

Sinesio di Cirene nella cultura tardo-antica

Atti del Convegno Internazionale

Napoli 19-20 giugno 2014

a cura di Ugo Criscuolo e Giuseppe Lozza

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

6

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-549-4

Sinesio di Cirene nella cultura tardo antica, edited by Ugo Criscuolo e Giuseppe Lozza

© 2016

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Premessa	5
Ad Conventum Synesianum	7
Un cristiano difficile: Sinesio di Cirene UGO CRISCUOLO	9
El léxico de la educación en Sinesio JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ	47
La dottrina del pneuma in Sinesio e la sua ripresa in Marsilio Ficino CLAUDIO MORESCHINI	85
Vita quotidiana e memoria letteraria nell' <i>Epistola</i> 148 Garzya-Roques di Sinesio GABRIELE BURZACCHINI	107
Le citazioni dei classici nelle epistole di Sinesio GIUSEPPE ZANETTO	123
Tracce plutarchee in Sinesio GIUSEPPE LOZZA	137
Ungleiche Herkunft ungleicher Seelen. Philosophische Reminiszenzen in <i>De providentia</i> 1, 1 HELMUT SENG	151
Sull' <i>Inno</i> IX di Sinesio ONOFRIO VOX	173
Νόμος e Ἀρμογὰ: una proposta interpretativa per gli <i>incipit</i> degli <i>Inni</i> 6 e 7 IDALGO BALDI	191

Cosmologia e retorica negli <i>Inni</i> di Sinesio: l'immagine della <i>choreia</i> astrale	203
MARIA CARMEN DE VITA	
Configurazione linguistica e conformazione letteraria nelle lettere di Sinesio	235
GIUSEPPINA MATINO	
Forme di memoria letteraria e strategie allusive in Sinesio	253
ANNA TIZIANA DRAGO	
Tracce di teorie epistolografiche in Sinesio	265
ASSUNTA IOVINE	
Conclusioni	281
Bibliografia	287

Νόμος e Ἄρμολά: una proposta interpretativa per gli *incipit* degli *Inni* 6 e 7

Idalgo Baldi

Gli inni 6-8 del *corpus* poetico sinesiano, com'è noto, si differenziano dal resto delle composizioni superstiti per una serie di caratteristiche del tutto peculiari che, nel corso del tempo, non hanno mancato di suscitare l'interesse e l'attenzione di gran parte degli studiosi.

Tra gli elementi senza dubbio più innovativi spicca l'impiego di una misura metrica assai rara, gli *apokrota*,¹ 'riportati in vita' da Sinesio per dar corso a un nuovo programma poetico, come pare di poter desumere dai brevi, ma pregnanti accenni dell'autore stesso nei versi di queste composizioni.

Sono, in particolare, gli *incipit* dell'inno 6 e del successivo a meritare una disamina più approfondita, dal momento che vi si trovano, a mio parere, delle vere e proprie dichiarazioni programmatiche:

Πρῶτος νόμον εὐρόμαν
ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε,
γόνε κύδιμε παρθένου,
Ἰησοῦ Σολυμήιε,
νεοπαγέσιν ἄρμολαῖς
κρέξαι κιθάρας μίτους. (6, 1-6)

«Io per primo ho trovato un *nomos* per te, beato, immortale, glorioso Figlio della vergine, Gesù di Gerusalemme, per pizzicare le corde della cetra con armonie connesse in modo nuovo».

Ἐπὸ δῶριον ἄρμολαν
ἐλεφαντοδέτων μίτων
στάσω λιγυρὰν ὄπα
ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε,

1. Sulla natura e il significato del metro impiegato da Sinesio mi sia consentito rimandare a I. Baldi, *Gli Inni di Sinesio di Cirene. Vicende testuali di un corpus tardoantico*, Berlin-Boston 2012, 116-124.

γόνε κύδιμε παρθένου. (7, 1-5)

«Secondo l'armonia dorica fisserò² la voce sonora delle corde intarsiate d'avorio, per te, beato, immortale, glorioso Figlio della vergine».

L'importanza di questi versi non è sfuggita a un nutrito gruppo di interpreti siniesiani, dei quali si riassumono brevemente qui di seguito le posizioni. Il Christ, nella breve dissertazione introduttiva anteposta al testo degli *Inni* stampato nella *Anthologia Graeca Carminum Christianorum*, riteneva che il primo di questi due testi volesse trasmettere la persuasione dell'autore di essere il 'primo' ad aver creato e composto carmi in gloria di Cristo;³ su questa scia, qualche decennio più tardi, Weyman sostenne addirittura che Sinesio dava qui inizio a un nuovo libro consacrato all'innografia cristologica.⁴ Terzaghi, nel rigettare l'interpretazione di Christ, insostenibile a suo dire perché non era possibile che Sinesio avesse ignorato la poesia cristiana di Gregorio Nazianzeno, spostava l'accento sugli aspetti formali di questi inni, scrivendo nel suo commento che egli *principem novos numeros ad cantum aptandos [...] invenisse*:⁵ sarebbe l'*apokroton* in altre parole a costituire l'autentica novità di questi carmi, tesi questa sostenuta poi anche da Lacombrade, Seng e in parte anche da Schmitt.⁶ Bregman, invece, vi ravvisava il momento di distacco dai precedenti contenuti filosofici pagani per intraprendere un percorso forse non completamente ortodosso, ma in cui fosse inglobato lo 'scandaloso', secondo la prospettiva filosofica neoplatonica, evento dell'Incarnazione;⁷ Vollenweider, infine, vi leggeva la scelta del poeta di cantare Cristo «in dorisch-archaischer Weise, wie er es auch in den Prooemien von Hymnus 7 und 9 ausdrückt».⁸

2. Sul significato di ἴσθημι in questo contesto cfr. *infra*, pp. 193-194.

3. Cfr. W. Christ, M. Paranikas (eds.), *Anthologia Graeca carminum Christianorum*, Leipzig 1871, x: *Ipse in exordio hymni septimi primum se cantilenam Iesu Sohymitano, praeclarissimo virginis filio, panxisse gloriatur*.

