

4734
ROCCONI, E.
2005

ELEONORA ROCCONI

La dottrina aristossenica dell'*ethos* musicale nel *de musica* dello Ps.-Plutarco

Il Περὶ μουσικῆς a noi tramandato sotto il nome di Plutarco è un dialogo ambientato nel secondo giorno delle feste di Crono, nel quale tre convitati ad un banchetto si intrattengono discutendo l'utilità della musica in ambito educativo. L'opera è oggi ritenuta pressochè unanimemente spuria dagli studiosi, ma si ipotizza sia stata composta in un'epoca cronologicamente non lontana dall'attività di Plutarco da un anonimo compilatore sulla base di fonti ben più antiche: la ricostruzione storica della musica (di modello biologico-peripatetico) ivi tracciata non supera infatti la tarda età classica, partendo dagli albori mitici (Orfeo, Olimpo) per svilupparsi progressivamente in età storica sino a giungere alla decadenza, tra V e IV sec. a. C., grazie agli autori della cosiddetta "nuova" musica¹.

L'importanza dell'opera sta soprattutto nelle numerose e spesso altresì sconosciute fonti citate in modo esplicito dall'autore, tra le quali (oltre a Platone, Aristotele, Eraclide Pontico e altri minori) gran parte sembra avere avuto Aristosseno di Taranto, il più famoso teorico musicale dell'antichità.

Tra le sezioni in cui il compilatore sembra lavorare in maniera più massiccia su fonti aristosseniche (di prima o seconda mano non è dato saperlo) spicca l'ultima parte del dialogo, nella quale Soterico di Alessandria – uno dei due 'esperti' musicali invitati a cena dal padrone di casa Onesicrate – affronta il tema della μουσικὴ παιδεία come fondamentale alla conservazione o corruzione dei principi musicali ispirati alla nobiltà dell'antica tradizione (cap. 31 ss.)². Il discorso di Soterico prosegue con la descrizione delle discipline tecniche che stanno alla base di tale educazione, tra le quali non può di certo mancare la menzione della scienza armonica, cui Aristosseno ha dedicato il trattato a noi giunto sotto il nome di Ἀρμονικὰ Στοιχεῖα, articolato – almeno secondo le edizioni più recenti³ – in tre libri dei quali l'ultimo parzialmente conservato.

¹ L'edizione di riferimento del testo del *de musica* è quella teubneriana di Ziegler 1966. Da tenere presente, soprattutto in relazione alle note di commento, anche Weil-Reinach 1900; Lasserre 1954; Einarson-De Lacy 1967. Utilissima la traduzione commentata di Barker 1984.

² Ps.-Plut. *de mus.* 31, 1142b: «È stato Aristosseno a mettere in evidenza come il corretto restauro (διόρθωσις) o la degenerazione (δυστροφή) dei principi musicali siano legati all'educazione (παρὰ τὰς ἀγωγὰς) e all'istruzione (καὶ τὰς μαθήσεις)».

³ Da Rios 1954.

Dal confronto tra la definizione di ἀρμονικὴ πραγματεία data da Aristosseno in tale sede e quella che troviamo nel dialogo pseudo-plutarco (cap. 33, 1143e-f, cit. *infra*) emergono considerazioni interessanti. Innanzitutto la somiglianza tra i due passi conferma la paternità aristossenica di questa sezione del dialogo, che prosegue – come vedremo – almeno fino a tutto il capitolo 36⁴. Ancor più interessanti sono però le differenze e il successivo sviluppo del discorso, che si concentra proprio sugli aspetti meno conosciuti del pensiero aristossenico, vale a dire la dottrina dell'ἔθος musicale e il suo diretto legame con le scelte compositive del musicista, riassunte da Aristosseno sotto il nome di melopea (μελοποιία).

