

ANTONIETTA GOSTOLI

Gli agoni poetico-musicali nella storia della musica e della lirica greca disegnata da Eraclide Pontico *ap. Ps. Plut. De musica*

SUNTO

Il *De musica* attribuito a Plutarco costituisce una fonte importante per ricostruire la storia della musica e della poesia greca antica. Il trattato è diviso in due parti: 1) la storia della musica e della poesia dalle origini mitiche al IV secolo a.C.; 2) la funzione etica e sociale dell'educazione musicale. Questo saggio intende focalizzare la prima parte. In essa si discute principalmente sulla citarodia, a partire dalla sua invenzione ad opera di Anfione, confrontandola con le strutture metrico-ritmiche dei componimenti di Terpandro e Stesicoro; sui *nomoi* citarodici e aulodici, sulle due scuole musicali fondate a Sparta, anche in relazione alla definizione dei generi poetici. Eraclide Pontico è la fonte di questa sezione. Dal testo emerge che l'erudito peripatetico si avvaleva di testimonianze scritte consistenti in iscrizioni e cataloghi di vincitori di competizioni poetico-musicali: l'*Anagraphé di Sicione*, la lista dei vincitori dei *Pythia*, la *Graphé* delle Panatenee, i *Vincitori delle Carnee* di Ellanico e altre cronache agonali.

PAROLE CHIAVE

Ps. Plutarco, *De musica*; Eraclide Pontico; Citarodia; Aulodia; Cataloghi dei vincitori di agoni poetico-musicali.

ABSTRACT

Ps. Plutarch's *De musica* is an important source for reconstructing the history of ancient Greek music and poetry. The treatise is divided into two parts: the first one is the history of music and poetry from their mythical origins to the 4th century BC; the second one is about the ethical and social function of musical education. This essay intends to focus on the first part. The discussion is mainly about kitharody, starting from its invention by Amphion and comparing it with the metric-rhythmic structures of the compositions of Terpander and Stesichorus; on kitharodic and aulodic *nomoi*; on the two musical schools founded in Sparta, also in relation to the definition of poetic genres. Heraclides of Pontus is the source of this section. From the text it emerges that the peripatetic scholar made use of written evidence consisting of inscriptions and catalogues of winners of poetic-musical competitions: the *Sicyonian Anagraphé*, the list of the *Pythian victors*, the *Graphé* of the Panathenaea, the *Carnean Victors* of Hellanicus and other chronicles of poetic-musical competitions.

KEYWORDS

Ps. Plutarch's *De musica*; Heraclides of Pontus; Kitharody; Aulody; Catalogues of winners of poetic-musical contests.

Nella raccolta di Fritz Wehrli, *Die Schule des Aristoteles: II Aristoxenos; VII Herakleides*, i frammenti tratti da opere di storia e critica letteraria appaiono di scarsa entità, evidentemente perché sono registrati solo i passi dove è citato espressamente il nome dell'erudito in questione. Ma in questi anni, studiando il *De musica* attribuito a Plutarco, ho constatato che in esso la presenza dei due insigni studiosi è molto più accentuata di quanto possa apparire dalla raccolta dei frammenti. Di fatto, la prima parte del *De musica* (capp. 1-13), che traccia un disegno storico della musica e della poesia lirica greca, dipende per lo più da Eraclide Pontico, affascinante ed eccentrico allievo prima di Platone e poi di Aristotele; la seconda parte (capp. 14-43), che tratta di etica, estetica ed educazione musicale, dipende da Aristosseno, uno dei più brillanti allievi di Aristotele.

In questa sede mi occuperò della prima parte. Non senza sorpresa ho riscontrato che l'intelaiatura portante della storia tracciata da Eraclide Pontico è costituita dagli agoni che si succedevano in diverse località della Grecia e dove, nel tempo, emergevano nuovi protagonisti e nuove forme musicali e poetiche.

Sarà utile ricordare che il *De musica* appartiene al genere della letteratura simposiaca, che registra cioè le conversazioni che si sono tenute nei simposi. Un genere che ebbe grande fortuna nella letteratura greca e anche in quella latina: basterà citare il *Simposio* di Platone, il *Simposio* di Senofonte, le *Questioni conviviali* e il *Banchetto dei Sette Sapianti* di Plutarco, il *Simposio o i Lapiti* di Luciano, i *Deipnosofisti* di Ateneo, i *Saturnali* di Macrobio¹.

