movement. The perception of sound, in fact, lacks that kind of potential continuity and length typical, for example, of visual perception, which allows us to concentrate on one single pictorial feature, on a single patch of colour, for as long as it holds attraction for us or is necessary. Our αἰσθησις, alone, is not able, then, to grasp and appreciate - or, on the other hand, reject - the whole of a musical composition at once, or a single beat. The individual sound, the individual note, insofar as they are in movement, dwell at a single point in space and time, and therefore disappear at the very moment that they are perceived⁶². Where, then, does the pleasure that we derive from listening to a beautiful piece of music come from?

⁵² It is the same procedure set out by Aristotle in *Phys.* I 1, 184 b 19; cf. BÉLIS, *Aristoxène*, cit. p. 45.

⁵³ Aristox. *El. harm.* II 34, p. [43, 18] Da Rios.

⁵⁴ The term, with the meaning of "function", also appears in the first lines ([p. 43, 11] Da Rios) of the same chapter; cf. also Barker, *Greek Musical Writings* II, cit., p. 122; Da Rios, in this case as in many others, translates δύναμις as "value", even feeling the need to specify more than once in a note that "value" manifests itself precisely through tonal "function"; for δύναμις with the meaning of "function" also cf. Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 13] Da Rios; II 35, p. [45, 5] Da Rios etc.

⁵⁵ Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 1] Da Rios; Aristoxenos often underlines the importance of the sense of hearing in musical judgement; the importance attributed to sensorial judgement is due to the ἄρμονιοί, differentiating themselves from an exclusively numerical-rational approach, peculiar of the Pythagorean school.

⁵⁶ Aristox. *El. harm.* II 38, p. [48, 5] Da Rios.

⁵⁷ Aristox. *El. harm.* I 8 p. [13, 10]; 9, p. [14, 7; 12]; 10 p. [15, 4; 15]; 18 p. [23, 19 - 16] Da Rios, *al.*

⁵⁸ Aristotele (*Metaph.* IV 6, 1016 a 18 - 21) calls them ἀδιάφρατα; Dionysius of Halicarnassus (*Comp.* 11, 15 Aujac - Lebel) identifies the fifth as the interval within which the speaking voice moves.

⁵⁹ Aristox. *El. harm.* I 8, p. [13, 10 s.]; 10 p. [15, 4 s.; 21 s.]; 18 p. [23, 19 - 26] Da Rios, etc.

⁶⁰ Aristox. I 10 p. [15, 2 - 5] Da Rios; cf. Cleon. *Is. harm.* 2, pp. 180 s. Jan; cf. also *infra*, p. 17 and notes 78 - 81. Of Cleonides nothing is known; since he refers to the 13 tones «of Aristoxenos» (*Is. harm.* 12), while Alypius and Aristide Quintilian refer to the complete series of 15, we can infer that he lived and wrote before these two authors, and thus before the 2nd cent. of the our era.

⁶¹ Aristox. *El. harm.* II 38, p. [47, 20 - 48, 1] Da Rios. Aristoxenos also discusses the subject of the quantity and quality of intervals (διαστάσεις) creating the most melodious modulations: Aristox. *El. harm.* II 38, pp. [47, 13 - 48, 10] Da Rios.

⁶² The judgement of sounds set in a sounding architecture requires them to have at least a minimum range and, at the same time, to be recognisable within the whole of which they are part.

In the enjoyment of music - explains Aristoxenos - come into play three faculties, whose roles appear well differentiated in his *πραγματεία*: *τηλε ἀρε ἀκοή*, *μνήμη* and *διάνοια*: «Through hearing - says ὁ μουσικός - we judge the distance of the intervals⁶³, by means of our intellect are aware of their *δύναμις*»⁶⁴. In musical judgment *ἀκοή* and *διάνοια* do not work separately, but synergically, keeping each other in check, so that, as the Tarantine remarks, in the concrete creation of a melody, the senses welcome sounds and pleasant chords, or, on the other hand, refute and exclude from the *μέλος ἡρμωσμένον* combinations which may even be admissible from the theoretical point of view. If perception comes about - through the senses - in a moment of instantaneous and evanescent contact, it would not be possible to have real awareness of it without *μνήμη* coming into play, which allows us to recapture it interiorly, allowing an intimate mnemonic “quasi-perception”, integrating it into the musical flux of which the perceived sound is part, reunited to the others from, and in, the Memory, and in the end able to be judged. It is in this mysterious place that the ineffable, fleeting flashes of sound, interwoven with the silences which mark its flow, are recomposed into unpleasant sequences or into harmonious wholes, held together by the *μνήμη* and no longer judgeable through sensation, but with the aid of the faculty the Greeks called *διάνοια*, which was responsible for gathering and assessing the tonal “function” of the notes⁶⁵.

In this context *δύναμις* has a meaning which is not far from the later one in the context of medical science, in which the lexeme describes the function of the organs, in the complex machine of the body of which it is component. The *δύναμις* of a sound is correlated to its position, in relation to the other sounds within the same scale; once the sound is fixed on a specific tone, this functional relationship⁶⁶ extends to the set of pitches in the complex of tones, and a given pitch is, in fact, in potency, each one of the components of the base system. The *δυνάμεις* of a sound (which are reflected in the different names they can have), are, as we have said, «components of the systems, understood as gradations of very precise scales»⁶⁷. The value of “function” is none other than the “realisationary” aspect - the materialisation of the potential efficacy (*vis, potentia*) - implicit in the term and made explicit by including within a system of relationships that the *δύναμις* of which is being considered⁶⁸.