Proprio quest'ultimo punto è un argomento di per sé controverso nell'ambito degli stessi *Elementa Harmonica*: se la definizione che apre l'opera più famosa del filosofo tarentino sembra escludere «tutti i problemi di un grado più elevato, che si presentano quando l'arte adopera già le scale e i toni»⁵, le sette parti dell'armonica elencate nel cosiddetto secondo libro degli *Elementa* includono la composizione melodica come punto d'arrivo di una trattazione che, «dopo aver percorso tutte le parti nominate [i. e. generi, intervalli, note, scale, tonalità, modulazione], troverà in questa la sua fine»⁶. Prima di procedere all'analisi della definizione aristossenica di melopea, conviene però ricordare come la convenzionale suddivisione dell'opera in tre libri sia oggi da molti ritenuta inesatta grazie alla lettura corretta, nei manoscritti più antichi, del titolo Ἀριστοξένου πρὸ τῶν ἀρμονικῶν στοιχείων, corrotti poi nel corso della tradizione in Ἀριστοξένου πρῶτον ἀρμονικῶν στοιχείων. In questo modo è stato possibile identificare il presunto primo libro degli *Elementa* con una introduzione preliminare all'argomento (forse il Περὶ ἀρχῶν citato da Porfirio, come ipotizza Mathiesen)⁷, e considerare il secondo libro quale *incipit* del trattato vero e proprio. Si spiegherebbe così, tra le altre cose⁸, l'incongruenza tra le definizioni di scienza armonica date in punti diversi dell'opera, soprattutto per quel che riguarda l'inclusione o meno della μελοποιία tra le parti di cui tale scienza si occupa.

Tornando al cap. 33 del *de musica*, è chiaro come la definizione di ἀρμονικὴ ivi fornita escluda la “composizione melodica” in maniera pressoché identica al cosiddetto primo libro degli *Elementa*:

⁴ Il frammento 76 Wehrli include invece il solo cap. 31, dove il nome del teorico è citato in maniera esplicita. Per un'analisi preliminare degli elementi aristossenici di quest'ultima sezione del dialogo (con relativa bibliografia) si veda Meriani 2003, cap. 2.

⁵ *Harm.* 2. 1 ss. = p. 6. 1 ss. Da Rios.

⁶ *Harm.* 38. 24 ss. = p. 48. 8 ss. Da Rios.

⁷ Mathiesen 1999, p. 295 ss.

⁸ L'opinione che gli *Elementa Harmonica*, così come sono stati a noi tramandati, siano l'assemblaggio di più opere si basa su diversi fattori, non ultimo la mancanza di continuità tra il cosiddetto primo e secondo libro (cfr. Barker 1989, p. 120 s.).

è evidente che l'armonia (ἀρμονική) studia i diversi generi (γένων) di organizzazione di una melodia in una scala, gli intervalli (διαστήματων), i sistemi (συστημάτων), le note (φθόγγων), le tonalità (τόνων) e le modulazioni da un sistema all'altro (μεταβολῶν συστηματικῶν)⁹, ma non può andare al di là di questo. Sicché non le si può chiedere di stabilire se il compositore abbia rispettato le regole scegliendo, per esempio, nei *Misii* la tonalità ipodorica per l'*ouverture* (ἐπὶ τὴν ἀρχήν) o quella mixolidia e dorica per il finale (ἐπὶ τὴν ἐκβασιν) o quella ipofrigia e frigia per la parte centrale (ἐπὶ τὸ μέσον): la scienza armonica, in effetti, non si occupa di tali questioni, ma necessita di molte altre conoscenze, dato che ignora la qualità dell'appropriatezza (τὴν τῆς οἰκειότητος δύναμιν). I generi cromatico ed enarmonico non riusciranno mai ad esprimere l'essenza perfetta della proprietà d'impiego, in cui si evidenzia il carattere morale della melodia composta (τὸ τοῦ πεποιημένου μέλους ἦθος), perché questo è un compito che spetta all'artista (τεχνίτου). È evidente che il suono di una scala è diverso da quello della melodia composta in tale scala, e che non spetta alla scienza armonica esprimere giudizi (θεωρεῖται) su quest'ultima¹⁰.

L'autore del trattato (o, per meglio dire, la sua fonte) sembra quindi restringere i compiti della scienza armonica ad un'analisi tecnica chiaramente insufficiente ad emettere un giudizio sul carattere morale della composizione, non essendo essa altro che una disciplina settoriale¹¹. Inoltre il legame evidenziato in questo passo tra la maniera in cui l'artista sceglie di costruire la sua melodia e il ‘carattere’ che essa – proprio grazie a tali scelte – assume torna in altre parti aristosseniche (o presunte tali), in *primis* nel cosiddetto secondo libro degli *Elementa*, che ipotesti recenti riconoscono come inizio di un'opera il cui scopo principale è proprio quello di fornire precise indicazioni ‘pratiche’ ai compositori¹²:

cerchiamo di produrre, riguardo ad ogni composizione (τῶν μελοποιούντων ἐκάστην) e alla musica in generale, quel che può nuocere e quel che può essere utile al carattere (ὅτι ἢ μὲν τοιαύτη βλάπτει τὰ ἦθη ἢ δὲ τοιαύτη ὠφελεῖ)¹³.

