

2797
BRANCACCI, A.
1996

ALDO BRANCACCI

DIOGENE DI BABILONIA E ARISTOSSENSO
NEL *DE MUSICA* DI FILODEMO

Malgrado il rilievo teorico riconosciuto al *Περὶ μουσικῆς* di Filodemo di Gadara da Władisław Tatarkiewicz, che in un breve ma ben centrato capitolo della sua *Storia dell'estetica* presenta l'opera del filosofo epicureo come manifesto della corrente utilitaristica nel campo dell'estetica musicale in età ellenistica e, insieme, come documento di una critica specialistica, o minimalistica, delle arti, in contrapposizione a una teoria estetica generale¹, l'apprezzamento prevalente tra gli studiosi tende piuttosto a sottolineare l'interesse innanzitutto documentario, e in secondo luogo storiografico, del trattato, legato all'ampio repertorio di notizie e analisi critiche che esso ci offre circa la posizione assunta dalle scuole filosofiche greche intorno al valore etico e psicagogico della musica, ai suoi fondamenti estetici e psicologici, al suo ruolo nell'ambito delle teorie filosofiche della virtù, e della *paideia*².

Questo interesse, strutturale, è accresciuto e in certo modo esaltato da due circostanze accessorie: non solo del trattato filodemeo sopravvivono soprattutto proposizioni relative a filosofi e a indirizzi musicali sui quali scarsissime sarebbero, in mancanza delle informazioni rese dall'Epicureo, le nostre conoscenze; ma, soprattutto, analogo carattere di

¹ Cfr. TATARKIEWICZ [1979] pp. 213-5 e 258-61.

² Per le indicazioni bibliografiche essenziali cfr. NEUBECKER [1986] pp. 9-11.

summa delle opinioni espresse sulla musica dalla tradizione filosofica precedente possedeva il *Περὶ μουσικῆς* di Diogene di Babilonia, che, com'è noto, costituisce il bersaglio principale, e anche per noi meglio conosciuto, di Filodemo: talché lo studioso che per ultimo, e con particolare impegno, si è provato a ricostruire l'ordinamento dei frammenti superstiti del *Περὶ μουσικῆς* filodemeo non ha potuto farlo senza parallelamente delineare il piano e le linee di forza dell'omonimo trattato di Diogene di Babilonia, postulando con ciò la struttura parallela, che è alla base del commento filologico di tipo alessandrino, delle due opere³.

Ciò desideravo ricordare, in sede preliminare, per definire l'ambito e lo scopo della mia comunicazione: che si propone, per un verso, di chiarire, in modo più approfondito di quanto sia finora avvenuto, la terminologia tecnica e il contenuto concettuale di una tra le più significative testimonianze filodemee relative al *Περὶ μουσικῆς* di Diogene di Babilonia; e parallelamente di avanzare, e se possibile dimostrare, l'ipotesi che agli esponenti della tradizione peripatetica, la cui presenza già è stata riconosciuta nell'opera dello Stoico, si debba aggiungere ora il nome di Aristosseno. L'ipotesi, astrattamente considerata, non ha in sé nulla di inverosimile, ed è anzi delle più naturali: Aristosseno costituisce notoriamente la massima autorità in materia di teoria musicale nell'antichità e, segnatamente, nell'età che va da Platone e Aristotele a Diogene di Babilonia; questi, per parte sua, si mostra singolarmente propenso a inserire nei punti chiave della sua trattazione materiali dottrinari direttamente mutuati dal filone musicologico della tradizione peripatetica. E che Aristosseno costituisse un'*auctoritas* di indiscusso rilievo per chiunque, in età ellenistica, si occupasse di cose musicali, mi pare dimostrato, tra l'altro, dal fatto che il

³ DELATTRE [1989] pp. 50-6. Cfr. dello stesso autore la relazione in questi Atti.

suo nome si legge con chiarezza in due luoghi del trattato di Filodemo: uno dei quali di notevole interesse teorico per l'intreccio di considerazioni gnoseologiche e valutazioni atte ad accreditare la funzione paideutica della musica, che vi si legge; l'altro significativo perché lo stesso Filodemo sembra richiamarsi all'autorità del filosofo tarentino intorno a una questione di terminologia musicale⁴.