The meaning of “function” appears again in Aristoxenos’ definition of the note, at the end of which Aristoxenos himself wonders about the nature of the *δύναμις*: «As the intervals are not sufficient to define what a note is (*πρὸς τὴν τῶν φθόγγων διάτρωσιν*), because, in short, every interval distance is common to more than one of the *δυνάμεις*, the third part of the entire treatise (*τῆς ὅλης πραγματείας*) has to deal with notes: their number, how they are recognised, and if, as is generally believed (*ὡς οἱ πολλοὶ ὑπολαμβάνουσι*), they are particular degrees of pitch or of *δυνάμεις* and lastly what exactly this *δύναμις* is»⁶⁹.

⁶³ Aristox. *El. harm.* II 33, p. [42, 8 - 13] Da Rios. The *ἀκοή* has a limited range; it cannot, in fact, perceive sounds and intervals of sound outside its range; the range of the voice is also limited: Aristox. *El. harm.* I 13, ff., p. [19, 1 - 20, 11] Da Rios.

⁶⁴ That is, their “function” in the musical whole: Aristox. *El. harm.* II 52, p. [64] s. Da Rios.

⁶⁵ On the importance of the memory cf. Aristox. *El. harm.* II 52, p. [64] Da Rios. Aristides Quintilianus speaks of the use of the silence in the melodic fabric in *De mus.* I 13 (p. 31, 7 - 12 W. - 1), reasoning that rhythm is a system of *χρόνοι* organised into some ordered whole; Aristides discusses the use of pauses in the musical whole (*ibid.*, the 18, p. 38, 28 - 39, 2), distinguishing the *λείμμα*, the shorter musical pause, from the *πρόσθεσις*, the longer musical pause; cf. Barker, *Greek Musical Writings* II, cit., p. 443 and note 208; cf. Anon. Bell. I 1 p. 5; III, 83 - 85, p. 28 Najock.

⁶⁶ In *De mus.* II 15 (pp. 82 ff. W. - 1). Aristides Quintilianus, in examining the characteristics of the different rhythms, after noting that those that start in thesis offer the mind an initial calm and are relaxing (*ἡσυχαστικοί*), while those that begin in arsis are agitated, points out that the rhythms whose periods contain complete feet are more elegant, while those that include *κενοὶ χρόνοι* are less so; going on to provide a careful analysis of *ῥθμος* proper to the different types of phrases, also points out that the periods in which the pauses are short sound simpler and more modest, (*μικρορρηπίεις*), while those that include longer pauses are more solemn (*μεγαλορρηπίεστεροι*).

⁶⁷ Luisa ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, p. 114.

⁶⁸ ZANONCELLI, *Manualistica*, cit., p. 115.

⁶⁹ The Aristotelian origin of the term with its technical meaning can be read also in this sense; cf. for example Aristot. *Metaph.* IX 5 - 8, 1048 to 25 - 1051 to 4.

And, a little further on, he notes: «We can also say the same of “functions” (δυναμεις) that are produced by the (different) natures of the tetrachords, since we use the same written sign for the interval between the *nete hyperbolea* and the *nete* as that between the *nete* and the *hypate*; so the signs do not determine the difference in δυναμεις, but indicate only the size of the intervals and nothing more⁷⁰». This reasoning proceeds and is explained a little later⁷¹, where the concept of δυναμεις is explained explicitly through the example of the relationship that characterises a number of intervals, all of the same range, while «the notes, that delimit these same intervals, are represented using different names, because their δυναμεις is different», and thus also their tonal “function” within that particular genre⁷².

The static vision of the sounds assessed as isolated events and cause of single sensations is now replaced by a rational view of them. In Books II and III of the *Elementa harmonica* the character of the musical relationships is generally understood dynamically, referring to the melodic role or ἦθος they are perceived to have, and not simply through a representation of the intervals⁷³ that their place in the scale implies.

Indeed, the fundamental and founding concept of δυναμεις “function” is not comprehensible except in a world in which all the musical elements are interrelated; it would not have any sense if not part of an architecture of sounds, of a melody that is the fruit of a σύνθεσις, not random, (συνθέσεως τινας ποιῶς καὶ οὐ τῆς τυχούσης)⁷⁴ and in a natural way (φυσικῇ σύνθεσις)⁷⁵ both of the sounds and the intervals⁷⁶ - the organic composition of a whole - and of the τάξις that governs it; instruments through which operates, indeed, a type of natural need, giving life to the μέλος ἡρμωσμένον. In this musical whole, subtracted from the potentially chaotic individuality of non-organised sounds, every element takes its orderly place, every part contributes, through its specific δυναμεις - its own function - to the construction of an organised whole. The resulting music is therefore, among the sensory objects, the most perfect, because the harmony that governs it is absolutely perfect⁷⁷.

