METRO E RITMO NELLE FONTI DI SCUOLA ARISTOSSENICA*

Il termine ῥυθμός (lett. 'forma, figura') fu un termine chiave nell'ambito della μουσική greca, al cui fondamento vi era una forte sinergia tra componenti verbali, ritmico-coreutiche e musicali. Fonti peripatetiche definiscono il ritmo come l'elemento 'maschile', l'agente che modella – muovendola con ordine – la materia melodica, sua controparte 'femminile'[1], senza il quale essa era percepita come incompleta, secondo quanto afferma Dionigi di Alicarnasso nell'opera *Sullo stile di Demostene*: «Si supponga che qualcuno, cantore o strumentista, esegua la più bella melodia senza badare al ritmo, c'è qualcuno che tollererebbe una musica siffatta?»[2]. Proprio in virtù della stretta relazione che tali componenti ritmico-musicali avevano con il λόγος, siamo ancora oggi in grado – nonostante la perdita quasi totale delle melodie che rivestivano i versi dell'antica poesia – di ricostruirne a grandi linee l'andamento ritmico, in quanto l'alternanza di sillabe lunghe e brevi nel testo forniva l'ossatura della partitura musicale: è infatti evidente come nella lingua greca antica, dove le quantità erano chiaramente percepite e l'opposizione lunga-breve aveva valore distintivo, i legami del ritmo musicale con le quantità prosodiche fossero strettissimi.

Ma tali legami non furono sempre assoluti. La consapevolezza da parte degli antichi di una progressiva differenziazione tra 'metri' e 'ritmi' è esplicitata dalle fonti sin dal V sec. a.C.: nelle *Nuvole* di Aristofane tra le prime discipline proposte da Socrate al suo allievo Strepsiade vi sono, in alternativa, lo studio dei metri e quello dei ritmi (περὶ μέτρων ἢ περὶ ἐπῶν ἢ ῥυθμῶν), mentre nelle opere di Platone metro e ritmo sono nominati più volte come componenti distinte che concorrono alla formazione del μέλος[3]. La nascita delle scienze metrica e ritmica rese infatti evidente quel divorzio tra ritmo musicale e prosodia verbale avvenuto ben prima della famosa affermazione di Dionigi di Alicarnasso (I sec. a.C.) secondo cui sono le parole ad

* Una versione preliminare del presente saggio è stata presentata in occasione dell'incontro di studio *Melica. Musica e metrica greca: un primo bilancio*, svoltosi a Sestri Levante il 22 e 23 febbraio 2008 presso il Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci", grazie al supporto della Fondazione "Mediaterraneo". Ringrazio tutti i partecipanti a tale incontro per i loro preziosi commenti e per la proficua discussione che è seguita al mio intervento, nonché il Prof. Citti per averne proposta la pubblicazione.

1 Aristid. Quint. *De mus.* 1.19, p. 40.20 ss. W.-I.: «alcuni tra gli antichi descrivono il ritmo come maschile (ἄρρεν), la melodia invece come femminile (θῆλυ): la melodia infatti è inattiva (ἀνενέργητον) e priva di forma (ἀσχημάτισμον), giocando la parte della materia (ὕλης) per la sua idoneità a qualificazioni opposte, mentre il ritmo la plasma e la muove con ordine (τεταγμένως), facendo la parte di colui che opera nei confronti della cosa che viene operata». Cf. Ps.-Arist. *Pr.* 19.49, dove il *melos* è definito, per sua stessa natura (φύσει), come 'delicato e tranquillo' (μαλακὸν καὶ ἡρεμαῖον) ma, quando è unito al ritmo, diviene 'aspro e movimentato' (τραχὺ καὶ κινητικόν).

2 D. H. *Dem*. 48.23 ss.

3 Aristoph. *Nub.* 638; Pl. *R*. 601a; id. *Grg.* 502c; id. *Phlb.* 17c-d.

essere subordinate alle melodie e non le melodie alle parole[4], cioè a partire almeno dalla seconda metà del V sec. a.C., quando ad Atene si mise in atto quel rinnovamento del linguaggio musicale (prevalentemente ad opera di poeti ditirambici e compositori di *nomoi* citarodici) denominato 'nuova musica'. È però quantomeno ipotizzabile che, anche in età precedente, testo e musica procedessero, pur se in maniera occasionale, su binari non sempre coincidenti.

Una concettualizzazione esplicita di tale separazione compare a partire dagli scritti di Aristosseno di Taranto (seconda metà IV sec. a.C.), al quale dobbiamo la prima trattazione sistematica in campo ritmico. Secondo le definizioni teoriche che, pur riferite da fonti tarde, si possono nella sostanza far risalire alla sua elaborazione concettuale[5], nella dizione il ritmo è dato dalle sillabe[6] (per la scienza metrica, infatti, i piedi non sono altro che 'combinazioni di sillabe', συστήματα συλλαβῶν)[7], mentre nel canto dai rapporti tra le arsi e le tesi[8] (cioè dalle proporzioni numeriche tra tempi in levare e tempi in battere), alcuni dei quali erano percepiti dall'orecchio come regolari (ἔρρυθμοι, nella definizione di Aristide Quintiliano), vale a dire conformi alla natura del ritmo[9], altri come 'non' ritmici (ἄρρυθμοι), perché «non ogni ordinamento di tempi è euritmico»[10].