Ma è il contenuto stesso del frammento che ho in mente che induce a scorgervi un'allusione — che il seguito del testo poteva bene rendere esplicita — agli *Elementa harmonica*, l'opera maggiore del Peripatetico. Si tratta di *PHerc.* 225/2, corrispondente ai frr. 86-87 Arnim di Diogene di Babilonia, che leggo nell'edizione del cosiddetto primo libro del *Περὶ μουσικῆς* filodemeo curata da G.M. Rispoli⁵:

... ΩΙΘΥΣΑ	
... ΩC . . . EKC	
... A . . . MYON . . ONKAI .	
... NA . [δια]τάττειν μέλη τί-	 dispone alcune melodie,
ν ὥστε μὴ μόνον κοινῶς	cosicché non solo sembrano
δοκ[εῖν] πρὸς θεῶν τιμῇ [οἰ-	avere in comune qualcosa di
κε]ῖον [τ]ι ἔχειν, ἀλλὰ κα[τ] [τ]ι	adatto per rendere onore agli
[κ]α-	dei, ma anche secondo le di-
τὰ τὰς διαφορὰς τῶν δα[μύ-	verse specie di divinità, melo-
ν]ων ἄλλα πρὸς ἄλ[λο]υς [εὐ-	die diverse per divinità di-
χρησ-	verse. Dice poi che la melodia
τε]ῖν δὲ [λέγ]ει τὸ μ[έ]λος	è utile anche per l'intelli-
καὶ πρὸς [σύνε]σι[ν] καὶ γὰρ οὐ-	genza. E infatti definizioni e
ρους] καὶ διαιρέσεις καὶ ἀ[ποδεί-	divisioni e dimostrazioni in
ξεις ἐν ἁρμονικῇ [ι] π[λείσ]τας εἶ-	gran numero (dice) essere nel-
ναι] καὶ κατ' ἄλλον [τρόπον	l'armonia, e in altro modo e
καὶ ἄλ-	secondo altra teoria
λη]ν π[ρὸ]ς θεωρίαν TI	
... IC	

⁴ Cfr., rispettivamente, *PHILOD. de mus.* III 76, 13-31 e IV 29, 12-17, e, su questi passi, RISPOLI [1974] pp. 74-5.

⁵ Cfr. RISPOLI [1969] p. 229.

1-3. om. Ke Ar Kr 4. NA n, om. Ke Ar Kr οὕτως Kr
 διατέλλεται[ν] Ke Ar Kr, [δια]τάττειν ego 4-5. τί[ν] ὥστε Ke
 Kr, τί[ν] ὥστε Ar 5. μόνον Ke Ar Kr 6. E n, om. Ke Ar
 Kr, ταῦτα Ar, πάντα Ku Kr, δοκ[ε]ῖν ego 6-7. [οἱ] [κε]ῖν [τι]

Ke Ar Kr [οἱ] [κε]ῖν [τι] ego KAT n, και Ke Ar Kr, κα[τ]ί
 ego 7-8. [κα] [τ]ά Ke Ar Kr, [κα] [τ]ά ego 8-9. δ[αμ]ό[ν]ω[ν]
 Ke Ar Kr 9. ἄλλ[ο]υς Ke Ar Kr 9-10. [αἰ]ρησ[ι]ν rest.
 Ke 10. H n, om. Ke, [λέγει] Ar Kr, [λέγ]ει ego [μέλος Ke
 Ar Kr 11-12. ΠΡΟΣ . . . ΟΤΝΚΑΙΓΑΡΟΥ n, και] πρὸς [σύν-
 ε]σιν . και γὰρ δ[ρ] [ου]ς Ke Ar Kr, και] πρὸς [σύνε]σιν και γὰρ
 οὐ[ρ]ου ego 12-13. ἀποδεί[ξ]εις ἐν rest. Ke 13-14. ἁρμονι-
 κῇ[ι] πλείσ[τας] . . . Ke, ἁρμονικῇ[ι] πλείσ[τας] εἶναι Ar, ἁρμονι-
 κῇ[ι] πλείσ[τας] εἶναι[ι] Kr, ἁρμονικῇ[ι] πλείσ[τας] εἶ[ναι] ego 14-
 15. . . . N n, om. Ke Ar Kr, [τρόπον και ἄλ]λην ego 15.
 ΤΙ . ΘΕΩΡΙΑΙ ΤΙ n, πᾶν θεωρία[ν] Ke Ar Kr, π[ᾶν] θεωρία[ν]
 ΤΙ . ego 16. IC n, om. Ke Ar Kr.