In the musical literature the use of δυναμεις with the technical meaning of “function” survives up to the later periods, as we may note, for example, in the *Introductio harmonica* attributed to Cleonides. This author, who is clearly influenced by Aristoxenos, in discussing the movement carried out by the voice, and more specifically diastematic or melodic movement, also used the term δυναμεις⁷⁸ in the sense we have considered hitherto. For him too, the distances in the gaps caused by the movement of the voice create intervals (διαστήματα),

⁷⁰ Aristox. *El. harm.* II 36 s., pp. [45, 10 - 16] Da Rios.

⁷¹ Aristox. *El. harm.* II 40, p. [50, 4 - 9] Da Rios. In both cases, we have the interval of a fourth, represented by the same signs, even if their position in the system and relative implications - with regard to the musical dynamic of the respective melodic environment -, are completely different.

⁷² Aristox. *El. harm.* II 47, p. [58 s.] Da Rios.

⁷³ The *netemese* interval (E/A), *paraneteslichanos* (D/G) *triteteparhypate* (C/F), *paramese/hypate* (B/E) are all intervals of a fourth. In II 49, pp. [60, 1 - 61 4] Da Rios, Aristoxenos points out that «... if the genre remains the same, it follows that also the δυναμεις remain the same». On the relationships between δυναμεις and genre cfr. III 69, p. [86] Da Rios.

⁷⁴ The interval is defined as «the space between two notes which do not have the same degree» (namely between two notes of different pitch): Aristox. *El. harm.* I 15 pp. [20 s.] Da Rios.

⁷⁵ Aristox. *El. harm.* the 18 p. [23, 16 - 20] Da Rios. Cf. Bélis, *Aristoxène*, cit., p. 139 and note 26.

⁷⁶ Aristox. *El. harm.* I 27 p. [34, 19] Da Rios. Cf. Bélis, l. c. at the previous note.

⁷⁷ Aristox. *El. harm.* the 18 p. [23, 16 - 24, 1] Da Rios.

⁷⁸ Aristox. *El. harm.* I 15, p. [20, 11 s.] Da Rios: ... οὐστὶς δὲ θαιμαστῆς τῆς τάξεως περὶ τὴν τοῦ μέλους σύστασιν ... , οὐδὲν δὲ τῶν αἰσθητῶν τοσαύτην ἔχει τάξιν οὐδὲ τοιαύτην. On the relationship between this conception and Aristotelian doctrine cf. Bélis, *Aristoxène*, cit., p. 139 s. On the constitutive meaning proper to the different organs, and relating to the individual function of each one in determining the organic composition of a body, cf. for example Aristot. *Metaph.* VII 11, 1036 b 30 ff. The analogy of the Aristotelian reflection with the organic vision that Aristoxenos has of the music in so far as a complex whole, furnished with its own qualities, which is other than the sum of the qualities proper of the single parts of which the μέλος ἡρμωσμένον results, is illustrated with clarity and documentation from the Bélis in several passages of her interesting Book on Aristoxenos; cf. especially *Aristoxène*, cit., pp. 148 ff.

fitting in precisely between the different notes (τάσεις)⁷⁹ and limited by them. He points out that notes, which, in terms of pitch, are infinite (φθόγγοι δέ εἰσι τῇ τάσει ἄπειροι), in the context of each genre, where they are defined according to the “function” that they have in the series proper to the genre, are however limited to 18 (τῇ δὲ δυνάμει καθ’ ἕκαστον γένος δεκαοκτώ)⁸⁰. Δύναμις, in fact, in connection with the sound considered within a melodic series, and more precisely in relation to the position that a sound occupies in correlation to the others in the same scale, denotes also here the “function” of the note, in the context of the set of tones it is part of⁸¹. It appears evident once more that the intervals, in this context, are not simply quantities, nor Pythagorean numbers, but relationships of sounds, or, what amounts to be, relationships of δυνάμεις; and it is from this organisation of sounds that the μέλος ἡρμωμένον is born. The term δύναμις is systematically used in the same sense by Claudius Ptolemaeus⁸², by his commentator Porphyry, by Aristides Quintilianus⁸³, in the study of the scales and the intervals.

Is it possible to find precedents showing this particular meaning of δύναμις that, starting from Aristoxenos, is constantly found in the musical treatises that have come down to us from tradition. In 5th century texts, the verb δύναμαι takes on nuances of meaning that hint at - embedded in the meaning - the idea of the “specific potential”, of the “functional aim”; in a limited, but significant, number of passages in Herodotus⁸⁴, in fact, δύναμαι has the sense of “to have the value of ...”, “to be equivalent to ...”; Aristophanes uses the lexeme with the clear meaning of “serve”, “to carry out the function of ...”, “to have the purpose of ...”⁸⁵. If, however, in the examples quoted from Herodotus and Aristophanes relating to δύναμαι, we

⁷⁹ The *Introductio Harmonica*, in the manuscript tradition, mainly follows the *Sectio Canonis*; the *Introductio* is attributed in various manuscripts to Euclid - often also considered the author of the second treatise -, while a lesser number of examples attribute it to Cleonides; a large time span separates the two writers (the first lived in the 3rd cent. B. C. and the second approximately between the end and the 3rd cent. A. D.), and also differ in their approach to the subject. The particularly Aristoxenic content of the *Introductio Harmonica*, quite different from the Platonic-Pythagorean doctrine of the *Sectio Canonis*, points to the conclusion that, while the may not be attributed to a mathematician, like for example Euclid, or even Pappus, who in a few texts appears to be the possible author of the short works in question, the *Introductio* must to be the work of a music theorist influenced by Aristoxenos, for example Cleonides, mentioned, as we said, in a number of examples.