⁹ La definizione di μεταβολή appare qui ridotta rispetto a quella riferita da altre fonti aristosseniche (cf. Cleon. *Is.* p. 204. 19 ss. Jan: «si intende ‘modulazione’ in quattro modi diversi: relativamente al genere, al sistema, alla tonalità e alla melopea»).

¹⁰ *Ps.-Plut. de mus.* 33. 1142e-1143a. Cf. Aristox. *Harm.* 1. 15 ss. = p. 5. 5 ss. Da Rios: «(scil. l'armonica) è la prima delle trattazioni teoriche e ad essa appartiene quanto concerne lo studio delle scale e delle tonalità. Nulla più di questo si deve pretendere da chi possiede tale scienza, perché questo è il suo fine. Tutti i problemi di un grado più elevato, che si presentano quando l'arte utilizza le scale e i toni, non appartengono più all'armonia, ma alla scienza che comprende l'armonica e alle altre che riguardano la completa conoscenza della musica. Ed è il possesso di quest'ultima che fa il musicista».

¹¹ *Ps.-Plut. de mus.* 33. 1143d: «le argomentazioni ora esposte basteranno a dimostrare che né la scienza armonica, né la ritmica, né alcun'altra conoscenza settoriale (οὐδεμία τῶν καθ' ἑν μέρος λεγομένων) sono di per sé sufficienti per riconoscere il carattere morale (ἦθος) di una musica ed emettere un giudizio (κριτική) su tutti gli altri elementi della composizione».

¹² Tale ipotesi è stata formulata dal prof. A. Barker nel corso di un seminario sul testo del *de musica* svoltosi nel luglio 2005 all'Università di Corfù. Ringrazio tutti i partecipanti al seminario per i commenti al mio intervento in quella sede, dal quale deriva il presente articolo.

¹³ Aristox. *Harm.* 31. 22 ss. = p. 40. 16 ss. Da Rios.

La melopea è una proprietà costruttiva della melodia (δύναμις κατασκευαστική μέλους); si divide in *hypatoeides* [scil. di registro grave], *mesoeides* [scil. di registro medio] e *netoeides* [scil. di registro acuto] secondo le proprietà del suono da noi precedentemente menzionate; le sue parti sono la selezione (λήψις), la mescolanza (μίξις) e l'uso (χρήσις) ... L'uso è un particolare compimento (ἀπεργασία) della melodia. Esso a sua volta ha tre forme, l'andamento (ἀγωγή), la distribuzione (πεπτεία) e la tessitura (πλοκή) ... La distribuzione è quella attraverso cui stabiliamo quali note devono essere evitate e quali usate e, in ciascun caso, quante volte, e da quale nota bisogna iniziare e su quale terminare; è proprio la distribuzione ad indicare il carattere di una melodia (τοῦ ἡθους παραστατική)¹⁴.

Quindi la melopea, che altre testimonianze di scuola aristossenica definiscono come «la messa in pratica (χρήσις) delle parti dell'armonica di cui si è trattato e che ne sono i fondamenti»¹⁵, gioca un ruolo determinante nella formazione dell'*ēthos* musicale che caratterizza una specifica forma musicale, andando ben oltre la semplice scelta di una scala o *harmonia*, poiché, come precisa Aristosseno, se «dalle stesse note, che non si differenziano in sé, si ottengono numerose e svariate forme di melodia, è evidente che questa varietà di forme dipende dall'impiego di tali note [o, per dirla con le parole di Aristide Quintiliano, dalla loro 'distribuzione']: è questo che noi chiamiamo *composizione melodica*»¹⁶.

Proseguendo la lettura del cap. 33 del trattato pseudo-plutarco, notiamo come Aristosseno chiarisca che l'origine dell'ἡθος musicale è data «da una sintesi (σύνθεσιν τινα) o da una mescolanza (ἡ μίξις) o da entrambe»¹⁷. Questi termini sono chiaramente aristotelismi, come spesso accade nel linguaggio musicale aristossenico¹⁸, forse qui frettolosamente riassunti ed equiparati dal compilatore (o dalla fonte intermedia dalla quale questi ha attinto), considerato che la filosofia aristotelica ben distingue i due concetti:

poiché composizione (σύνθεσις) e mescolanza (μίξις) non sono tra loro identiche ma differenti, è evidente che le componenti di una mistione non risultano mescolate quando conservano la propria identità in piccole parti, giacché in quel caso si avrà una composizione e non una fusione (κρᾶσις) o mescolanza, e la nozione della parte non sarà identica a quella dell'intero; noi diciamo, invece, che, se veramente è avvenuta mistione, la cosa mista deve essere omeomera e, come ogni parte dell'acqua è acqua, così anche ogni parte di ciò che è stato fuso deve avere la stessa nozione dell'intero¹⁹.