Il frammento si divide in due parti, tematicamente e concettualmente ben distinte tra loro.

La prima, che in questa sede trascurerò quasi completamente, se non per un punto, che contribuisce a chiarire il passaggio alla sezione successiva, si collega alla nota, ma non originale, tesi diogenica secondo cui la musica eserciterebbe un'azione diretta sull'anima, indirizzandola a determinate virtù e ad atteggiamenti etici particolari⁶. Essa sviluppa ora il motivo della convenienza dell'arte musicale in relazione al tema dell'onoranza degli dèi, sostenendo da un lato che i μέλη debbano convenire κοινῶς all'ufficio cui sono destinati, e quindi possedere in comune caratteri tali da giustificarne il riferimento alla τιμή degli dèi, e sottolineando dall'altro come essi debbano essere valutati anche secondo il principio dell'οἰκεῖον — il cui equivalente estetico è proprio, si noti, il

⁶ La tesi, ricorrente e variamente articolata nei frammenti dello Stoico, riposa sul principio secondo cui il μέλος possiede in sé τι κινητικόν, per cui cfr. PHILOD. de mus. iv, PHerc. 1497, col. vii, p. 46 Neubecker (= S.V.F. iii Diog. Bab. fr. 68).

concetto di πρέπον⁷ — onde a ciascuna divinità convengano e siano riferiti μέλη diversi. Se in certo modo implicito è, in questa prospettiva, il riconoscimento dell'attività critica che la considerazione della musica richiede, sia per scorgere l'unità, diremo, estetica di una determinata categoria di μέλη (quelli che convengono κοινῶς a determinate funzioni), sia per discriminare l'*ethos* proprio di ciascuno di essi (onde si realizzi l'equazione «melodie diverse per divinità diverse»), netto resta in ogni caso lo iato con la proposizione successiva, asserente che la melodia è utile per l'intelligenza (πρὸς [σύνε]σιν), la quale doveva, secondo ogni evidenza, segnare il trapasso a una nuova argomentazione nel trattato di Diogene. Va a questo punto ricordato che la tesi secondo cui la musica promuove l'esercizio dell'intelligenza è tesi aristotelica, esposta e lungamente argomentata nell'VIII libro della *Politica*, ove lo Stagirita, muovendo dalle opinioni espresse intorno alla *paideia* musicale dai suoi predecessori e contemporanei, affronta il controverso problema del fine dell'arte musicale mettendo in luce come essa non possieda un'unica funzione, ma abbia come fine sia quella superiore forma di svago e diletto insita nell'ozio, onde gli antichi la utilizzarono per la gioia del banchetto — e anche di qui Diogene trarrà spunto per la sua teoria della musica come fattore della συμποτική ἀρετή⁸ —, sia l'educazione morale, consistente nel promuovere la virtù e la formazione delle qualità del carattere, sia, infine, la ricreazione intellettuale e l'intelligenza (φρόνησις): obiettivo, quest'ultimo, che, posta la teoria aristotelica della μίμησις musicale, si realizza nell'abituarsi a giudicare rettamente (ὀρθῶς κρίνειν) di melodie buone e non buone e a rettamente giudicare dei nobili caratteri e dei

⁷ Su di esso cfr. SCHENKEVELD [1968].

⁸ Cfr. ad es. PHILOD. de mus. i, PHerc. 1572, col. xi 72, fr. 4 Kemke = fr. 33 Rispoli (= S.V.F. iii Diog. Bab. fr. 76-79); PHerc. 225, col. viii 142, fr. 1 Kemke = fr. 34 Rispoli (= S.V.F. iii Diog. Bab. fr. 79-81).

costumi virtuosi che sono rappresentati nei modi e nei ritmi musicali⁹.