⁸⁰ The note is called τάσις referring to the tension that determines the sound, φθόγγος as it is, in fact, sound: Cleon. *Intr. Harm.* 2, pp. 180 s. Jan.

⁸¹ Cf. Aristox. II 36 p. [45] Da Rios; 69 p. [86] Da Rios; the genres are naturally diatonic, chromatic and enharmonic.

⁸² A comment, slipped into the text at the end of the work, gives a double definition of δύναμις: δύναμις δέ ἐστι τάξις φθόγγου ἐν συστήματι, ἢ δύναμις ἐστὶ τάξις φθόγγου, δι’ ἧς ἡρμωζόμεν τῶν φθόγγων ἕκαστον; «function is the position assumed by the note in the system, or: function is the position of a note, according to which we can identify the position of the other notes».

⁸³ Cf. Ptol. *Harm.* II cap. 5 Düring. In this context δύναμις and θέσις signify two different ways of naming the notes, by two different observation points: δύναμις signifies the note in relation to the “function” it has in the musical sequence to which it belongs, θέσις in relation to the position that it occupies. On this point cf. also Ptol. *Harm.* III cap. 8 s. Düring; the passage deals with the resemblance between the “complete system” and the circle that moves through the signs of the zodiac. In this chapter the notes in a circular configuration of a double octave and the configuration of the heavenly bodies are related by the way in which both of them move: as for the notes, their order and the pitch proceed, apparently, in linear fashion, but their δύναμις, their “function” and the their mutual relationships are determined and enveloped within one circuit, since in their nature there is a no starting point, and therefore their starting point in relation to their θέσις (position) changes in different ways and in different times to the various successive positions in the series; cf. Barker, *Greek Musical Writings*, cit., p. 380. The comparison with the zodiac is developed in the final part of the chapter.

⁸⁴ Cf. for example Aristid. Quint. *De Mus.* I 6 (p. 7, 16 W. - 1), where the term δύναμις is used in the technical meaning of “function”. The same meaning is found in I 8, in the syntagma δύναμις φθόγγου; again with a technical meaning and referring to the notes cf., as well as the passages in Claudius Ptolemaeus quoted in the previous note, also Ptol. *Harm.* I 6; 9; II 8; III 8 s. Again with technical meaning of “function” δύναμις occurs in Sextus Empiricus (*Adv. math.* I 99); in this chapter Sextus discusses the “technicity” of the grammar. After stating that he wants to discuss in detail the elements on which the presumed science of the grammarians is based, the philosopher refers to the three meanings of the term στοιχείον: a) written character (straight after defined «element of the voice written down»); b) “function” of the same in the context of the word; c) the word itself (ὄνομα). Then he declares that he means to concentrate primarily on the “function”, and goes on to analyse the individual letters of the alphabet; it is precisely the quality of a letter or a syllable in I 10 ff. that is considered to be “function”; for this meaning of δύναμις cf. also *ibid.* 113; 115 ff.

⁸⁵ Cf. for example Herodot. VI 98, 3; in the expression δύνανται κατὰ Ἑλλάδα γλῶσσαν ... the verb means precisely that the foreign expression in question «has the value of ... », «is equivalent to ...».

can find long-standing precedents for the peculiar value of the noun δύναμις which we have so far been concentrating on, this noun use touches on a number of questions relating to language in a few passages of Plato, albeit from the paradigmatic point of view; the sections that are interesting for us concern grammatical issues, which seem to be decidedly influenced by musicians' terminology, in particular experts in rhythm, who are referred to more than once and in various ways. In these texts, Plato, like Aristoxenos later on, seems to make use of the lexeme without appearing to perceive any forcing of the language. He thus shows that the meaning we are examining was current in the Greek language of the 5th/4th centuries B.C.

This final consideration appears all the more significant in so far as Plato, throughout his life, was to return several times, and with different approaches, to questions concerning the nature of language. Of particular importance for our studies is his attitude to the presumed ὁρθότης which, according to some schools of philosophy, governed the relationships between the ὄνομα, the things that the ὄνομα designates and the partial and minimum components of which it was made up⁸⁶. These relationships were analysed by the philosopher, also under the topics of orthophony and orthography; as he explains on more than one occasion, these subjects are not interesting and noteworthy in themselves, but only if understood as rules which govern complex systems of letters and sounds, laws that determine the presumed correctness of the graphic and sound sequences individual words are made up of, in relation to the meaning they aim to express. The dialogue containing the most detailed treatment of this type of problem is, as is well known, the *Cratylus*, but references to the same theme appear, for example, in the *Hippias Major*, in the *Hippias Minor*, in the *Protagoras*, in the *Philebus*, and in the *Theaetetus*⁸⁷.

In the *Cratylus*, apart from the problems arising from the relationship between ὄνομα –as a set of sounds and signs– and the meaning to which it refers⁸⁸, he considers properties of the letters and sounds which cannot be considered purely formal⁸⁹. The ὄνομα, in the conventional combination of signs (graphic and at the same time sonorous) which make it up, is, in turn, as signifier, a sign that always leads to a meaning; the form of a name is specifically created from the combination of letters and syllables resulting from them⁹⁰. The possible mimetic efficiency in terms of what ὄνομα is meant to mean, is of less interest to us here than the presence of δύναμις in contexts characterised by the clear identification of the instrumental value proper to the minimum elements and syllabic groupings, and the subsequent recognition of the “functional” role they play in the constitution of the structure of the word.