4 D. H. *Comp.* 11.93 s.: τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν […].

5 Le fonti aristosseniche in campo ritmico sono raccolte nel volume curato da L. Pearson, *Aristoxenus Elementa Rhythmica. The fragment of book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory*, Oxford 1990, e comprendono, oltre ad un esteso frammento del II libro degli *Elementa Rhythmica*, i Προσλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην di Michele Psello, una serie di frammenti anonimi conosciuti come *Fragmenta Neapolitana* o *Parisina* (in quanto conservati in manoscritti a Napoli e Parigi), un paragrafo del Περὶ τοῦ πρώτου χρόνου di Aristosseno citato da Porfirio nel *Commentario* all'*Harmonica* di Tolemeo e parti di un trattato anonimo di scuola aristossenica rinvenuto nel *P.Oxy.* 2687 + 9. A tale materiale sono da aggiungersi il *De musica* di Aristide Quintiliano (ed. R.P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963) e gli *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana* (ed. D. Najock, Leipzig 1975).

6 Aristid. Quint. *De mus.* 1.13, p. 32.4 s. W.-I.: διαιρεῖται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν μὲν λέξει ταῖς συλλαβαῖς [...].

7 Ibid. 1. 22, p. 44.11 s. W.-I. (cit. n. 16).

8 Ibid. 1.13, p. 32.5 W.-I.: [...] ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ἄρσεων πρὸς τὰς θέσεις. Cf. Psell. *Prol*. 8, p. 22.26 ss. Pearson: καὶ ἔστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός.

9 Aristid. Quint. *De mus*. 1. 14, p. 32. 30 ss. W.-I.: τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται [...] **ἔρρυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σῴζοντες τάξιν**, οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ, τοῖς τούτοις (λόγος γάρ ἐστι δύο μεγεθῶν ὁμοίων ἡ πρὸς ἄλληλα σχέσις). Cf. Aristox. *Rhythm.* 8, p. 6.5 ss. Pearson: οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ χρόνους ἔχοντα φανήσεται· πολλαὶ μὲν γὰρ αὐτῶν συμμετρίαι τε καὶ τάξεις ἀλλότριαι φαίνονται τῆς αἰσθήσεως οὖσαι, **ὀλίγαι δέ τινες οἰκεῖαί τε καὶ δυναταὶ ταχθῆναι εἰς τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν.**

10 Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.4 s. W.-I.: [...] ἄρρυθμοι δὲ οἱ παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι. Cf. Aristox. *Rhythm.* 7, p. 4.19 ss. Pearson: ἀκόλουθον δέ ἐστι τοῖς εἰρημένοις καὶ αὐτῷ τῷ φαινομένῳ τὸ λέγειν, τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην, **οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις εὔρυθμος**. Sulla possibile distinzione nel

L'unità di misura, minima e indivisibile, posta a fondamento di ogni brano musicale era infatti, secondo il filosofo di Taranto, il πρῶτος χρόνος o 'tempo primo'[11], vale a dire «la più piccola delle durate che l'esecutore attribuisce a ciascuna nota»[12], e non più la sillaba, come avevano affermato gli antichi ritmici, secondo quanto riferito da Psello[13]. La sillaba infatti – prosegue Psello – pur essendo misura (μέτρον) di una certa quantità temporale, non è costante nella sua durata, in quanto le sillabe non riempiono sempre le stesse grandezze di tempo, mantenendo invece costante il rapporto tra le grandezze: la breve vale la metà di una lunga, mentre la lunga è il doppio rispetto a una breve[14].

Ciò implica, come vedremo più dettagliatamente in alcuni esempi di testi provvisti di notazione musicale, che il 'piede' (πούς) che Aristosseno nel cap. 16 degli *Elementa Rhythmica* definisce come «il mezzo attraverso cui individuiamo il ritmo e lo rendiamo chiaro alla percezione»[15], non è necessariamente il piede metrico (o, almeno, non sempre collima con esso)[16], ma un'unità ritmico-musicale formata da elementi (tempi in arsi e tempi in tesi, per l'appunto)[17] che possono anche non coincide-

testo aristossenico tra i termini ἔνρυθμος (o ἔρρυθμος, lett. 'in ritmo, che ha ritmo') ed εὔρυθμος (lett. 'dal buon ritmo'), cf. Pearson, comm. *ad loc.*, 51 s.

11 Aristox. *Rhythm.* 10-12, p. 6.22 ss. Pearson: καλείσθω δὲ **πρῶτος μὲν τῶν χρόνων** ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι [...]. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 32.11 ss. W.-I.: πρῶτος μέν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος [...].

12 Aristox. *Rhythm.* 11, p. 8.3 ss. Pearson: [...] ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναί **τινας ἐλαχίστους τῶν χρόνων, ἐν οἷς ὁ μελῳδῶν θήσει τῶν φθόγγων ἕκαστον**. Nella sua realizzazione concreta, esso non corrisponde ad una grandezza assoluta ma relativa, variabile secondo l'andamento ritmico della singola esecuzione musicale (come possono essere, ad esempio, l'ottavo o il quarto in un brano moderno).

13 Psell. *Prol.* 1, p. 20.6 ss. Pearson: ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ παλαιοὶ ἔφασαν ῥυθμικοί, **ὁ δέ γε Ἀριστόξενος, οὐκ ἔστι, φησὶ, μέτρον ἡ συλλαβή**.

14 Psell. *Prol.* 1, p. 20.11 ss. Pearson: ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει. τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν καθὸ μέτρον ἐστί, καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν, **ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη μὲν γὰρ χρόνου οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν, ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν.** Cf. D.H. *Comp.* 11.115 ss.: ἡ δὲ μουσική τε καὶ ῥυθμικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς (sc. τὰς συλλαβάς) μειοῦσαι καὶ παραύξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

15 Aristox. *Rhythm.* 16, p. 10.21 s. Pearson: **ᾧ δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει**, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.12 s. W.-I.: ποὺς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ δι'οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν.