Di ξύνεσις τῆς μουσικῆς aveva ripetutamente parlato, peraltro, anche Aristosseno, nei suoi *Elementa harmonica*, in relazione alla determinazione della scienza armonica e delle funzioni gnoseologiche da essa implicate¹⁰. Occorre in proposito rammentare che oggetto di tale scienza è, per il Peripatetico, la "melodia armonizzata": così convenzionalmente traduciamo l'espressione τὸ ἡρμοσμένον μέλος, la quale designa quella melodia formata da suoni tali da poter essere combinati tra loro in una σύνθεσις ordinata e non casuale, in quanto dipendente da principi rigorosi ed esplicitamente dichiarati¹¹. In questo senso la scienza armonica si riferisce necessariamente a tre facoltà, che nel loro insieme costituiscono la ξύνεσις τῆς μουσικῆς: la sensazione (αἴσθησις, ο ἀκοή), per mezzo della quale cogliamo la grandezza degli intervalli, la memoria (μνήμη), per mezzo della quale percepiamo il suono presente e ricordiamo il suono passato — la melodia, infatti, consiste in una produzione successiva (ἐν γενέσει), ed implica dunque la dimensione temporale — e, infine, l'intelletto (διάνοια), per mezzo del quale ci rendiamo conto non più solo della grandezza o di qualunque altro elemento quantitativo, ma della δύναμις, ovvero della funzione — in termini moderni si vorrebbe dire "funzione tonale" — dei suoni, quella funzione che determina la posizione delle di-

⁹ Per la musica al momento del banchetto cfr. ARISTOT. *polit.* H 3. 1338 a 21-30. Per il problema delle funzioni proprie della musica cfr. *ibid.* 5. 1339 a 11-26, e 1339 b 10-15 per la definizione della posizione aristotelica. Per la musica come stimolo al retto giudizio cfr. anche *eth. nic.* K 9. 1181 a 17-19.

¹⁰ Cfr. in particolare ARISTOX. *el. harm.* 33 p. 43, 3-8 Da Rios; *ibid.* 39 p. 49, 1-5 Da Rios; *ibid.* 41 pp. 51, 10-52, 4 Da Rios, e, su questi passi, LEVIN [1972].

¹¹ Per la nozione di ἡρμοσμένον μέλος cfr. in particolare ARISTOX. *el. harm.* 18-19 pp. 23, 9-24, 11 Da Rios, e, su di essa, BRANCACCI [1984] pp. 165-9.

verse note nel tetracordo, la divisione del tetracordo medesimo in modi e, all'interno dei modi, la diversa disposizione degli intervalli caratteristici: operazioni, queste, che presuppongono l'attività della διάνοια e trascendono la sfera della sensibilità, proprio perché ben diversa è la δύναμις di uno stesso intervallo, a seconda della posizione che esso occupa nella divisione dello spazio musicale¹².

Ma è nella proposizione successiva, la quale proclama e giustifica i benefici intellettuali recati dal μέλος, con il rinvio all'armonica e alle numerose sue definizioni, divisioni e dimostrazioni, che io scorgo un riferimento alla πραγματεία aristossenica, menzionata innanzitutto in quanto tale (vedi il termine ἁρμονική) e caratterizzata inoltre con tre termini i quali convengono perfettamente al contenuto e alla peculiare struttura del trattato di Aristosseno. Benché sia attestato un significato musicale, antico, di διαίρεσις, legato alla διαίρεσις τῶν μελῶν e alla διαίρεσις τῶν ρυθμῶν praticate nell'età della sofistica¹³, non è dubbio che il termine indichi qui le divisioni, o classificazioni, strutturali della scienza armonica, che proprio negli *Elementa harmonica* trovano una rigorosa applicazione. Moltissimi esempi potrei dare delle διαίρεσις poste e sottilmente intrecciate da Aristosseno fin dal primo libro dell'opera, che esordisce ponendo concetti generalissimi quali il movimento della voce secondo il luogo (κατὰ τόπον κίνησις) e continua, poi, distinguendo la voce (φωνή) nel parlare e nel cantare, fino ad arrivare alla divisione dei suoni (φθόγγοι), degli intervalli (διαστήματα), delle scale (συστήματα) e via via fino a classificare e definire tutte le parti di cui consta la di-

¹² Per la gnoseologia musicale di Aristosseno cfr. in particolare *el. harm.* 33 p. 42, 6-8 Da Rios; 38 p. 48, 11-18 Da Rios; 39 p. 48, 16-17 Da Rios, e, su di essa, BRANCACCI [1984] pp. 170-5. Per la nozione di δύναμις cfr. in particolare *el. harm.* 36 p. 45, 10-16 Da Rios; 47 p. 59, 9 Da Rios; 69 p. 86, 6-12 Da Rios.