Letters and sounds, in themselves “perceivable” but meaningless, have, like colours (χρώματα), a material substance that makes up their essence (οὐσία). Even if only referring

⁸⁶ Aristoph. *Plut.* 842. I owe to dr. Lorenzo Miletto the mention of this passage, as well as that quoted in the previous note.

⁸⁷ Remarks on important aspects of this question, obviously from a different point of view, still carry weight in the first introductory pages of the late Book X of the *Republic*.

⁸⁸ For Plato, language is dissociated from creation; as was pointed out in the *Timaeus*, the demiurge did not create by naming, but by calculating; cf. G. L. GAUDIN, *Platon et l'alphabet*, Paris 1993, p. 137. Of particular interest, because of its penetrating observations and intelligent deductions, is the chapter concerning the ὁρθότης, ὁρθοφωνία and ὁρθογραφία, which concludes aporetically on the problem posed by the term στοιχείον and the term δύναμις in this context. The solution is further complicated by the overlapping of the voices and the Socratic irony. Socrates, especially in this case, develops, following a refined strategy, a line of thought not actually corresponding to the opinion of the philosopher, so as to make his interlocutor contradict himself, and arrive at the final consequences, which will then be proved untenable; this is, for example, the case of *Cratylus* on the natural correspondence between things and their name, as we can see from the final exchange.

⁸⁹ On this theme cf. Gioia Maria Rispoli, «Il capitolo περί γραμμάτων del *Cratilo* di Platone», in *Atti del Convegno internazionale Il Cratilo di Platone*, (Procida, Ottobre 2004), Napoli 2005, pp. 215 - 248.

⁹⁰ *Plat. Crat.* 424 d: «... ἐξ ὧν (namely things in general) ἔστιν ἰδεῖν αὐτὰ τε καὶ εἰ ἐν αὐτοῖς ἔνεστιν εἶδη κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ὡστερ ἐν τοῖς στοιχείοις»; Plato underlines here the possibility of identifying in every thing, as, precisely, happens for the στοιχεῖα, the presence of formal characteristics proper to more general categories into which things themselves can be placed; cf. GAUDIN, *Platon*, cit., p. 132 and note 10.

to itself, the latter can take on an instrumental meaning in the production of purely acoustic mimesis (the mimesis of natural sounds and musical compositions) and visual (pictorial work)⁹¹. It is precisely in this basic distinction between the possible semiotic value of non-significant sounds and the semantic and symbolic value of articulated sounds - which, running into each other and giving rise, from the whole they produce, to a signifier - that resides the difference between the painter and the musician, on the one hand, and the "name-giver" on the other⁹².

In developing the problem put to him by Hermogenes and the almost always silent Cratylus on the (presumed) mimetic capacity of names, Plato makes Socrates reason by using an argument that, with the false claim of constituting a suitable premise for validating the imitative ability of the word, syllable, or letter, will, however, lead to the proof of its non-existence. Socrates first illustrates what he is going to discuss on the matter of ὄνομα - and any mimetic ability it may have - by using an analogy with the procedures to be followed when considering mimesis achieved through ῥυθμοί. He therefore puts the following comes out to Hermogenes : «... Perhaps, as the mimesis of the essence happens precisely by means of syllables and letters, is it not more correct first of all to distinguish all the elements (στοιχεῖα), as those who begin to study (ἐπιχειροῦντες) rhythms (and namely οἱ ῥυθμικοί⁹³), who distinguish first of all, the δυνάμεις of the single elements (στοιχεῖα) and then of the syllables, and then, at last, and not before, come to consider the rhythms?»⁹⁴. He goes on, captiously stating: «... it is still necessary to distinguish all the things to which names must be assigned, to see if, as in the case of the στοιχεῖα, there are classes to which they may all be referred, and so see them in themselves, and also see if there are classes in them as there are in the elements ... so we too will apply the elements (στοιχεῖα) to things, sometimes only one to a single thing, other times many together, making what we call συλλαβαί (syllables), and then again putting together syllables, from which we make up the ὀνόματα and the ῥήματα, and, finally, from the ὀνόματα and the ῥήματα we can build up something great and fine and whole ... ».

It is important to note that in this context the analogy uses as actor the name-giver, who employs letters and syllables to assign names to things, and to the expert in rhythm,

⁹¹ Plat. *Crat.* 423 c; Gaudin, *Platon*, cit., p. 139

⁹² Plat. *Crat.* 423 c; cf. also *ibid.* 424 d, and chiefly 430 b ff. In 430 b ff. Cratylus will be even forced to agree that a painting is not a total and detailed reproduction of the thing the artist aims to represent, and that the same is true for the word (430 b - 435 C).