¹⁴ Arist. Quint. *de mus.* p. 28. 10 ss. W.-I. (cf. *ibid.* p. 80. 6 ss.). È opinione comune tra gli studiosi che la paternità del materiale sull'armonica esposto nel primo libro da Aristide sia aristossenica.

¹⁵ Cleon. *Is.* p. 206. 19 ss. Jan.

¹⁶ Aristox. *Harm.* 38. 20 ss. = p. 48. 5 ss. Da Rios. Cf. Ps.-Plut. *de mus.* 33, 1143a (cit. *supra*): «è evidente che il suono di una scala è diverso da quello della melodia composta in tale scala».

¹⁷ Ps.-Plut. *de mus.* 33. 1143a-b.

¹⁸ Bélis 1986, p. 180.

¹⁹ Aristot. *de gen. et corrupt.* 328a.

In campo musicale, la mescolanza va intesa come la miscela di due o più elementi che, pur originariamente distinti da un punto di vista teorico, si manifestano simultaneamente all'orecchio generando una particolare composizione musicale, perché «la mescolanza è una certa combinazione di elementi incomposti nella pratica (μίξις τις ἔστι τῶν κατὰ τὴν χρῆσιν ἀσύνθετων μερῶν)»²⁰. Quali siano questi elementi ἀσύνθετα è evidenziato poco sopra: «tre sono gli elementi minimi (ἐλάχιστα) che di necessità colpiscono sempre in contemporanea l'udito: la nota (φθόγγον), la durata (χρόνον) e la sillaba o il suono di una lettera (συλλαβὴν ἢ γράμμα) ... dato che si manifestano insieme (ὁμοῦ δὲ προβαίνοντων), è inevitabile che l'orecchio presti loro attenzione simultaneamente»²¹. Come chiarisce l'esempio relativo al preludio del *Nomos di Atena* riportato nei capitoli precedenti, tale mescolanza si può avere quando un genere (in questo caso enarmonico) è posto in una certa tonalità (la frigia) e miscelato (μιχθέν) con un determinato ritmo (il peone epibato), dando così vita ad un μέλος connotato da un particolare «carattere» musicale, che cambierà nel momento in cui venga modificato anche uno solo dei suoi elementi, ad esempio il ritmo (poiché in tal caso cambierà anche tutta la μίξις)²².

Una delle proprietà della mescolanza è appunto la «continuità» (συνέχεια) tra i suoi elementi, che va intesa – in senso aristotelico – come proprietà unificatrice tra elementi diversi ma tra loro contigui:

il continuo (τὸ συνεχές) è in quelle cose dalle quali per natura viene fuori qualcosa di unico grazie al contatto (ἐν τι πέφυκε γίγνεσθαι κατὰ τὴν σύναψιν). E una volta che si attui l'unione di ciò che determina la continuità, così anche l'intero sarà uno (οὕτω καὶ τὸ ὅλον ἔσται ἓν)²³.

La continuità è indispensabile per acquisire una capacità critica (κριτική δύναμις) di valutazione etica, prosegue Aristosseno nel cap. 35, in quanto un *ēthos* positivo o il suo contrario (τὸ γὰρ εὖ καὶ τὸ ἐνάντιως) non risiedono in note, tempi o lettere isolate (ἀφωρισμένοις), ma nel fluire continuo (ἐν συνεχέσιν) di tali elementi all'interno del *melos*, cioè nella loro mescolanza²⁴. Quindi è dalla μίξις di queste componenti elementari che scaturisce una singola unità melodica dotata di un particolare ἡθος, nella quale gli elementi sono tra loro

²⁰ Ps.-Plut. *de mus.* 35. 1144b-c. Cf. Arist. Quint. *de mus.* p. 29. 5 ss. W.-I. (nell'ambito del passo sulla melopea sopra citato): «la mescolanza è quella attraverso cui accordiamo tra loro i suoni, o i registri sonori, o i generi di una melodia o i sistemi di *tropoi*».

²¹ Ps.-Plut. *de mus.* 35. 1144a-b. Si ricordi la definizione platonica di μέλος come ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγῳ τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ (*Resp.* 398d, cf. Aristot. *Poet.* 1447a 22).