¹³ Cfr. *PHibeh* 13, col. I 1-6, già pubblicato da CRÖNERT [1909] pp. 503-5, e ora in BRANCACCI [1988].

sciplina in esame¹⁴. Ma, in luogo di un lungo elenco, preferisco ricordare come caratteristica degli *Elementa harmonica* sia anche la struttura rigorosamente definitoria e dimostrativa della disciplina che Aristosseno si propone di fondare, conforme al principio secondo cui le tre condizioni di scientificità dell'armonica richiedono: «primo, che siano stati ben afferrati i fenomeni; secondo, che siano stati esattamente distinti, fra questi, quelli che vengono prima e quelli che vengono dopo; terzo, che si siano considerate, quanto conviene, le loro proprietà essenziali»¹⁵. E formale è la dichiarazione del teorico, il quale avverte che, della scienza armonica, «noi cercheremo di dare dimostrazioni che si accordino con i fenomeni, a differenza dei nostri predecessori», il che significa «raccolgere tutti i principi che sono evidenti a quelli che conoscono la musica e, con dimostrazione, trarre da questi le conclusioni»¹⁶.

L'esigenza di fondo della scientificità dell'armonica, per cui «bisogna scegliere da ogni scienza, che si basa su più proposizioni, dei principi fondamentali che servano a dimostrare ciò che da essi consegue»¹⁷, rende conto d'altra parte della peculiare struttura dei libri II e III, nei quali Aristosseno pone una chiara distinzione tra ἀρχαί (principi che esprimono le leggi generalissime della combinazione dei suoni e degli intervalli) e προβλήματα (proposizioni che definiscono concetti e

¹⁴ Per la suddivisione e partizione delle materie trattate negli *Elementa harmonica* cfr. BRANCACCI [1984] pp. 160-4.

¹⁵ ARISTOX. *el. harm.* 43-44 p. 54, 15-19 Da Rios: πρῶτον μὲν αὐτῶν τῶν φαινομένων καλῶς ληφθέντων, ἔπειτα διορισθέντων ἐν αὐτοῖς τῶν τε προτέρων καὶ τῶν ὑστέρων ὁρθῶς, τρίτον δὲ τοῦ συμβαινόντος τε καὶ ὁμολογούμενου κατὰ τρόπον συνοφθέντος.

¹⁶ *Ivi*, 32 p. 41, 17-19 Da Rios (ἀποδείξεις πειρώμεθα λέγειν ὁμολογούμενας τοῖς φαινομένοις, οὐ καθάπερ οἱ ἔμπροσθεν) e p. 42, 5-7 Da Rios (ἡμεῖς δ' ἀρχὰς τε πειρώμεθα λαβεῖν φαινόμενας ἀπάσας τοῖς ἐμπείροις μουσικῆς καὶ τὰ ἐκ τούτων συμβαινόντα ἀποδεικνύναι).

¹⁷ *Ivi*, 44 p. 54, 19-21 Da Rios: ἐπεὶ δὲ πάσης ἐπιστήμης, ἥ τις ἐκ προβλημάτων πλείονων συνέστηκεν, ἀρχὰς προσήκον ἐστι λαβεῖν ἐξ ὧν δεῖ χηθῆσθαι τὰ μετὰ ἀρχάς.

termini propri dell'armonica), i quali hanno rispettivamente lo *status* delle definizioni (ὁρισμοί) e delle ipotesi (ὑποθέσεις) aristoteliche: e già in uno studio del 1984, al quale mi permetto di rinviare, ho potuto mostrare come nei parr. 44-74 della trattazione aristossenica sia possibile individuare l'enunciazione dei 3 principi e delle 16 definizioni relative al piano della scienza armonica nonché dei 27 teoremi che dimostrano quali e quante sono le successioni melodiche conformi alle leggi della musica¹⁸.