⁹³ Plat. *Crat.* 423 C. Socrates, contradicting Hermogenes, clearly shows the difference between musical mimesis obtained through instrumental sound (but also vocal sound when it produces an inarticulate sonority) and the vocal mimesis proper to the ὄνομα, as bearers of meaning. In fact he distinguishes - and forces his interlocutor to distinguish - this type of mimesis, produced by the articulated combination of sounds (and thus by the articulated word with symbolic value) from the mimesis produced by sounds not organised into words (for example 423 c, mimesis of sheep and chickens). To confirm these statements, the philosopher, *en passant*, makes Socrates state the famous distinction between the speaking and singing voices, underlining their different ways of mimesis; the former acts *via* the word, the result of articulation, whereas the latter works *via* the imitative-emotional potential of sound, not as vocal articulation, but specifically as "sound". Hermogenes, confused by the example relating to the mimesis of animal sounds and the subsequent criticism by Socrates, asks him: «but then ... what sort of mimesis is a name?», and Socrates answers by elimination: «Firstly, it would seem, not when μιμούμεθα things like μιμούμεθα *via* music, although even in this case we μιμούμεθα them also with the voice; and then, when we too μιμούμεθα the things that music μιμείται, so it seems that this too is not naming...». Plato here distinguishes between the (presumed) mimesis which can be produced by the ὄνομα (a mimesis which he will later prove not to exist) and that which can be produced through onomatopoeic vocalising: the voice that speaks by articulating sounds is not, therefore, the voice that sings. This distinction will later be set out in a detailed and technical discourse by Aristoxenos.

⁹⁴ On this category of specialists cf., for example, D. H. *Comp.* 17, 1 Aujac - Lebel; a little further on, in 17, 12 Aujac - Lebel, Dionysius recalls that the rhythms (but he also adds the metres) are proper to the μουσικῆς θεωρίας; cf. also ps.-Plutarch, who speaks of ῥυθμικῆ ποιικιλία and of περὶ τῆς ῥυθμοποιίας ποιικιλία, used by οἱ παλαιοί; cf. also Cic. *De or.* 3 [49] («nec sunt haec rhythmicorum atque musicorum acerrima norma dirigenda»); Quint. IX 4 «sicut apud rhythmicos aestimatur hae particulae prout sint graves, acres, lentae, celeres, remissae, exultantes»; Cicero and Quintilianus mention it in reference to the *concinntas numerorum* which must be observed by the orators. The Greeks also had a specific term (ῥυθμογραφία) for the *rhythmorum scriptio*, notation for time and rhythm; *CIG* 3088b 9; on ῥυθμογραφία and μελογραφία cf. ap. Maittaire. *Appendix ad Marmorata Oxoniensia* p. 11.

who uses the same letters (therefore given in both cases the generic name of στοιχεῖα, and not the specific γράμματα) and syllables, in order to produce, through rhythms, a mimetic effect. Only by grasping this point do we fully understand the double meaning of δύναμις, that here embraces at the same time the sense of "value" and that of "function", depending on whether the στοιχεῖα are considered in themselves, or as elements of the whole of which they are part. In the rhythmic series, in fact, the letters - but also the syllables - have value not as elements of the alphabet, functional to the construction of the word, but as quantitative/melodic elements functional to the construction of a series characterised by a precise ἀγωγή. On this, as Augustine of Hippo commented many years later, competence does not lie with grammarians, but with experts in rhythm, skilled in distinguishing and defining the acoustic and time values of rhythmic percussion, and interested in sound from the musical point of view: the art which teaches the perception of the absolute and relative quantities of sounds is, in reality, not grammar, but music⁹⁵.

Dialectic procedure will lead Socrates to show his interlocutors the weakness of their position. The interesting point here is the repeated clarification of the functional role of letters and syllables, of the lesser elements in relationship to the complex ones formed from them - which we could consider of a second level - in relationship to the word. Plato here is not speaking, as he often does elsewhere, of the harmonious quality of the word, nor of the ἦθος or even of the πάθος, of which the μέλος of a word is considered the bearer, but of the δύναμις which in the words - as in the rhythm which characterises the structure and the sequence of quantitatively measured ordered timings - the minimum non-meaningful elements carry out: that is, the letters, and their first groupings, they too without meaning, within the word and the tissue of words.

It is no accident that Leucippus, like Diogenes Laertius and Democritus, had used the metaphor of the alphabet to illustrate and explain the composition of atoms.⁹⁶ In the same way that letters, the minimum indivisible elements of language, στοιχεῖα of the Greek language, in combination give rise to words, so atoms too, even with different shapes, in combination create inanimate things and living things, thus giving a sense to the infinite disorder of the cosmos⁹⁷.

Like Leucippus/Democritus, Plato feels the need to use analogy to illustrate the combinatory mechanisms, which, starting from the στοιχεῖα, give rise to a whole; with the difference that, since its aim is precisely to assess the correct formation of the ὄνματα, the result of putting together letters regulated by the laws of ὁρθότης, he employs the musical analogy of the στοιχεῖα, put together according to very precise rules to bring a rhythm to life. This analogy will also be used to illustrate how to combine sounds by Aristoxenos⁹⁸.

By themselves without meaning, the στοιχεῖα, as γράμματα, acquire meaning through the act of combination, which gives rise to words. As sounds, they are potential bearers of quantity, and thus elements of rhythm, as in *Cratylus* and *Theaetetus*⁹⁹. In this dialogue, dedicated to an attempt to define knowledge, the relationship between γράμματα

⁹⁵ Plat. *Crat.* 424 bc.