16 Non va cioè inteso semplicemente come unione di due o più sillabe, cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.22, p. 44.11 s. W.-I. (nella sezione del *De musica* dedicata alla scienza metrica): «Quando queste (sc. le sillabe) si combinano una con l'altra, si producono piedi, perciò sono chiamati anche combinazioni di sillabe (καὶ συστήματα συλλαβῶν εἴρηται)».

17 Aristox. *Rhythm.* 17, p. 10.23 ss. Pearson: τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, ‹οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω›.

re con le sillabe su cui tale unità viene intonata[18] (o, qualora il brano musicale sia sprovvisto di testo, che non hanno legami con alcuna quantità prosodica).

Tali piedi o unità ritmiche si possono differenziare uno dall'altro, afferma ancora Aristosseno, in sette modalità diverse[19]: per grandezza (μέγεθος), per genere (γένος), in razionali o irrazionali (ῥητοί/ἄλογοι), semplici o composti (σύνθετοι/ἀσύνθετοι), per divisione (διαίρεσις), forma (σχῆμα) o antitesi (ἀντίθεσις). Dalle varie configurazioni che può assumere il piede ritmico sarà ancor più evidente la sua non sovrapponibilità con il piede metrico.

1. Un piede ritmico differisce da un altro *per grandezza* a seconda dei tempi che ciascuna unità contiene: due tempi, tre tempi, e così via[20]. Da notarsi che, secondo Aristosseno, un piede ritmico deve essere composto da un minimo di tre tempi[21].
2. Un piede ritmico differisce da un altro *per genere* a seconda del rapporto matematico interno a ciascun piede tra numero di tempi contenuti nell'arsi e numero di tempi contenuti nella tesi, vale a dire tra *levare* e *battere* musicale[22]. I generi per Aristosseno sono sostanzialmente tre[23]: il pari, detto anche dattilico, il doppio o genere giambico, e l'emiolio o genere peonico, ai quali alcuni metricologi antichi (ma *non* Aristosseno)[24] aggiunsero anche l'epitrito. È da notarsi che ciascuno di questi generi può contenere un numero 'variabile' di tempi a seconda del suo 'andamento ritmico' (ῥυθμικὴ ἀγωγή), ferma restando la proporzione ma-

[18] In quanto, affermano i *Fragm. Neap*. 21, p. 30.20 s. Pearson, «mantenere lo stesso ritmo non significa mantenere lo stesso computo di lettere né di sillabe, ma dipende dai tempi» (ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμὸς οὔτε περὶ γραμμάτων οὔτε περὶ συλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων).

[19] Aristox. *Rhythm.* 22, p. 14.19 ss. Pearson: τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ **ἑπτά** […]. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.14 ss. W.-I.: διαφοραὶ δὲ ποδῶν ἑπτά […].

[20] Aristox. *Rhythm.* 23, p. 14.27 s. Pearson: **μεγέθει** μὲν οὖν διαφέρει ποὺς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ. Cf. Aristid. Quint. *De mus*. 1.14, p. 33.14 s. W.-I.: κατὰ μέγεθος, ὡς οἱ τρίσημοι τῶν δισήμων διενηνόχασι.

[21] Aristox. *Rhythm.* 31, p. 16.20 ss. Pearson: **τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει**· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. γίνονται δὲ ἰαμβικοὶ τῷ γένει οἷον ἐν τρισήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖς τρισὶν ὁ τοῦ διπλασίου μόνος ἔσται λόγος.

[22] Aristox. *Rhythm.* 24, p. 16.1 ss. Pearson: **γένει** δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν εὐρύθμων χρόνων. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.15 s. W.-I.: κατὰ γένος, ὡς ἡμιολίου καὶ διπλασίονος.

[23] Aristox. *Rhythm.* 30, p. 16.16 ss. Pearson: τῶν δὲ ποδῶν <τῶν> καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχομένων **τρία γένη** ἐστί· τότε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν. δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστι τὸ ἐν <τῷ> ἴσῳ λόγῳ, ἰαμβικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ διπλασίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ.

[24] Aristox. *Rhythm.* 35, p. 18.16 ss. Pearson: τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἑπτὰ οὐθείς ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου, δεύτερος [...].

tematica tra battere e levare (pari, doppia od emiolia, appunto)[25]: per il genere dattilico si va da un piede minimo (ποὺς ἐλάχιστος) di 4 tempi (— ∪ ∪ oppure ∪ ∪ —) fino ad arrivare a 16 tempi, così che il piede massimo (ποὺς μέγιστος) è quattro volte maggiore rispetto al minimo[26]; per il giambico da un minimo di tre tempi (∪ — oppure — ∪) a un massimo di 18, così che il piede massimo è sei volte maggiore rispetto al minimo[27]; per il peonico da un minimo di 5 tempi ad un massimo di 25, così che il piede massimo è cinque volte maggiore rispetto al minimo[28]. Il limite massimo di numero di tempi è stabilito sulla base della capacità sensoriale che possiede l'uditore di continuare a percepire il genere ritmico come tale[29]: naturalmente nei piedi più lunghi ciò è reso possibile solo grazie ad una reduplicazione di tempi forte e tempi deboli[30]. In questi casi poteva valere anche la pratica di ripartire ciascun elemento ritmico tra più note, ad esempio V = ♩♪♪[31], cercando però di non intonare tale suddivisione melodica tra sillabe diverse, mantenendo cioè il più possibile intatta la corrispondenza tra forma ritmica e distribuzione sillabica. È chiaro quindi come il diverso 'andamento' del movimento ritmico corrisponda al nostro concetto di 'tempo' musicale, cioè alla velocità o lentezza dell'esecuzione: «l'*agōgē* ritmica è velocità o lentezza dei tempi, come succede quando, mantenendo i rapporti che le tesi hanno con le arsi (sc. conservati i rapporti creati dai tempi forti rispetto ai tempi deboli), eseguiamo in maniera differente le grandezze di ciascun tempo»[32].