A sostegno della mia tesi posso ancora allegare due considerazioni, l'una d'ordine concettuale, l'altra d'ordine testuale. A un attento lettore dell'esposizione filodemea non sfuggirà l'apparente incongruenza terminologica, per cui dapprima ciò che è detto utile all'intelligenza è τὸ μέλος, vale a dire una determinazione di ciò che i Greci includevano nella μουσικὴ τέχνη, mentre in seguito ciò che dovrebbe dimostrare tale utilità è l'ἁρμονική, che i Greci stessi tenevano ben distinta, in quanto disciplina teorica non coincidente con l'arte, dalla prima. Orbene, il nesso si chiarisce proprio in prospettiva aristossenica, ricordando cioè che fin dall'esordio del suo trattato Aristosseno chiarisce come l'ἁρμονική ἐπιστήμη sia essa stessa parte della più generale scienza del μέλος, nella quale rientrano, insieme con l'armonica, tutte le altre scienze dalle quali dipende la completa conoscenza della musica¹⁹. Devo inoltre ricordare che nella successiva colonna xxxiii, richiamata la tesi di Diogene e dato avvio alla sua confutazione, Filodemo osserva, secondo uno schema che gli è caro, come nulla provi che le esatte conoscenze dei musicisti giovino all'intelligenza più di quelle di qualunque altra disciplina, polemicamente ricordando il nome e le tesi di un teorico della musica che Diogene doveva a sua volta citare a sostegno delle sue posizioni: si tratta di Archestrato, fondatore di una scuola musicale di indirizzo aristossenico, ricordato

¹⁸ Cfr. BRANCACCI [1984] pp. 175-85.

¹⁹ Cfr. ARISTOX. *el. harm.* 1 p. 5, 4-7 Da Rios.

anche da Porfirio nel suo commento agli *Armonici* di Tolemeo; il che costituisce un'ulteriore prova che il contesto di idee e teorie in cui Diogene si muoveva in questa sezione del suo trattato era proprio quello aristossenico²⁰.

Ma proprio ciò induce a volgere a una conclusione questo discorso e a più precisamente inquadrare la posizione di Diogene di Babilonia nella schiera di pensatori i quali, parlando di musica, sostennero e in vario modo argomentarono la sua funzione di stimolo all'intelligenza. Per il filosofo Aristotele, la musica che vale *πρὸς φρόνησιν* è la musica effettivamente udibile, la quale, oltre ad essere causa di una trasformazione dell'anima in virtù dei *πάθη* che suscita, è anche stimolo al retto giudizio dacché in essa sono strutturalmente presenti rappresentazioni di virtù e costumi morali, ai più nobili dei quali l'uomo, tramite l'ascolto, si abitua. Per il teorico Aristosseno la *ξύσεις τῆς μουσικῆς* ha ancora per oggetto la musica effettivamente udibile, vale a dire quella melodia armonizzata il cui apprezzamento implica, in una prospettiva più pronunciata razionalistica, il coglimento di determinati rapporti conformi alle leggi del tetracordo e ai principi della combinazione melodica degli intervalli.

Diogene di Babilonia, il cui *Περὶ μουσικῆς* sembra avere in sé, anche ad altri livelli, qualcosa di già "scolastico", affida a sua volta il contributo della musica all'intelligenza al μέλος, ma insistendo poi sulle *διαίρεσεις* e *ἀποδείξεις* dell'ar-

²⁰ Per la menzione di Archestrato e dei suoi seguaci cfr. PHILOD. *de mus.* iv, col. xxiii 13-27, p. 69 Neubecker: οἱ δὲ | περὶ τὸν Ἀρχέστρατον καὶ |¹⁵ φιλόσοφα λέγοντες εἶναι τῆς | μουσικῆς τὰ περὶ τῆς φωνῆς | καὶ φθόγγου φύσεως καὶ δι|αστήματος καὶ τῶν ὁμοίων | ἀνυπομένητοί τινες ἦσαν. |²⁰ οὐχ ὅτι μόνον εἰς [ἀ]λλοτρι|ωτάτην ἐνέβαι[ν]ον θεωρί[αν] καὶ παιδαριωδῶς ἐλά|λουν ὑπὲρ αὐτῶν καὶ πρὸς | τὴν ἐπισ[τή]μη[ν] ἀ[χρή]στως. |²⁵ ἀλλὰ καὶ διό[τι] μ[όνον] ἀπε|φάναντο μουσ[ικ]ὴν τὴν | τούτων θεωρίαν. Va tuttavia osservato che Diogene di Babilonia, più vicino, in questo, alla genuina posizione aristossenica, non avrebbe certamente accettato la drastica conclusione di Archestrato e dei suoi seguaci, secondo cui «sola musica era la teoria di queste cose». Su questo teorico cfr. VON JAN [1895].

monica, e sulle dimostrazioni di Archestrato, sembra di fatto abbandonare il piano della musica effettivamente risuonante per spostarsi su quella della disciplina intesa — per continuare con la metafora medievistica — in senso quadrivale: e giustificare in definitiva la razionalità della musica con quella della sua teoria.