⁹⁶ This reasoning emerges, for example, from Aristox. *El. harm.* I 27 pp. [35, 12 - 17]; II 37 p. [46, 13 - 15]; Aug. *Conf.* I 2.

⁹⁷ Aristot. *De gen. et corrupt.* I 2, 315 b 6 - 15 = Leucipp. fr. 67 A 9 D - K.

⁹⁸ Cf. G.A. FERRARI, «La scrittura fine della realtà», in *Democritus e l'atomismo antico*, Catania, 1980, p. 86; cf. also K. Von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristotle*, New York 1938; we recall that Democritus was also the author of texts on musical and poetic subjects; to him were attributed, among others, a *περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας* and a *περὶ καλλοσύνης ἐπέων*.

⁹⁹ Aristox. *El. harm.* 27 p. [35, 9 - 17]; 37 p. [46, 12 - 16] Da Rios.

and στοιχεῖα (the same elements, considered, once more, from the grammatical point of view and, at the same time, as components of a whole) also regards, as in *Cratylus*, musical notes. The discourse, apparently meant to show that none of the primary elements «can be expressed by a reasoned proposition», as the στοιχεῖα are irrational and unknowable, while the connections are knowable, discussable and pronounceable, is immediately disproved, reaching the conclusion that, in the process of learning, the letters can be known individually. To support this view, Socrates introduces the τέχνη of the κισθαριστής, through a rhetorical question: what does this art consist in, if not in being able «to follow every sound and distinguish what string it is on? And of these sounds, all are in agreement that they are said to be none other than the alphabet of music»¹⁰⁰.

In the same way as letters and atoms, also notes can only make sense if they are associated to each other, and only if this association occurs according to specific rules of composition and laws of transposition¹⁰¹. With regard to atoms, Aristotle, who in the *De generatione et corruptione*¹⁰² had compared them, like Leucippus/Democritus before him, to the letters of the alphabet, proposed, as distinguishing features, a reading of the modality of permutation based on fixedness: σχῆμα, τάξις, θέσις¹⁰³. He too, then, made use of specifically grammatical terminology, distancing himself from the dynamic proposal of Democritus' flow, ordered by category: ῥυσμός, διαδιγή, and τροπή. These terms are also applicable to the lexicon of writing, understood not as definitively fixed in papyrus or parchment, but as though traced "in movement", "writing" in its production through the voice of the speaker or the stylus of the scribe. In particular, the dynamic value connected to the term ῥυσμός, expressing the idea of that which moves, runs, flows, includes the letters dynamic ability to be associated (like notes and atoms). Their unfolding over time is particularly evident in spoken language, their patterning into rhythm resides, above all, in song.

The syllables pronounced are sounds, and sound resides in movement. The relationship between syllables, in the spoken and sung language, is the relationship between measurable movements. From this point of view, knowledge of the value of letters, στοιχεῖα -at the same time- of poetic and musical composition, is fundamental for learning and practising music in its vocal expression¹⁰⁴. The first condition for singing is to know the rhythms and harmonies, and thus the letters, the rules for combining them and those that govern rhythm. Seen in this light, it is clear why, in the *Cratylus*¹⁰⁵, it is to rhythm that Plato associates the operational modalities that give rise to those composite wholes that are words, and, at the same time, the analysis of the word with that of the primary elements, the στοιχεῖα, of their syllables and their "functions", their specific role in the more or less complex structure they are part of, «as do - precisely - those who imitate by means of rhythms...»¹⁰⁶, elsewhere explicitly called ῥυθμικοί: knowers of rhythms, and as such, knowers of letters, syllables and their combinations.

¹⁰⁰ In the *Theaetetus* Plato highlights the correspondence between the breakdown of signifiers and the necessary breakdown of meanings (201 d - 208 b); then there is a discussion of the knowability of the syllable in relation to the letter and the nature of the "whole" and of "all" (203 e - 204 d).

¹⁰¹ Plat. *Theat.* 206 ab. Words and melody, at least up to classical times, formed an indivisible unit in the Greek conception of music; cf. for example Plat. *Resp.* III 398 C, where we find that melody is made up of words, harmony, and rhythm. See also *Resp.* III 402 ab; *Phileb.* 18 a-c.

¹⁰² GAUDIN, *Platon*, cit., p. 143.

¹⁰³ Aristot. *De gen. et corr.* I 2, 315 b 10 - 15.

¹⁰⁴ Aristot. *Metaph.* I 985 b 13 - 18 (for example, the A differs from N as a figure, AN from NA in terms of order, Z from N by position); cf. the wide-ranging reasoning developed on these questions by, *Platon*, cit., in the chapter *L'orthosès, orthophonie, orthographe*.

¹⁰⁵ Song, moreover, for many centuries had been the main musical form, through the activity of the musician-poets.

¹⁰⁶ Plat. *Crat.* 424 c: ὥσπερ οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διεύλουτο ...; cf. *supra*, p. 16 and notes 93 f.

The two skills can, and indeed must come together; and in fact did come together, for example, in the persona of Hippias, expert in recognising the δύνανμις of the γράμματα, of the συλλαβαί, of the ῥυθμοί, and of the ἁρμοναί¹⁰⁷, and in that of Aristoxenos himself. He, ὁ μουσικὸς *par excellence*, by no mere chance, according to Dionysius of Halicarnassus, studied the differences between the different kinds of στοιχεῖα¹⁰⁸.