25 Il termine ἡμιόλιος indica, alla lettera, 'una volta e mezzo tanto', indica cioè che, in una proporzione, il numeratore supera il denominatore della sua metà (ἡμι-), come ad es. in 3:2.

26 *Fragm. Neap*. 14, p. 28.21 ss. Pearson: ἄρχεται δὲ τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασσήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ **μέχρι ἑξκαιδεκασήμου**, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον. Aristide Quintiliano (*De mus*. 1.15, p. 35.5 s. W.-I.) e i *Fragmenta Neapolitana* (14, p. 28.23 s. Pearson) ammettono anche il proceleusmatico (tesi breve, arsi breve) tra i piedi dattilici (*contra* Aristox., cf. n. 21 supra).

27 *Fragm. Neap*. 14, p. 30.1 ss. Pearson: τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ **μέχρι ὀκτωκαιδεκασήμου**, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον. Cf. Aristid. Quint. *De mus*. 1.16, p. 36.1 ss. W.-I.: ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει ἁπλοῖ μὲν πίπτουσιν οἵδε ῥυθμοί [...].

28 *Fragm. Neap*. 14, p. 30.3 ss. Pearson: τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ **μέχρι πεντεκαιεικοσασήμου**, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον. Cf. Aristid. Quint. *De mus*. 1.16, p. 37.5 ss. W.-I.

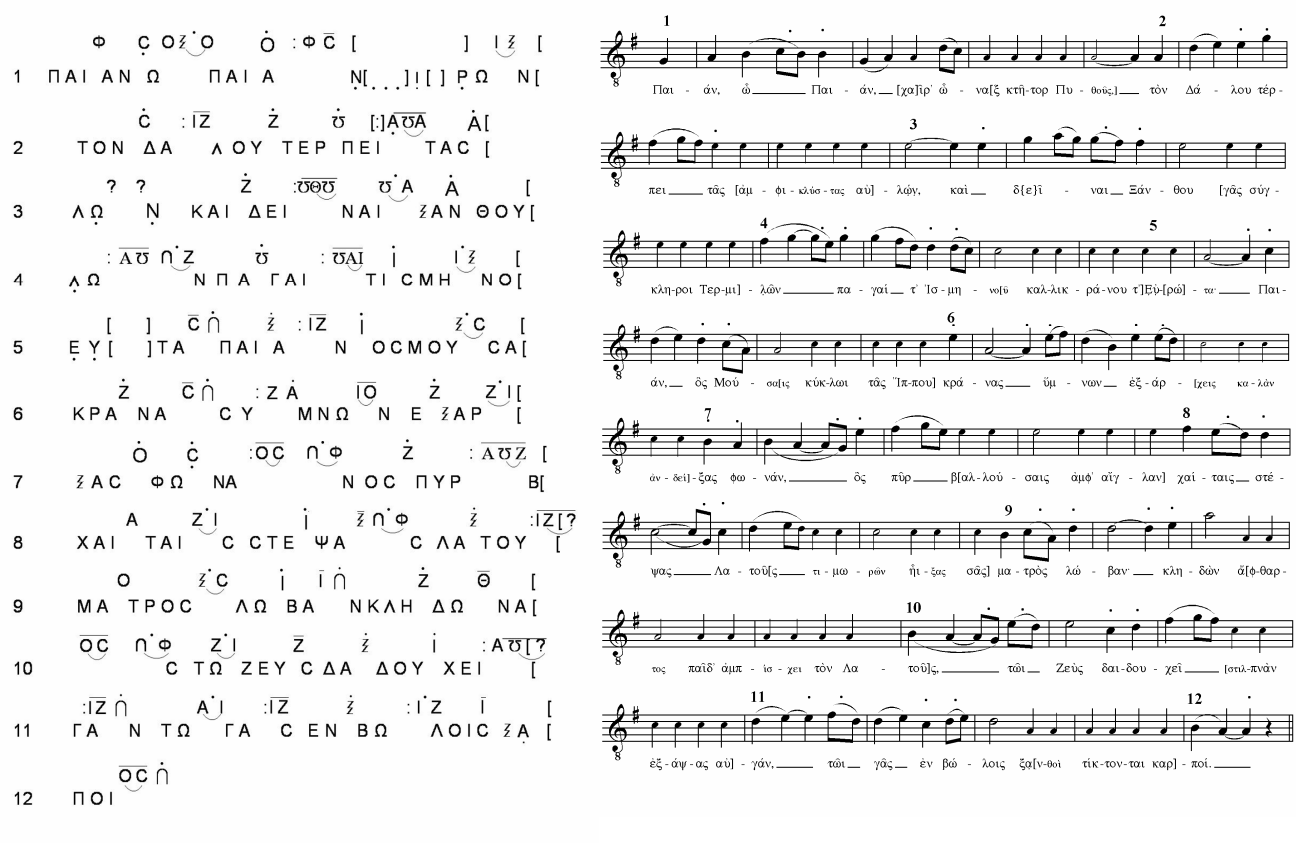
29 Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 34.11 ss. W.-I.: μέχρι (sc. ἕως πεντεκαιεικοσασήμου) γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει.