4. Cfr. C. Weyman, *Analecta sacra et profana*, in M. Jansen (ed.), *Festgabe zum 7. September 1910 Hermann Grauert zur Vollendung des 60. Lebensjahres gewidmet von seinen Schülern*, Freiburg 1910, 2-4. La tesi di Weyman non è ovviamente sostenibile, soprattutto in relazione al contenuto non puramente cristologico di questi inni; tuttavia, l'idea che i vv. iniziali dell'inno sesto demarchino il passaggio a una innografia formalmente diversa dalla precedente non è del tutto fuori luogo, come si vedrà più avanti.

5. Cfr. N. Terzaghi (ed.), *Synesii Cyrenensis Hymni et Opuscola*, 1. *Hymni*, Romae 1939, 246.

6. Cfr. Ch. Lacombrade, *Synésios de Cyrène, hellène et chrétien*, Paris 1951, 286; Id., (ed.), *Synésios de Cyrène*, 1. *Hymnes*, Paris 1978, 24, 85; H. Seng, *Untersuchungen zum Vokabular und zur Metrik in den Hymnen des Synesios*, Frankfurt am Main 1996, 307; T. Schmitt, *Die Bekehrung des Synesios von Kyrene. Politik und Philosophie, Hof und Provinz als Handlungsräume eines Aristokraten bis zu seiner Wahl zum Metropolit von Ptolemais*, München-Leipzig 2001, 363.

7. Cfr. J. Bregman, *Synesius of Cyrene. Philosopher-Bishop*, Berkeley-Los Angeles-London 1982, 100-101.

8. Cfr. S. Vollenweider, *Neuplatonische und christliche Theologie bei Synesios von Kyrene*, Göttingen 1985, p. 151. Mi pare tuttavia che l'interpretazione di νόμος nel senso proposto dallo studioso sia

A me pare che, oltre all'aspetto tecnico-formale, Sinesio qui insista su elementi che solo sporadicamente hanno ricevuto la necessaria attenzione. In particolare, trovo rilevante non solo il ricorso a immagini di canto e di esecuzione particolarmente concrete, come non si ritrovano altrove negli *Inni*, ma anche l'impiego di un lessico quanto mai preciso pertinente agli aspetti tecnico-pragmatici delle *performances* musicali. Il nostro poeta, del resto, lascia trasparire nei suoi scritti notevole dimestichezza anche con gli elementi più tecnici dell'esecuzione e della produzione musicale, basti pensare alle ultime righe del *Dion* (18, 5) in cui interviene una metafora musicale per chiarire in cosa consista un'imitazione letteraria non pedissequa ma personalizzata da un'inconfondibile 'nota' d'autore:

Ἐν ἐκάστη τῶν μιμήσεων προσηχεῖν ἀνάγκη καὶ τοῦμὸν ἴδιον, ὥσπερ ἡ ὑπάτη χορδὴ τὸν ῥυθμὸν αὐτῆ μένουσα παραβομβεῖ κινουμένῳ τῷ μέλει.

«In ciascuna delle mie imitazioni è necessario che riecheggi anche la mia propria nota personale, come la corda *hypate* vibra in risonanza alla melodia suscitata, mantenendo lei stessa il ritmo (stabilito)».

Oppure si pensi all'immagine, evocata nel *De insomniis* (2, 3) delle corde di una lira che vibrano in precisi rapporti matematici di risonanza secondo leggi armoniche immutabili, così come nell'universo si possono rintracciare rapporti di *συγγένεια* tra le varie parti che lo compongono:

Ὡσπερ ὁ τὴν ὑπάτην ψήλας οὐ τὴν παρ' αὐτήν, τὴν ἐπόγδοον, ἀλλὰ τὴν ἐπιτίτην καὶ τὴν νήτην ἐκίνεσεν.

«Come colui che pizzica la *hypate* non fa vibrare la corda seguente, l'*epogdoia*, ma l'*epitrita* e la *nete*».

Sinesio mostra, dunque, di saper padroneggiare con perizia precise conoscenze tecniche e un linguaggio, anche non di immediata comprensione per il lettore antico e moderno,⁹ che, come vedremo, di queste conoscenze

del tutto insostenibile, come pure il richiamo a Dion. Chrys. 1, 1 (Φασί ποτε Ἀλεξάνδρῳ τῷ βασιλεῖ τὸν ἀγλήτην Τιμόθεον τὸ πρῶτον ἐπιδεικνύμενον ἀγλήσαι κατὰ τὸν ἐκείνου τρόπον μάλα ἐμπείρως καὶ μουσικῶς· οὐ μαλακὸν ἀγλήμα [...] ἀλλ' αὐτὸν οἶμαι τὸν ὄρθιον, τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐπικαλούμενον νόμον), che, semmai, va nella direzione dell'esegesi che propongo *infra*, dacché il *nomos Orthios* in alcune fonti è connesso proprio con i *nomoi* terpandrei. La questione è discussa in A. Gostoli (ed.), *Terpander. Veterum testimonia collegit fragmenta edidit A. G.*, Romae 1990, xvii-xxii).

9. Mi paiono significative le parole iniziali del lungo scolio dedicato da Niceforo Gregora proprio a questo passo del *De insomniis* (PG 149, 543a-546a), in cui si riconosce la necessità di chiarire qualche aspetto della scienza degli armonici: Ταῦτα ἐκ κατατομῆς τοῦ ἁρμονικοῦ κανόνος εἰληπται παραδειγματικῶς. Δεῖ οὖν ἐκεῖθεν ἡμᾶς ἀρξαμένους ἀναπτύξαι καὶ ταῦτα

lascia traccia, o per meglio dire, un'eco' anche nei versi iniziali dei carmi poco fa citati.