Conclusions

On account of the cases in which the lexeme was used by Plato in connection with ὄνοματα and the στοιχεῖα, Ast's lexicon attributed to δύνανμις the sense of *vis, significatio*. Neither of them, in my opinion, fully renders the meaningfulness of the lexeme in the majority of the Greek texts. These values are adequate where δύνανμις expresses a potential or manifest quality, a value of the στοιχεῖον in correlation with the absolute, the ability to signify the essence (ὄνομα) of the signifier; but when we no longer consider the στοιχεῖον in itself, but the στοιχεῖον as an indivisible component, the final element of a whole, the accent falls on its role, and its value is precisely the "function" it has in the whole to which it belongs and which it characterises, as comes out clearly from the Plato we have quoted, and especially from *Cratylus* and from the Aristoxenian *testimonia*

The philosopher, when using δύνανμις to mean the role of the στοιχεῖα and the συλλαβαί in the rhythmic make-up, uses the lexeme with a meaning where the sense of "function" comes directly from that of "value". In the light of the ῥυθμικοί, those that Plato generally refers to as *the learned in these things* (οἱ δεινοὶ τούτων), called upon to explain the role of the letters in the sung words, it is precisely the qualitative/quantitative value of every single element which determines its "function" in the system of which it is part and in the whole it contributes to: only in the ordered combination which arises from it can we find the key to the power of signification¹⁰⁹. The στοιχεῖα carry out here their "function" as letters of the alphabet without semantic effect, still less symbolic value, potential elementary units of greater ones (syllables), which, also without such value, in turn, make up whole units, with a symbolic value and, as such, bearers of meaning: the word. Letters and syllables, components of the song where the μέλος unfolds, have the same role in rhythmic units making up the musical structure.

From the Platonic passages hitherto analyzed emerges the implicit awareness that the elements precisely count as elements, and thus making up greater units according to predefined rules. What is true for all structures is true also for language and for music; these awareness is explicit in Aristoxenos.

The στοιχεῖα carry out their "function" as letters of the alphabet without semantic effect, still less symbolic value, potential elementary units of greater ones (syllables), which,

¹⁰⁷ Cf. l. c. in the previous note.

¹⁰⁸ Hippias was a skilled connoisseur of all the arts, including music, as Socrates acknowledges, ironically going along with him, as he discusses the reasons for the modest success of the sophist in the city of Sparta. In listing the skills that Hippias may have exhibited in his teaching in that city, in fact, Socrates recalls: «what you know how to analyse better than anyone else that is your analysis of the δύνανμις of the letters, the syllables, of the rhythms, of harmonies»: Plat. *Hipp. Ma.* 285 d. In *Hipp. Mi.* (368 cd) the same concepts are brought to mind, but the reference to the rhythms, harmonies, and the language is made not in terms of δύνανμις, but in terms of ὀρθότης. On the musical skills of Hippias cf. also Plat. *Prot.* 318 e; on the competence of Hippias regarding the rules of the language connected with the hermeneutics of texts cf. Aristot. *Po.* 25, 1661 to 22 ff., where Aristotle only attributes to him the ability to deal with a criticism regarding prosody.

¹⁰⁹ Dion. Hal. *Comp.* 14, 2 – 4 Aujac – Lebel = Aristox. fr. 88 Wehrli.

¹¹⁰ Plat. *Crat.* 424 cd; the reasoning continues at length in the subsequent chapters; cf. also *Phileb.* 18 b s; for the "function" meaning of δύνανμις cf. also Plat. *Gorg.* 447 c 2; this is the sense that Dodds assigns to the term in his commentary to the text, p. 190.

also without such value, in turn, make up whole units, with a symbolic value and, as such, bearers of meaning: the words. Letters and syllables, components of the song where the μέλος unfolds, have the same role in rhythmic units making up the musical structure.

Pythagoras had already seen that the στοιχεῖα (namely the individual letters, elementary atoms of the language), were not able, by themselves, to signify a complex concept (τὶ σημαίνειν ποικίλον), and that, for this reason, it was necessary that the whole be created thanks to the agreement of one element (the vowels) with another (the consonants). Precisely to clarify this concept, he introduced the analogy of the musical score¹¹⁰.

We can efficaciously apply to musical compositions the observation which has been made on the extraordinary magic which allows a series of meaningless elements, once juxtaposed according to certain rules permitting the author's expressive will to become concrete, to produce meaning and communication: «Il y a une espèce de magie dans cet alphabetisme dont l'effet est très explicable quand on compare la quasi-nullité de sens des lettres à l'infinité de signification que leur combinaison peut engendrer»¹¹¹.

¹¹⁰ Plat. *Crat.* 424 cd; the reasoning continues at length in the subsequent chapters; cf. also *Phileb.* 18 b s; for the "function" meaning of δύναμις cf. also Plat. *Gorg.* 447 c 2; this is the sense that Dodds assigns to the term in his commentary to the text, p. 190.

¹¹¹ Nicom. *Excer. Neap.*, 6, pp. 276 f. Jan; cf. Plat. *Soph.* 253 a; *schol.* Dion. Thr. (Melampus), I 3, p. 42, 11 – 15 Hilgard.

¹¹²Gaudin, *Platon*, cit., p. 142.