30 Aristox. *Rhythm.* 18, p. 12.2 ss. Pearson: οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυσπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται σημείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον γίνηται.

31 Come al v. 7 di *DAGM* 50, cit. infra.

32 Aristid. Quint. *De mus.* 1.19, p. 39.26 ss. W.-I.: **ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής, οἷον ὅταν τῶν λόγων σῳζομένων οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα**. Sul concetto di tempo musicale in contesto greco si veda E. Rocconi, *Il tempo musicale nelle fonti dell'antica Grecia*, in *Storia dei concetti*

Un probabile esempio di *agōgē* rallentata è in un peana contenuto nel *P.Berlin* 6870 + 14097 (*DAGM* 50, esempio 1 infra)[33]. Il testo è formato interamente da sillabe lunghe, sopra alcune delle quali, oltre ai simboli di notazione melodica, sono apposti segni ritmici di diseme[34]. Tali segni sono ragionevolmente interpretabili quali allungamenti del valore prosodico del testo da due a quattro tempi (N → V), altrimenti non vi sarebbe modo di spiegare la loro presenza su note che, in base alla quantità delle sillabe, varrebbero già due tempi.



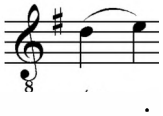
A volte la *makra dichronos* (N) è sovrapposta a gruppi di due o più note, nel qual caso il suo valore complessivo andrà suddiviso tra tali note, tutte intonate sulla stessa sillaba, come negli esempi ai vv. 5 e 7 riportati qui di seguito (dove la legatura posta sotto i due simboli di notazione melodica, detta *hyphēn*, serve

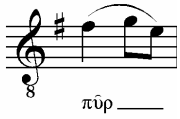
musicali: armonia, tempo, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma 2007, 249-59, con relativa bibliografia.

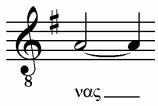
33 I frammenti musicali antichi sono citati secondo la numerazione dell'edizione curata da E. Pöhlmann e M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford 2001 (abbrev. *DAGM*).

34 Nei documenti musicali antichi i simboli ritmici sono scritti sopra quelli melodici, rappresentati da lettere dell'alfabeto ionico variamente modificate: quando manca la notazione ritmica, il valore delle note è conforme al valore prosodico del testo su cui sono poste le note musicali.

probabilmente ad indicarne l'andamento temporale dimezzato), mentre i segni grafici solitamente impiegati per indicare le pause dette *leimmata* (i o C) compaiono in questo brano con la probabile funzione di protrarre la durata delle note ad essi precedenti, come al v. 6:

e (v. 5) = 

f (v. 7) = 

j (v. 6) = 

Nonostante il dibattito ancora aperto sull'interpretazione dattilica (preferibile in base all'uso dei *dicola* **:** quali segni di articolazione colometrica) o anapestica del peana[35], l'andamento temporale è comunque basato su quantità raddoppiate rispetto alla norma (X O N oppure O N X = ♩♩♩ o ♩♩♩), che conferiscono al brano religioso un tempo di esecuzione lento e solenne.

3. La differenza tra piedi ritmici <u>*razionali o irrazionali*</u> dipende dalla razionalità o meno del rapporto ritmico esistente tra arsi e tesi[36]. La ἀλογία è infatti la mancanza di un rapporto numerico razionale (λόγος) fra arsi e tesi[37], ma Aristosseno nota anche come una proporzione che definiremmo razionale da un punto di vista matematico possa non esserlo sotto il profilo ritmico, in quanto va distinto «ciò che è razionale rispetto alla natura del ritmo e ciò che lo è solo rispetto ai rapporti numerici»[38] (ma «non appropriato alla ritmopea», in quanto i sensi non possono riconoscerlo o misurarlo come avviene, in campo armonico, con l'intervallo di un dodicesimo di tono)[39]. Di qui Aristosseno circoscrive la razionalità ritmica ai tre soli generi precedentemente menzionati: il pari (2:2), il doppio (2:1) e l'emiolio (3:2).

[35] Cf. Pöhlmann-West, comm. *ad loc.*, 169.

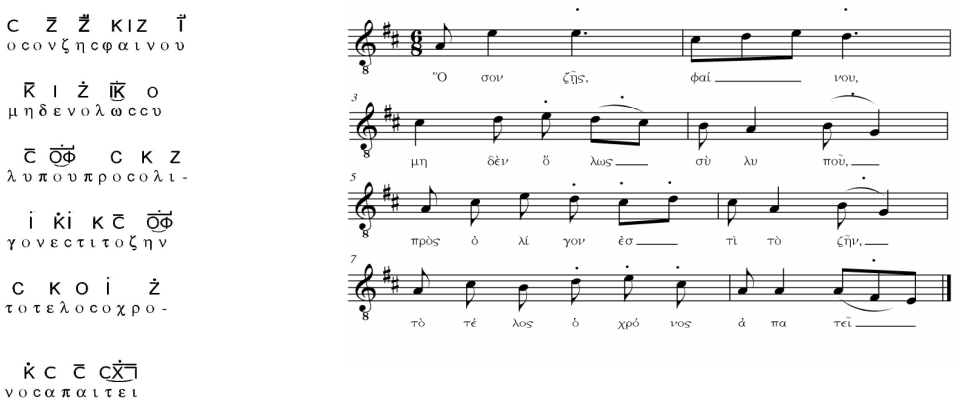
[36] Aristox. *Rhythm.* 25, p. 16.4 s. Pearson: **Οἱ δ' ἄλογοι τῶν ῥητῶν** διαφέρουσι τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.19 ss. W.-I.: τετάρτη ἡ τῶν ῥητῶν, ὧν μέλλομεν λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν, καὶ ἀλόγων, ὧν οὐκ ἔχομεν διόλου τὸν λόγον τὸν αὐτὸν τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα.