In primo luogo risulta di estrema rilevanza l'uso in *hymn.* 6, 1 di νόμος come cifra distintiva del tipo di poesia composto da Sinesio. In senso strettamente tecnico, νόμος va riferito a precisi motivi melodici musicali, fruibili soprattutto nel campo degli inni rituali, che, a partire dalla loro prima sistematizzazione operata da Terpandro nel VII sec. a.C., nel corso dei secoli avevano conosciuto un'estrema varietà di realizzazioni, in relazione non solo all'occasione rituale o sociale (e dunque ai contenuti) in cui venivano adoperati, ma anche, ad esempio, a seconda dello strumento impiegato nell'esecuzione, cosicché nelle fonti antiche i νόμοι ricevono denominazioni derivate di volta in volta dal loro presunto inventore, dalla cerimonia pubblica o privata che richiedeva il loro impiego, dalla loro struttura interna e così via.¹⁰ Nell'accezione non specialistica, invece, - è il caso prevalente delle occorrenze del termine in poesia - νόμος indica più genericamente una melodia «with a definite identity or character»,¹¹ ma non legata, è bene sottolinearlo, a uno dei *nomoi* 'canonici'. Nell'uno e nell'altro caso si tratta evidentemente di *musica* composta secondo determinati criteri nella quale incanalare contenuti dalla natura piuttosto variabile. Nel nostro caso, difficilmente si potrà congetturare il ricorso da parte di Sinesio alla prima forma di νόμος, un genere sempre più raramente frequentato dall'età classica in poi,¹² ma nondimeno non si potrà negare un inequivocabile riferimento ad aspetti 'melodici' di queste composizioni. Del resto, stando a quanto si legge negli *scholia* ad Aristofane, *Eq.* 9 (8, 17-18 Mervyn Jones, lemma ripreso anche in *Suid.* Ξ 117, p. 500, 31 Adler: Νόμοι δὲ καλοῦνται οἱ εἰς θεοῦς ὕμνοι)¹³ e inoltre ancora in *Suid.* Ν 478 (477, 14-15

πρὸς σαφήνειαν τῶν ἐντυγχανόντων ἔνεκα. Gregora stesso era notevolmente interessato alla musica, come risulta dalla sua attività scoliastica agli *Harmonica* di Claudio Tolomeo, della cui redazione bizantina è considerato responsabile. Cfr. I. Düring (ed.), *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios. Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, New York 1980, lxxviii-lxxxiii.

10. Cfr. M. L. West, Stesichorus, in «Class. Quart.» 21 (1971) 302-314, 310; A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977, 44-46; Gostoli, *op. cit.*, xvi ss.; M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 215-217.

11. Cfr. West, *Ancient Greek Music*, cit., 215 e n. 61, ma anche Gostoli, *op. cit.*, xxii e n. 81.

12. Cfr. Neubecker, *op. cit.*, p. 46. Faccio notare, tuttavia, che Dione Cassio (77, 13, 7 Dindorf, ripreso poi in *Suid.* Μ 668, 367, 11-12 Adler: Τῷ τε Μεσομήδει τῷ τοὺς κιθαρῳδικοῦς νόμους γράψαντι) e Eusebio di Cesarea (tradotto da Girolamo in *Chron.* 284 F. 22-24, 202 Helm: *Mesomedes Cretensis citharodicorum carminum musicus poeta cognoscitur*; e ripreso anche da Sincello, *Ecl. Chron.* 662, 429, 3 Mosshammer) attribuiscono a Mesomede la composizione di *nomoi* citarodici. Inoltre, i cataloghi dei vincitori ai *Mousoia* di Thespieae e un'iscrizione dell'età dei Severi proveniente da Smirne documentano la pratica dell'attività citarodica ancora nei primi secoli della nostra era. Su tutti questi dati si veda S. Lanna, *Mesomede Inno a Φύσις*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Tesi di Dottorato (a. a. 2010/2011), Roma 2011, 1-3, 19-21 e n. 130.

13. Lo scolio al v. 9 dei *Cavalieri* è più esteso (8, 14-9. 3 Mervyn Jones) e chiarisce, in realtà, il significato del termine ξυναλία (nel testo aristofaneo, infatti, il personaggio di Nicia dice a

Adler: Νόμος· ὁ κιθαρωδικὸς τρόπος τῆς μελωδίας, ἄρμονίαν ἔχων τακτὴν¹⁴ καὶ ῥυθμὸν ὀρισμένον), gli *hymn.* 6-8 di Sinesio sembrano proprio avere tutte le caratteristiche per essere definiti proprio come νόμοι (ben inteso nella sua seconda accezione): essi sono rivolti al dio (6, 10-11 ὑμνήσομεν [...] θεόν) per il quale, si tenga sempre presente, il νόμος è stato espressamente concepito (6, 2-4 e 7, 4-5) e, fatto ancor più decisivo, sono indubbiamente intonati secondo una ἄρμονία τακτὴ, vale a dire la dorica (7,1 ὑπὸ Δώριον ἄρμολογάν). Credo sia proprio questa indicazione, infatti, a sgombrare il campo da dubbi circa l'effettivo significato da attribuire ad ἄρμολογία¹⁵, che in greco non ha mai il significato moderno di 'armonia', ma vale, in prima istanza, come 'intonazione di uno strumento': la precisazione Δώριον, infatti, indica l'adozione di una scala tonale, quella dorica, appunto, non intercambiabile o confondibile con altre, caratterizzata da una determinata sequenza di intervalli (ovvero toni e semitoni), che ne definivano il peculiare *ethos*.¹⁶ Dunque, non solo riferimento alla lingua

Demostene: δεῦρό νυν πρόσελθ', ἵνα ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον), mentre aggiunge solo incidentalmente le stringate notizie sulla natura di νόμον, prima di passare a dare qualche essenziale informazione su Olimpo, il compositore frigio considerato l'inventore della musica per aulo. Gostoli, *op. cit.*, xxii, n. 81 ritiene, forse però sulla base della prima parte dello scolio, (Ὁ δὲ Ὀλυμπος [...] ἔγραψε δὲ αὐλητικὸς καὶ θρηνητικὸς νόμους, non recuperata dal lessico bizantino), che in *Suida* νόμος vada inteso nel suo senso strettamente tecnico, senso che a me non pare di ravvisare nelle parole dello scoliasta.