²² Ps.-Plut. *de mus.* 33. 1143b-c: «grazie all'introduzione del trocheo al posto del peone ... pur mantenendo il genere enarmonico, il tono frigio e tutto il sistema scalare, il carattere della musica ha subito una profonda alterazione (ἀλλοίωσιν)».

²³ Aristot. *Phys.* 227a.

²⁴ Nel passo pseudo-plutarco la continuità è chiaramente intesa in senso temporale.

fusi al punto tale che la nostra percezione non è più in grado di separarli (χωρίζειν) gli uni dagli altri²⁵.

È chiaro come Aristosseno²⁶ stia in queste pagine tentando di superare la tradizionale teoria etica delle *harmoniai* e dei ritmi (per la quale una certa struttura scalare o ritmica – intese in senso astratto – sono di per sé portatrici di un particolare carattere), elaborando una personale dottrina dell'*ethos* musicale che possa comprendere e dar conto della complessità del fenomeno musicale nella sua realtà 'concreta'. Come chiarisce anche il cap. 36 del *de musica*, nel quale viene sviluppato il discorso relativo alla capacità 'critica' di distinguere e giudicare le proprietà etiche della musica (vero fine della conoscenza musicale, come già evidenziava Platone)²⁷, il processo attraverso cui l'artista crea la sua composizione (ποίημα) utilizzando una determinata melopea è essenziale alla sua caratterizzazione etica, e la appropriatezza o meno (τὸ οἰκτεῖον/τὸ ἀλλότριον) dell' "interpretazione" artistica (ἐρμηνεία) può essere giudicata solo dalla κριτική δύναμις propria di un τέλεος μουσικός, vale a dire un filosofo²⁸.

BIBLIOGRAFIA

- A. D. Barker, *Greek Musical Writings I: the Musician and his Art*, Cambridge 1984
 A. D. Barker, *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989
 A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique*, Paris 1986
 R. Da Rios, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma 1954
 B. Einarson - Ph. H. De Lacy, *Plutarch's Moralia*, XIV, Cambridge (Mass.) - London 1967, pp. 343-455
 C. von Jan, *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig 1895
 F. Lasserre, *Plutarque. De la Musique*, Olten - Lausanne 1954
 Th. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln - London 1999

²⁵ Ps.-Plut. *de mus.* 35. 1144b.

²⁶ Alla luce di quanto illustrato, la paternità aristossenica di tutta quest'ultima sezione del dialogo pseudo-plutarco risulta difficile da negare.

²⁷ Cf. Aristox. *Harm.* 41. 10 ss. = p. 51. 13 ss. Da Rios: «la comprensione (ξύνεσις) ... è il principio che tutto presiede (ἐπιστατοῦν) e giudica (κρίνουν) ... ci accadrà infatti di non trovare la verità se noi porremo lo scopo (τέρας) e la parte essenziale (κύριον) non nell'attività giudicante (τὸ μὲν κρίνουν), ma nell'oggetto giudicato (τὸ δὲ κρινόμενον)». Ma si vedano già Plat. *Resp.* 402c («dunque, per gli dei, ripeto che non potremo essere neppure musicisti/μουσικοί, né noi stessi né i guardiani nostri allievi, prima d'essere capaci di distinguere le forme del coraggio, della generosità, della magnanimità e di ogni altra virtù, come pure dei vizi contrari e delle loro combinazioni ... nella convinzione che questo sia lo scopo della medesima arte e del medesimo studio») e Aristot. *Pol.* 1340a («poiché succede che la musica sia delle cose piacevoli, e la virtù concerne il godere, l'amare e l'odiare in maniera giusta, è chiaro che a niente bisogna tanto interessarsi e abituarsi quanto al giudicare in maniera giusta/τὸ κρίνειν ὁρθῶς e al godere di caratteri virtuosi e di nobili azioni»).

²⁸ Ps.-Plut. *de mus.* 36. 1144c-e.

- A. Meriani, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli 2003
 F. Wehrli, *Aristoxenos*, Basel - Stuttgart 1967²
 H. Weil - Th. Reinach, *Plutarque. De la Musique*, Paris 1900
 R. P. Winnington-Ingram, *Aristides Quintilianus De Musica*, Leipzig 1963
 K. Ziegler, in *Plutarchi Moralia*, VI 3, Leipzig 1966

Università di Pavia - Sede di Cremona

IN: SEMINARI ROMANI DI
CULTURA GRECA