[37] Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.3 s. W.-I.: λόγος γάρ ἐστι δύο μεγεθῶν ὁμοίων ἡ πρὸς ἄλληλα σχέσις.

[38] Aristox. *Rhythm.* 21, p. 14.6 ss. Pearson: οὕτω καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς ὑποληπτέον ἔχειν τό τε ῥητὸν καὶ τὸ ἄλογον. **τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητόν, τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους**.

[39] Aristox. *Rhythm*. 21, p. 14. 9 ss. Pearson: τὸ μὲν οὖν ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν χρόνου μέγεθος **πρῶτον μὲν δεῖ τῶν πιπτόντων εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν εἶναι**, ἔπειτα τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται μέρος εἶναι ῥητόν· τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου [...].

4. L'articolazione in piedi <u>*semplici o composti*</u> è quella secondo cui i ritmi semplici sono divisibili in tempi o durate (εἰς χρόνους), i ritmi composti in piedi (εἰς πόδας)[40]. Quello che, ad esempio, in ambito metrico-prosodico chiameremmo *metron* o dipodia giambica (∪ — ∪ —) è un ritmo 'composto' nel senso che può essere diviso in due piedi giambici, che a loro volta sono invece due ritmi 'semplici' (∪ —), entrambi di genere doppio. Tale dipodia però, diversamente dai piedi che lo compongono, appartiene al genere pari, avendo un rapporto ritmico interno di tipo pari (3:3). Di qui la denominazione di δάκτυλος ὁ κατὰ ἴαμβον nelle fonti ritmiche per indicare la dipodia giambica secondo una ritmizzazione pari[41]. Un esempio di realizzazione musicale di tale ritmo è contenuta nel famoso Epitafio di Sicilo (*DAGM* 23, vd. esempio 2), dove una *lexis* del tipo ∪ — — — — (baccheo + spondeo) nel primo verso e — ∪ ∪ — ∪ — — (coriambo + baccheo) nel secondo è realizzata musicalmente come forma giambica di un ritmo dattilico, vale a dire come un ritmo di genere pari (o meglio, diremmo noi oggi, come un ritmo ternario, equivalente a un 6/8), dove il piede ritmico è formato da tre tempi in tesi e tre tempi in arsi: S P | S O. Lo conferma l'uso perfettamente coerente e sistematico delle *stigmai*[42] sulle arsi del 'dattilo':



40 Aristox. *Rhythm.* 26, p. 16.6 s. Pearson: **οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων** διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων. Cf. Aristid. Quint. *De mus*. 1.14, p. 33.16 ss. W.-I.: συνθέσει, ᾗ τοὺς μὲν ἁπλοῦς εἶναι συμβέβηκεν, ὡς τοὺς δισήμους, τοὺς δὲ συνθέτους, ὡς τοὺς δωδεκασήμους (ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι).

41 Aristid. Quint. *De mus.* 1.17, p. 38.5 W.-I.: **δάκτυλος κατ' ἴαμβον**, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Cf. *P.Oxy.* 2687 + 9^2, col. II 2 ss., p. 37 Pearson: χρήσαιτο δ' ἂν αὐτῇ καὶ ὁ ⟦ιαμβ⟧ `δάκτυλ´ος ὁ κατὰ ⟦δ⟧ ι´α⟦κτυλ⟧ `μ´ βον ἀνάπαλι τῶν περιεχουσῶν ξυλλαβῶν τεθεισῶν εἰς` τοὺς´ χρόνους ἢ ὡς ἐν τῷ κρητικῷ ἐτίθεντο[...]. Il termine δάκτυλος κατὰ βακχεῖον indica invece questo stesso rapporto nei metri antispastico (∪ — — ∪) e coriambico (— ∪ ∪ —), cf. Aristid. Quint. *De mus*. 1. 17, p. 38.6 ss. W.-I. Su questi argomenti si veda B. Gentili-L. Lomiento, *Problemi di ritmica greca. Il monocrono (Mart. Cap. De nupt. 9, 982; P.Oxy. 2687+9); l'elemento alogos (Arist. Quint. De mus. 17)*, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa-Roma 1995, 61-75.