14. Il testo di Adler offre ταύτην per τακτὴν, che è lezione del solo *Parisinus* 2623 (G). Propendo, con Gostoli, *op. cit.*, 28-29 e 109-110, per la variante minoritaria τακτὴν, oltre che in base al senso anche per la consonanza con [Plut.], *De mus.* 1133b-c (Ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστω διετήρουσαν τὴν οἰκείαν τάσιν), testo di cui si parlerà *infra*, p. 193. Com'è noto, lo scambio κ / υ è frequentissimo nella minuscola antica.

15. H. Seng, *op. cit.*, 307 e n. 64, ventila l'ipotesi che ἄρμολογία stia per *Vermass* (ipotesi che diventa certezza in Schmitt 2001, 361), ma se tale lettura può trovare appoggio nell'aggettivo νεοπαγής (6, 5), in quanto «deutlich gehört das Metrum zum Neuartigen des Gedichts», è decisamente messa in crisi proprio da Δώριος, visto che non esiste nessuna misura metrica che nelle fonti antiche riceva l'appellativo di 'dorica' (di δωρικοὶ στίχοι parla W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique Latine*, Leyde 1966, pp. 120-121, in riferimento, però, a misure giambiche nelle quali, contrariamente alla norma, si trova un piede spondaico in sede pari. La definizione data da Koster rimane, comunque, sconosciuta a metricologi antichi e studiosi moderni).

16. Cfr. e.g. Aristid. Quint., *De mus.* 1, 8, 15, 8-11 Winnington-Ingram: Παρὰ μέντοι τοῖς παλαιοῖς [...] ἐκαλεῖτο [...] τὸ δὲ διὰ πασῶν ἄρμονία, ὃ καὶ ποικίλων κατ' εἶδος ὀνομασιῶν τετυχήκει; in altre parole viene chiamata armonia la successione dei suoni in un'ottava; le differenti armonie sono individuate dalla nota di partenza della scala (15, 13: Τὸ δ' ἀπὸ μέσων ὑπάτης δώριον) e dalla sequenza di toni e semitoni (15, 17-19: Ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας τὴν τῆς ἄρμονίας ποιότητα φανερὰν γενέσθαι συμβαίνει). È questo il significato principale del termine dall'epoca ellenistica in poi; più anticamente ebbe uno spazio semantico più esteso su cui cfr. G. Comotti, *La musica greca*, citato dal saggio introduttivo a Plutarco di R. Ballerio (ed.), *La musica*, Milano 2000, xv-xvi e xxxvi-xxxvii. Sulla teoria metrica antica relativa alle scale musicali e alle tonalità cfr. Neubecker, *op. cit.*, 93-118; West, *Ancient Greek Music*, cit., 160-

‘dorica’ adottata per i suoi carmi (preferenza del resto già proclamata in *hymn.* 9, 5)¹⁷, ma in questo caso anche scelta dell’intonazione su cui accordare la propria *κιθάρα*, un aspetto tecnico cui rimanda, peraltro, proprio l’impiego del termine *ἄρμωγὰ* in luogo del più diffuso *ἄρμονία*, che pure Sinesio utilizza altrove nel *corpus* innodico (cf. *hymn.* 1, 341 e 8, 37). Come sottolinea dottamente Seng¹⁸, infatti, nei due passi appena menzionati *ἄρμονία* assolve piuttosto la funzione di *terminus technicus* filosofico designante la ‘simpatia’ tra le varie parti del cosmo e in particolare delle sfere celesti (tema su cui Sinesio ritorna diffusamente anche nei capitoli iniziali del *De insomniis*)¹⁹, in riferimento alla musica da esse prodotta:

Σοὶ διὰ πάντων	
ἴστησι χοροὺς	
μάτειρα φύσις	335
[...]	
ἐκ δὲ ζῶων	
ἕτεροφθόγγων	340
μίαν ἄρμονίαν	

189; sulla *harmonia* dorica in particolare cfr. Neubecker, *op. cit.*, pp. 105 ss.; West, *Ancient Greek Music*, cit., 174-175, 179-180.

17. Cfr. M. M. Hawkins, *Der Erste Hymnus des Synesius von Kirene. Text und Kommentar*, München 1939, 36-38 e Baldi, *op. cit.*, 32-33.

18. Cfr. Seng, *op. cit.*, 220-221.

19. Cfr. in particolare *De insomn.* 2, 2-3 (2, 3: Καὶ ἔστιν ἐν αὐτῷ [*scl.* κόσμῳ] μέρη μέρεσι προσήγορα καὶ μαχόμενα, καὶ τῆς στάσεως αὐτῶν εἰς τὴν τοῦ παντὸς ὁμόνοιαν συμφωνούσης, ὡσπερ ἡ λύρα σύστημα φθόγγων ἐστὶν ἀντιφώνων τε καὶ συμφώνων· τὸ δ’ ἐξ ἀντικειμένων ἔν, ἄρμονία καὶ λύρας καὶ κόσμου, su cui cfr. D. Susanetti, *Sinesio di Cirene: I sogni. Introduzione, traduzione e commento*, Bari 1992, 103-104), evidentemente permeato dalle dottrine pitagoriche, ma anche *De prov.* 1, 11, 4. Per una panoramica sui significati e l’impiego di *ἄρμονία* in questo senso, rimando per brevità al denso ma ottimo contributo di J. Pépin, *Harmonie der Sphären*, in *Reallexikon für Antike und Christentum* XIII, Stuttgart 1986, 593-618. A tal proposito, mi sembra inoltre degno di menzione il parallelo istituibile con un altro testo poetico, ovvero [Orph.], *hymn.* 34, 16-23, rivolto ad Apollo, in cui il dio è rappresentato nell’atto di temperare le stagioni e di amministrare le sorti degli uomini grazie al suono delle corde della sua cetra, accordata proprio secondo l’armonia dorica: [...] σὺ δὲ πάντα πόλον κιθάρη πολυκρέκτω / ἄρμόζεις, ὅτῃ μὲν νεάτης ἐπὶ τέρματα βαίνων, / ἄλλοτε δ’ αἰθ’ ὑπάτης, ποτὲ δώριον εἰς διάκοσμον / πάντα πόλον κινὰς κρίνεις βιοθρέμμονα φῦλα, / ἄρμονίη κεράσας παγκόσμιον ἀνδράσι μοῖραν, / μίξας χειμῶνος θέρεός τ’ ἴσον ἀμοτέρουσιν, / εἰς ὑπάτας χειμῶνα, θέρος νεάταις διακρίνας, / δώριον εἰς ἔαρος πολυηράτου ὄριον ἄνθος («Tutta la sfera celeste tu accordi con la cetra sonora, talora andando al limite della corda più corta, talora invece della più lunga, talora secondo il modo dorico accordando tutta la sfera celeste distingui le specie viventi, con l’armonia temperando per gli uomini il destino universale, mischiando ugual misura d’inverno e d’estate per gli uni e per gli altri, distinguendo nelle corde più lunghe l’inverno, nelle corde più corte l’estate, nel dorico il fiore fresco della primavera molto amabile»: trad. di G. Ricciardelli in Ead., (ed.), *Inni Orfici*, Milano 2000, 97). Su questi versi cfr. Ricciardelli, *op. cit.*, 371-372.

ὁμόφωνον ἄγει. (1, 333-342)

«A te, attraverso ogni suo elemento, la natura madre istituisce cori [...], dalla dissonanza delle voci degli esseri viventi compone un'armonia all'unisono».

Αἰθὴρ δὲ γελάσσας,
σοφὸς ἄρμονίας πατήρ,
ἔξ ἑπτατόνου λύρας
ἐκεράσσατο μουσικὰν
ἐπινίκιον ἐς μέλος. (8, 36-40)

«L'etere, savio padre dell'armonia, sorridendo, dalla lira dalle sette note temperò la musica per un canto di vittoria».

Ora, se Sinesio in *hymn.* 6, 5 e 7, 1, due passi deputati ad annunciare forme e motivi inediti, adotta ἄρμολιά al posto di ἄρμονία, non sembra azzardato pensare che egli si riferisca a qualcosa di più preciso, dal momento che, come ricorda West, il termine indica propriamente «the physical process of tuning»²⁰, e quindi, in questo contesto, l'adozione della 'chiave' musicale dorica.

Quest'ultima, poi, godeva di un indubbio prestigio consacrato da secoli di tradizione artistica e letteraria: gli scoli a Pind., *Ol.* 1, 26, 26, 19-21 Drachmann (= Pind. fr. 67 Maehler) assicurano che secondo il grande poeta lirico essa era la più solenne fra tutte (Περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ ἄρμονίας εἴρηται ἐν παιᾶσιν ὅτι Δώριον μέλος σεμνότατόν ἐστιν)²¹; in più occasioni Platone la esalta come l'unica armonia veramente greca, quella in cui si realizza l'accordo tra le parole e le opere di un uomo saggio (*Lach.* 188d: Μοὶ δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἄρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος, [...] ἀτεχνῶς δωριστὶ [...] ἥπερ μόνῃ Ἑλληνικῇ ἐστὶν ἄρμονία)²² o come particolarmente adatta al coraggio e al valore di un uomo in guerra (*Resp.* 399a-b: [...] τὴν ἄρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας)²³; Eraclide Pontico, citato da Ateneo (14, 624d),

20. Cfr. e.g. Ptol., *Harm.* 3,1, p. 84, 17-20 Düring, in cui si spiega il processo di accordatura di uno strumento a corde con l'ausilio di 'ponticelli' (μαγάδια): Μεταφερομένων τῶν μαγαδίων εἰς ἄλλου γένους ἢ τόνου τόπους, ἡρμοσμένον ἔσται καὶ τοῦτο καὶ τὰ ἄλλα πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον, διὰ τὸ τὴν πρώτην ἄρμολίαν ἰσοτόνους πάλιν ἐν τοῖς ἴσοις μήκεσι τοὺς φθόγγους καθιστάνειν. Cfr. West, *Ancient Greek Music*, cit., 189.

21. Cfr. su questo frammento I. Rutherford, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001, 80. Stesso concetto presso Aristosseno, fr. II 3, 45,9-10 Kaiser (= fr. 82 Wehrli; in [Plut.], *De mus.* 1136f: Πολὺ τὸ σεμνόν ἐστι ἐν τῇ Δωριστί).