42 Che, secondo gli Anonimi di Bellermann (*Anon. Bell*. 3), stanno ad indicare i tempi in arsi.

5. Due piedi ritmici differiscono <u>*per diairesis*</u> quando la stessa grandezza temporale (μέγεθος) è divisa in parti differenti, sia per numeo (κατὰ τὸν ἀριθμόν) che per grandezza (κατὰ τὰ μεγέθη)[43]. Ad esempio, un piede ritmico di tre tempi può realizzarsi in modi diversi: ∪ — oppure ∪ ∪ ∪, cioè può essere diviso in due o tre parti, la cui unità di misura ∪ resta però quantitativamente invariata. Quando invece una grandezza della durata complessiva di due tempi contiene in un caso 'due' note ritmicamente uguali tra loro (che realizzano, ad esempio, uno spondeo, quali ∪ ∪ = ♪♪), nell'altro 'tre' note ritmicamente uguali tra loro eseguite a mo' di terzina[44] (∪ ∪ ∪ = z , che realizzano un trocheo o un giambo soluti), non solo le componenti dei due piedi sono numericamente differenti, ma anche la loro unità di misura ∪ = ♪ risulta quantitativamente diversa[45], e ciò anche grazie al fatto che le sillabe sono di per sé quantità variabili[46]. Esempi del (possibile) uso di terzine nei documenti musicali sono testimoniati da alcuni papiri, tra cui: *P.Yale* CtYBR INV. 4510 (*DAGM* 41, coll. II 5: a ; *ibid*., coll. I 6: b), *P.Oxy*. 1786 (*DAGM* 59, v. 5: c) e *P.MS. Schoyen* 2260 (*DAGM* 60, v. 4: d)[47]. In tali documenti tre simboli melodici scritti sulla stessa sillaba e collegati tra loro da una *hyphen* (che, stando alle fonti teoriche, serviva ad indicare più note intonate sulla stessa porzione di testo)[48] possono infatti essere interpretati in tal senso.
6. Due piedi ritmici differiscono <u>*per forma*</u> quando le proprie parti, pur essendo di uguale grandezza, sono ordinate in modo differente[49]. Ad esempio ∪ — ∪ — ha una forma diversa rispetto a — ∪ ∪ —, ma le parti che lo compongono sono le stesse (due brevi e due lunghe), mantengono cioè sempre la medesima grandezza: ciò implica che una responsione del tipo ∪ — ∪ — ~ — ∪ ∪ —, almeno sul

[43] Aristox. *Rhythm.* 27, p. 16.8 ss. Pearson: **διαιρέσει** δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33. 23 ss. W.-I.: πέμπτη δέ ἐστιν ἡ κατὰ διαίρεσιν ποιάν, ὅτε ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων ποικίλους τοὺς ἁπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνει.

[44] La terzina, nel sistema metrico occidentale, è un gruppo irregolare costituito da tre note di uguale durata che occupano lo spazio ritmico di due note del loro stesso valore nominale.

[45] Cf. *Fragm. Neap*. 21, p. 30.20 ss. Pearson (cit. nn. 18 e 53). È possibile anche il contrario, cioè avere in un caso un trocheo ♩♪ che realizza un ritmo ternario (copre cioè un grandezza di tre tempi), nell'altro uno spondeo ♪♪ (duina) eseguito in un'unità di tempo ternaria.

[46] Vd. supra l'affermazione aristossenica riferita da Psello *Prol*. 1, p. 20.11 ss. Pearson, oppure il discorso relativo alle sillabe 'lunghe più lunge' e alle 'brevi più brevi' riferito da D.H. *Comp.* 15.9 ss.: μήκους δὲ καὶ βραχύτητος συλλαβῶν οὐ μία φύσις, ἀλλὰ καὶ μακρότεραί τινές εἰσι τῶν μακρῶν καὶ βραχύτεραι τῶν βραχειῶν.

[47] Le datazioni dei papiri sono II sec. d.C. nel primo caso, III-IV sec. d.C. negli altri due.

[48] *Anon. Bell*. 4.

[49] Aristox. *Rhythm.* 28, p. 16.11 s. Pearson: **σχήματι** δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ <τεταγμένα>. Cf. Aristid. Quint. *De mus*. 1.14, p. 33.25 s. W.-I.: ἕκτη ἡ κατὰ τὸ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον.

piano musicale, è perfettamente possibile, in quanto i due piedi differiscono solo riguardo alla forma.

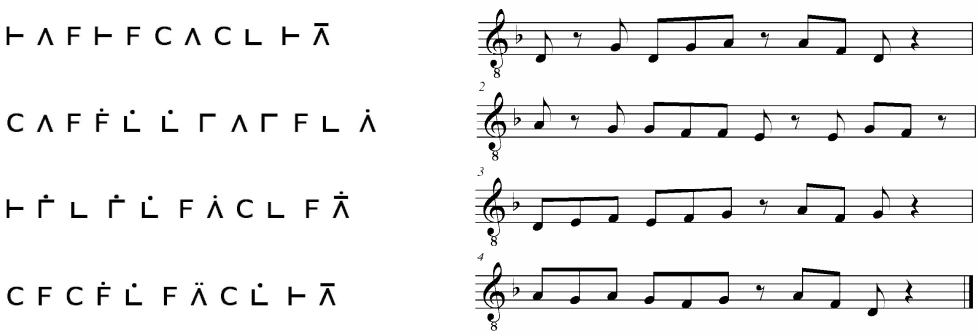
7. La differenza *per antitesi* si ha quando, dati due piedi simili che hanno un numero di tempi differente rispettivamente in arsi e tesi (sono cioè di genere doppio o emiolio, ma non pari), la successione arsi-tesi è invertita[50]. Ad esempio, un piede trisemo quale ∪ ∪ ∪ si può articolare come ∪ | ∪ ∪ (1:2) oppure come ∪ ∪ | ∪ (2:1), realizzare cioè un giambo o un trocheo. Sequenze di sillabe brevi sul piano della *lexis* potevano infatti realizzarsi musicalmente in modo diverso, verosimilmente a seconda del macro-contesto nel quale erano inserite, e la prosodia del testo in tali casi non fornisce alcun elemento certo di interpretazione (se pure è possibile formulare ipotesi plausibili).
8. Nel delineare le varie possibilità di realizzazione del piede ritmico, non va inoltre dimenticato il concetto di κενὸς χρόνος o 'tempo vuoto', che corrisponde alla nostra idea di *pausa musicale*: «vuoto è dunque un tempo senza suono allo scopo di riempire il ritmo; un *leimma* (lett. 'resto, avanzo'), in un ritmo, è il tempo vuoto più piccolo, una *prosthesis* (lett. 'aggiunta') è un tempo vuoto lungo, che vale il doppio rispetto al più piccolo»[51]. Naturalmente una pausa non si può evincere (tutt'al più soltanto supporre) dallo schema prosodico di un testo lirico, ma è verosimile ipotizzare che libertà di responsione del tipo cr ~ ia fossero superate non solo grazie al fenomeno della protrazione del cretico[52], ma anche grazie all'uso di pause 'significative' sul piano ritmico. Si vedano, in proposito, alcuni brani strumentali contenuti negli *Anonimi di Bellermann* (*DAGM* 35, es.