22. Cfr. C. Emlin-Jones (ed.), Plato, *Laches*, Bristol 1996, 86-87.

23. Cfr. M. Vegetti (ed.), Platone, *La repubblica*, 2. *Libri 2 e 3*, Napoli 1998, 374 ss. Analogamente si esprime Aristotele in *Pol.* 1342b 12 (Περὶ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρείου).

la considera espressione di coraggio e generosità, priva di futili abbellimenti e lodevolmente semplice (Ἡ μὲν οὖν Δώριος ἀρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἰλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον)²⁴ e Aristide Quintiliano la stima la più profonda e la più adatta a un carattere virile (*De mus.* 2, 14, 81, 18-19 Winnington-Ingram: Τῶν τρόπων τοίνυν ὁ μὲν Δώριος βαρύτατος καὶ ἄρρενι πρέπων ἦθει).²⁵ Del resto lo stesso Sinesio, nella sua autorappresentazione in *De providentia* 1, 18, 1-2, non faceva mistero della sua preferenza accordata al modo dorico, proprio in virtù del particolare ἦθος connesso con questa ἀρμονία (Ἴδιε τὸν τρόπον τὸν Δώριον, ὃν μόνον ὄρετο χωρεῖν βάρος ἦθους καὶ λέξεως):

Οὐ μὴν ἐξέφευγεν εἰς τὸ πλῆθος, ἀλλ' εἴ τις ἦν ἀκοὴ λόγων ἀρρένων ξυνιέισα καὶ γαργαλίζεσθαι μὲν οὐκ ἀνεχομένη, ξυντετριμμένη δὲ ἐπὶ τῇ καρδίᾳ κτλ.

«Non divulgava (*scil.* le sue composizioni) alla massa, ma se c'era un ascoltatore disposto a comprendere concetti virili e a non tollerare d'essere futilmente solleticato, ma pronto a farsi compenetrare dritto dentro il cuore...».

A tal proposito, le parole del *De providentia* appena ricordate permettono di richiamare un importante passo della lettera 148, nella quale Sinesio descrive all'amico Olimpio i semplici svaghi e occupazioni tipici della vita campestre del Sud della Cirenaica, tra i quali appunto anche le pratiche musicali, uniche nel loro genere, a detta del nostro filosofo, e ispirate alla poesia bucolica di un certo Agemaco.²⁶ I canti prodotti dalla semplice ispirazione pastorale sono descritti in modo particolarmente consonante al passo or ora letto, ma anche alle testimonianze di Sesto Empirico e Aristide Quintiliano relative all'«armonia» dorica, tanto che, se anche non vi si specifica secondo quale modo essi fossero composti, le analogie sono tali da far pensare proprio al dorico,²⁷ dal momento che Sinesio dichiara il tipo di musica diffuso tra i suoi connazionali conforme addirittura al modello educativo prospettato da Platone nella *Repubblica* (399a-c),

24. Cfr. le note al passo in questione di L. Canfora (ed.), Ateneo, *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di C. Jacob, *Libro XIV* tradotto e commentato da L. Citelli, Roma 2001, 1611-1612.

25. Sull'equivalenza semantica tra *τρόπος* e *ἀρμονία* cfr. Neubecker, *op. cit.*, 107-108 e West, *Ancient Greek Music*, cit., 188 e n. 103.

26. Forse un poeta locale, su cui questa sarebbe l'unica testimonianza, cfr. A. Garzya, D. Roques (eds.), *Synésios de Cyrène, 2-3. Correspondance*, Paris 2000, 417, n. 26. Cf. però in questo volume il contributo di G. Burzacchini.

27. Cfr. anche A. M. V. Pizzone, *Sinesio e la 'sacra ancora' di Omero. Intertestualità e modelli tra retorica e filosofia*, Milano 2006, 87.

dove, com'è noto, le uniche armonie 'ammesse' risultano significativamente solo la dorica e la frigia:²⁸

Ἡμῖν [...] ἔστιν Ἀγεμαχηταῖς λύριον τι ποιμενικὸν λιτὸν καὶ αὐτόσκευον, εὖφημόν τε καὶ ἄρρεν ἐπιεικῶς, οὐκ ἀνάξιον τοὺς ἐν τῇ Πλάτωνος πόλει παῖδας ἐκτρέφειν. Ὡς οὐ λυγίζεται τοῦτο οὐδὲ ἀρετὴν ἔχει παμφώνως ἡρμόσθαι, τῷ δὲ ἀπλῶ τῶν χορδῶν συμβαίνουσι οἱ προσάδοντες· οὐ γὰρ ἐπιτίθενται τρυφώσαις ὑποθέσεσιν κτλ. (*Epist.* 148,112-119)

«Noi seguaci di Agemaco abbiamo una piccola lira pastorale, alla buona e di semplice fattura, adatta alla lode e adeguatamente virile, non indegna di educare i fanciulli nella città di Platone. Poiché essa non modula né possiede la proprietà di essere accordata secondo tutti i toni, coloro che vi cantano si adattano alla semplicità delle sue corde: essi, infatti, non si applicano a temi voluttuosi...».

La piccola lira dei pastori cirenaici (λύριον), ma si può intendere metonimicamente la loro musica, è semplice e senza fronzoli, ovvero, secondo le parole di Eraclide Pontico, οὔτε ποικίλον οὔτε πολύτροπον, virile (ἄρρεν sia in Sinesio che in Aristide Quintiliano), e non adatta ad argomenti voluttuosi, in altre parole οὐδ' ἰλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπόν (Eraclide Pontico) e βαρὺ (Aristide Quintiliano). Ebbene, queste connotazioni, concordemente attribuite dalle fonti all'ἀρμονία dorica, nel testo epistolare ne portano con sé un'altra che manifesta una sorprendente concordanza ancora una volta con le dichiarazioni sinesiane relative alle caratteristiche del suo νόμος. La semplicità dei canti della tradizione libica – costituiti soprattutto da suppliche a Dio, ricorda Sinesio²⁹ – è particolarmente apprezzabile, infatti, in quanto quella musica οὐ λυγίζεται,