[50] Aristox. *Rhythm.* 29, p. 16.13 ss. Pearson: **ἀντιθέσει** δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω. Cf. Aristid. Quint. *De mus.* 1.14, p. 33.26 ss. W.-I.: ἑβδόμη ἡ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως.

[51] Aristid. Quint. *De mus.* 1.18, p. 38.28 ss. W.-I.: **κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ, λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος, πρόσθεσις δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων**. Gli Anonimi di Bellermann riferiscono invece una notazione che protrae la durata di una pausa fino a un massimo di cinque tempi, cf. *Anon. Bell.* 1: ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου τοῦ καλουμένον παρά τισι κενοῦ, διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε […]. Si veda inoltre Quint. *Inst. Or.* 9.4.51: «i ritmi ammetteranno più facilmente anche delle pause vuote (*inania tempora*), pur se simili eventualità si danno anche nei metri. Maggior licenza ci sarà, tuttavia, là dove i tempi si misurano col movimento della mano stessa e battendo piedi e dita, e i tempi si marcano con certe note e si conta quante brevi comprenda quell'intervallo; da qui derivano il τετράσημον e il πεντάσημον e quindi le battute più lunghe, dal momento che il σημεῖον è di un solo tempo».

[52] Testimoniato da quanto afferma l'anonimo autore del *P.Oxy.* 2687 + 9 (p. 36 ss. Pearson) relativamente alla realizzazione ritmica della *lexis* — ∪ — in contesti trocaici, giambici e coriambici. Su questi argomenti si vedano Gentili-Lomiento e L.E. Rossi, *POxy. 9+ POxy. 2687. Trattato ritmico-metrico*, in *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*, a cura di A. Brancacci e F. Decleva Caizzi [et al.], Firenze 1988, 11-30.

3), dove esempi di possibili realizzazioni di un'unità ritmica di dodici tempi (δωδεκάσημος) contengono pause di uno (C) o due tempi (G) che concorrono a formare il piede ritmico in questione:



Riassumendo, la scienza ritmica elaborata da Aristosseno ebbe il merito di sancire, dal punto di vista concettuale, il definitivo divorzio tra metro e ritmo musicale, che si realizzò quando le formule ritmiche più comuni, originatesi sui principali metri della versificazione poetica, furono liberamente applicate alla melodia senza più alcun obbligo di assumere, quale unità di misura per la scansione ritmica, la quantità sillabica. Mantenere lo stesso ritmo, recita una fonte aristossenica, non significa infatti mantenere lo stesso computo di lettere né di sillabe, ma dipende dai tempi, alcuni dei quali possono essere allungati, altri abbreviati o resi identici gli uni con gli altri, e ciò mantenendo invariate sillabe e lettere[53].

La realizzazione musicale (o ritmopea) di un determinato ritmo, sottolinea inoltre Aristosseno, non va confusa con il ritmo stesso[54], in quanto non sempre vi è una corrispondenza tra numero di tempi e numero di note, come abbiamo visto negli esempi musicali sopra discussi. È quindi evidente come la scansione metrica di un testo lirico non sempre coincida con la sua realizzazione ritmico-musicale (sebbene ne costituisca l'ossatura portante) e come, in mancanza di una notazione ritmica e melodica, alcune incongruenze sul piano prosodico non possano essere risolte con assoluta certezza.

Università di Pavia (Cremona) Eleonora Rocconi

[53] *Fragm. Neap*. 21, p. 30.20 ss. Pearson: **ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμὸς οὔτε περὶ γραμμάτων οὔτε περὶ συλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων, τοὺς μὲν ἐκτείνειν κελεύων, τοὺς δὲ συνάγειν, τοὺς δὲ ἴσους ποιεῖν ἀλλήλοις, καὶ τοῦτο ποιεῖ μενόντων τῶν συλλαβῶν καὶ τῶν γραμμάτων.**

[54] Aristox. *Rhythm*. 19, p. 12.13 ss. Pearson: νοητέον δὲ χωρὶς τά τε τὴν τοῦ ποδὸς δύναμιν φυλάσσοντα σημεῖα καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένας διαιρέσεις· καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν.

Abstract

In Greek antiquity, rhythm and melody were perceived as the two fundamental components of *mousikē*. Melodic sequences of notes were arranged according to a particular disposition of *chronoi* (i.e. 'durations'), based for the most part on the alternation of long and short syllables of the text. But meter and musical rhythm were not perfectly coincident at least since the fifth century B.C. An explicit conceptualization of their differentiation can be found in some theoretical definitions of rhythmical sources, which can be substantially traced back to the Peripatetic philosopher Aristoxenus (fourth cent. B.C.): according to him, while in diction rhythm is differentiated by syllables, in melody it is differentiated by the ratios of arses to theses (that is, by the numerical proportions between upward and downward durations). In this paper an anlysis of the Aristoxenian definition of rhythmical foot (*pous*) will be given, together with some examples of its application in Greek extant melodies and fragments.

Metrica-Ritmo-Aristosseno