28. Ἀλλὰ κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστὶ, con queste parole Glaucone nel terzo libro della *Repubblica* individua le uniche ἀρμονίαι confacenti ai severi requisiti imposti da Socrate. Sinesio stesso sembra conformarsi pienamente al pensiero platonico dividendo di prendere in considerazione solo queste due tra le 'armonie', cfr. *Enc. calv.* 4.6: Ἀγωνιοῦμαι τοῖς πράγμασι, μόνον εἰ τῆς γλώττης τὸν τόνον ἀπὸ τῆς διαλέξεως εἰς ἐπιστροφὴν μεθαρμόσαιμι, ἀπὸ Δωρίου, φασίν, ἐπὶ Φρύγιον. Si tenga presente, comunque, che l'espressione ἀπὸ Δωρίου ἐπὶ Φρύγιον era considerata proverbiale, cfr. Nonn., *Dion.* 12, 149, su cui F. Vian (ed.), *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques*, 5. *Chants XI-XIII*, Paris 1995, 194, e *Suid.* Δ 1461, 136, 2-9 Adler, che cita proprio il passo sinesiano. Si noti qui la connessione tra Δωριός e il termine διάλεξις, che nei retori della tarda antichità indica, molto significativamente, un 'discorso filosofico'. Così nel *Glossary of Rhetorical Terms* dell'edizione Loeb di Filostrato ed Eunapio, 568-569; cfr. anche J. Lamoureux, N. Aujoulat (eds.), *Synésios de Cyrène*, 4. *Opuscles I*, Paris 2004, 55, n. 38: il modo dorico risulta, dunque, particolarmente adatto, secondo Sinesio, a contenuti impegnativi, quali, in parte almeno, quelli di *hymn.* 6 e 8. Si tenga presente anche l'importanza attribuita a questo aspetto dal diadoco neoplatonico Proclo, come testimonia uno scolio a lui attribuito relativo al passo platonico qui chiamato in causa (*sch. Plat., Resp.* 399a Green, cfr. *infra* n. 40).

29. Cfr. *Ep.* 148, 127-128: Οὐδὲν δὲ ὅσον εὐχαί τινες. Si ricordi che questo è proprio il caso di *hymn.* 7.

‘non modula’, vale a dire è caratterizzata da una melodia nella quale, ad esempio, la tonalità non viene trasportata in un’altra ma rimane fissa. La natura della modulazione, espediente compositivo generalmente indicato dal termine *μεταβολή*,³⁰ cosa esattamente gli antichi intendessero con questo termine e le modalità con cui veniva impiegata, sono questioni complesse che non mette conto di affrontare qui,³¹ basti tuttavia sapere che essa, introdotta nella tecnica musicale a partire dal V sec. a.C. con le innovazioni diffuse dagli esponenti della *New music*³², aveva preso sempre più piede ed era, verosimilmente, ancora praticata al tempo di Sinesio,³³ almeno stando alle parole dell’epistola 148, in cui il riferimento alla modulazione nasce certo dal desiderio di contrapporre una pratica musicale scevra di futili impresiosimenti a una moda più sofisticata evidentemente ancora diffusa. Anche l’autore dello scritto pseudo-plutarco *De musica*, ad esempio, sembra lamentare la deviazione delle composizioni musicali dalla semplicità del costume antico proprio a causa della modulazione:

Τὸ δ’ ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία [...] παντελῶς ἀπλή τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὡς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἕκαστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. Διὸ καὶ ταύτην ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι τὸ καθ’ ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. (1113b-c)³⁴

«In generale, la citarodia al tempo di Terpandro rimase del tutto semplice: infatti non era permesso in passato comporre canti citarodici come si fa ora né modulare armonie e ritmi. Nei *nomoi*, infatti, si manteneva per ciascuno la tensione caratteristica (*scil.* delle corde, ovvero l’intonazione); per questo motivo ricevettero tale appellativo: vennero infatti chiamati *nomoi* perché non era lecito trasgredire il modo di accordatura regolato per norma per ciascuno di essi».

L’*ἀπλότης* propria dei *nomoi* antichi (e, si ricordi, anche del tanto apprezzato *λύριον* pastorale cirenaico), dunque, consisteva nell’assenza di

30. Cfr. Aristid. Quint., *De mus.* 1, 11, 22, 11-12 Winnington-Ingram: *Μεταβολή δέ ἐστὶν ἀλλοίωσις τοῦ ὑποκειμένου συστήματος καὶ τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτήρος*. Vi erano quattro tipi fondamentali di modulazione, ovvero *κατὰ γένος* (di genere), *κατὰ σύστημα* (di scala), *κατὰ τρόπον* o *τόνον* (di modo), *κατὰ ἦθος* o *μελοποιίαν* (di carattere), cfr. Cleonid., *Harm.* 13-14, 204-207 Jan.

31. Sul termine cfr. Neubecker, *op. cit.*, 112; più in generale sulla modulazione Cfr. W. Vetter, *Metabole*, in *RE* 15.2 (Halbband 30), Stuttgart 1932, 1313-1316, e West, *Greek Ancient Music*, cit., 194-196.

32. Particolarmente illuminante West, *Greek Ancient Music*, cit., 356-372.

33. Un riferimento esplicito si trova proprio in *Enc. calv.* 4, 6 (cfr. *supra*, n. 28). Cfr. West, *Greek Ancient Music*, cit., 382-385.

34. Su questo brano cfr. Gostoli, *op. cit.*, 101-103.

modulazione (μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας)³⁵, una peculiarità cui Sinesio conforma anche il suo *nomos*: esso, infatti, avrà una ἁρμονίαν τακτὴν, per riprendere le parole di *Suida*, dorica e non modulata al pari della consuetudine musicale antica, in quanto, egli afferma in *hymn.* 7, 2, στάσω λιγυρὰν ὄπα, espressione che probabilmente sinora non è stata ben compresa. Tutte le traduzioni moderne, infatti, connettono la forma verbale ἴστημι all'idea del 'sollevare', intendendo il passo come l'espressione da parte di Sinesio del proposito di innalzare, appunto, canti al Figlio con la 'voce sonora'³⁶ della propria cetra. Tuttavia si noti che per esprimere questo concetto negli *Inni* si trova impiegato, con molta più pregnanza direi, solo il verbo ἀνάγω (cf. *hymn.* 1, 27-28 σοί [...] / ὕμνους ἀνάγω, 724-725 ἀνάγειν ὁσίως / νοερούς ὕμνους; 2, 58-59 ἴλεω δὲ λιτὰς / ἀνάγειεν ἐμάς; 7, 47 ὕμνους ἀνάγειν δίδου; 8, 27 ὕμνους ἀνάγεις πατρί), che per altro poteva essere inserito in *hymn.* 7, 2 senza danno alcuno alla struttura metrica del verso. In questo caso, invece, credo che il significato sia notevolmente diverso, e vada stabilito tenendo in particolar conto il contesto di questo *incipit*: il riferimento alla Δώριος ἁρμονιά fa, infatti, pensare piuttosto a una sfumatura tecnica del verbo. Ebbene, negli scritti dei musicologi antichi ἴστημι si trova impiegato, ad esempio, per indicare lo stazionamento della voce su una nota (cf. e.g. Aristox., *Harm.* 13, 18, 10-11 Da Rios: Τὸ μὲν ἐστάναι τὴν φωνὴν τὸ μένειν ἐπὶ μιᾶς τάσεώς ἐστι), oppure per distinguere, in un accordo di quarta, ovvero un tetracordo secondo la nomenclatura antica, le note 'esterne' dell'accordo stesso (la più bassa e la più alta) che sono appunto ἐστῶτες (o anche ἀκίνητοι)³⁷ 'fisse', 'non mobili', di contro a quelle interne all'accordo che invece possono variare (κινούμενοι, φερόμενοι)³⁸ permettendo proprio la modulazione, come chiarisce il seguente passo di Porfirio tratto dal suo commento agli *Harmonica* di Claudio Tolomeo:

Τῶν μὲν ἄκρων δύο φθόγγων μενόντων, ἵνα τηρῶσι τὸ προκείμενον σύμφωνον ἐν ἐπιτρίτῳ λόγῳ, παρ' ἣν αἰτίαν καλοῦσιν αὐτοὺς ἐστῶτας, τῶν δὲ μεταξὺ δύο κινουμένων, ἵνα ποιῶσιν ἀνίσους τὰς τῶν ἐντὸς φθόγγων ὑπεροχάς, καὶ δηλονότι τοὺς λόγους ἐν ταῖς τῶν γενῶν μεταβολαῖς, ὡς ἀπὸ χρώματος εἰς ἐναρμόνιον ἢ διατονικόν (*In harm.* 12, pp. 135.30-136.4 Düring)

35. Critico nei confronti della modulazione anche Platone in *Resp.* 397b-d.

36. *Argutam vocem in tuum honorem tollam* (Terzaghi); «Leverò il suono armonioso» (Dell'Era); «Je ferai monter le chant mélodieux» (Lacombrade); «Leverò il limpido suono» (Garzya); «Will ich die helle Stimme erheben» (Gruber-Strohm).

37. Cfr. anche la sintetica definizione in Alyp., *Isag.* 4, 368, 9-10 Jan: Ἐστῶτες μὲν οὖν λέγονται, ὅτι ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς οὐ μεταπίπτουσιν.

38. Cfr. Neubecker, *op. cit.*, 99-100.

«Le due note esterne non variano, per conservare l'accordo in questione in un rapporto epitrito (*scilicet* di quarta), motivo per cui esse sono chiamate “fisse”, variano invece le due centrali per rendere dissimili le altezze delle note interne, ossia i rapporti nelle modulazioni di genere,³⁹ come ad esempio nel passaggio dal sistema cromatico a enarmonico o diatonico».

Dunque, da questi testi sembra di poter inferire un rapporto di sinonimia tra ἴσθημι (intransitivo) e μένω, talché credo che in στάσω (transitivo) di *hymn.* 7, 2 sia ravvisabile un medesimo significato tecnico (forse obliterato dal poeticissimo nesso λιγυρὰν ὄπα): l'uso di νόμος per circoscrivere entro determinate caratteristiche il tipo di canto cui si dà avvio, la precisa indicazione del tipo di accordatura (e dunque di scala) per la composizione della melodia, la particolareggiata lode espressa nell'*ep.* 148 per lo strumento che non modula, mi pare siano tutti elementi che possono confermare il dotto richiamo di questo verso alla trattatistica musicologica antica, cosicché esso debba essere tradotto press'a poco «manterrò fissa la tonalità della voce sonora», ovvero l'armonia, e dunque, «non modulerò il mio canto».⁴⁰

Ebbene, se il percorso fin qui svolto risulta plausibile, esso sembra indirizzare verso la conclusione che Sinesio abbia composto gli inni 6-8 perché fossero realmente cantati al suono della cetra e che lo abbia programmaticamente dichiarato con parole che, alla luce degli elementi qui forniti, ne lasciano chiara testimonianza.

39. Si ricorda che la modulazione ' di genere ' cui qui fa riferimento Porfirio è solo una delle quattro possibili nella pratica musicale antica, cfr. *supra*, n. 30.

40. A tal proposito, non è forse fuori luogo ricordare uno scolio alla *Repubblica* platonica attribuito a Proclo (*sch. Plat. Resp.* 399a Green: Ὁ Πρόκλος φησὶ τὴν μὲν Δώριον ἁρμονίαν εἰς παιδείαν ἐξαρκεῖν ὡς καταστηματικὴν, cf. *supra*, n. 28), dove l'ἁρμονία dorica è caratterizzata da un ἦθος καταστηματικόν, ossia «stabile». Sull'*ethos* proprio dei vari modi musicali cf. West, *Greek Ancient Music*, cit., 246-253.