Il trattato non è organizzato sotto forma di dialogo a voci molteplici. È costituito essenzialmente da due lunghi monologhi, quello di Lisia che occupa i capp. 3-13 e quello di Soterico che occupa i capp. 14-42, mai interrotti dagli altri convitati presenti, che sono citati con il nome di ἑταῖροι, 'compagni'². Prima del discorso di Lisia e dopo quello di Soterico

¹ Sulla storia del genere simposiaco, ved. MARTIN 1931; DUPONT 1977; RELIHAN 1992.

² Cap. 2, 1131e.

interviene Onesicrate, padrone di casa e simposiarca, rispettivamente per dare il via e per chiudere la discussione. Qua e là, negli snodi del simposio, interviene la voce narrante dell'autore con la funzione di collegare fra loro gli interventi dei tre protagonisti.

Onesicrate, apostrofando i musicologi presenti come μουσικῆς θιασῶται 'adepti della musica', detta i punti salienti da trattare³: πρῶτοι εὐρεταί 'i primi inventori'; προσεξευρέσεις, 'le successive acquisizioni in campo musicale'; μουσικὴ ἐπιστήμη, 'la scienza musicale'; μουσικὴ παιδεία, 'l'educazione musicale'.

Accogliendo il suo invito, prende la parola Lisia, di professione citarodico, affrontando il tema dei primi inventori. La sua trattazione prende le mosse dalla Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων> di Eraclide Pontico⁴:

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων> τὴν κιθαρῳδίαν καὶ τὴν κιθαρῳδικὴν ποίησιν πρῶτόν φησιν Ἄμφιονα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης (FGrH 550 F 1), δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει.

Eraclide nel suo Trattato sui musicisti illustri dice che Anfione, figlio di Zeus e Antiopa, escogitò per primo la citarodia e la poesia citarodica, chiaramente apprendendola da suo padre. Documenta questo sulla base dell'epigrafe che sta a Sicione, dalla quale prende i nomi sia delle sacerdotesse di Argo che dei poeti e dei musicisti.

Come era usuale nelle ricostruzioni storiche, Eraclide prende inizio dall'origine divina dell'arte di cui vuole tracciare la storia. Racconta che Anfione per primo, grazie all'insegnamento del padre Zeus, imparò a suonare la cetra e a comporre un testo poetico destinato al canto citarodico. Nella narrazione di Eraclide due aspetti sono da sottolineare: il fatto che la prima ad essere stata inventata sia la musica della cetra e non la musica dell'*aulos*, come sostengono altri testimoni⁵, e che il suo inventore sia

³ *Ibidem.*

⁴ Ps. Plut. *De mus.* 3, 1131f-1132a = Heraclid. Pont. fr. 157 (p. 46, 25-29) Wehrli. Una trattazione puntuale, benché stringata, su questa opera di Eraclide Pontico in GOTT-SCHALK 1980, pp. 133-135. Il testo del *De musica* e la traduzione italiana dei passi discussi in questo saggio sono tratti dall'edizione di prossima pubblicazione a cura di A. BARKER, B. GENTILI, A. GOSTOLI.

⁵ Ved. *De mus.* 5, 1132f.

stato il tebano Anfione e non il trace Orfeo, come più comunemente si riteneva. Come fonte di Eraclide Pontico viene menzionata l'*Epigrafe di Sicione*, un'iscrizione ora perduta, che usava come computo temporale la successione delle sacerdotesse di Era argiva. Secondo Weil e Reinach si trattava di "une chronique lapidaire consacrée par quelque érudit dans un des nombreux temples de Sicyone"⁶. Tradizionalmente si ritiene che sia stata redatta verso la fine del V sec. a. C. perché il computo cronologico, basato appunto sulla successione delle sacerdotesse di Era ad Argo, sarebbe ispirato all'opera di Ellanico di Lesbo intitolata *Le sacerdotesse di Era in Argo* (frr. 74-84 Fowler), composta alla metà del V secolo⁷. Ma recentemente si è proposto di alzarne la datazione al VI secolo, sganciandola dalla dipendenza dall'opera di Ellanico. Considerando che in quel periodo Sicione fu un importante centro culturale, famoso per un numero eccezionale di abili musicisti, è verisimile che abbia prodotto allora un tale documento, adottando il sistema di datazione già in uso presso i vicini Argivi⁸. Il contenuto non abbracciava solo l'ambito della citarodia, ma anche quello dell'aulodia: nel *De musica*, al cap. 8, 1134b, si dice che Clonas, nell'*Epigrafe di Sicione*, è indicato come inventore del *nomos Trimeles*. L'ipotesi avanzata da François Lasserre è che fosse una cronaca molto simile a quella riportata dal *Marmor Parium*, ma limitata all'ambito poetico e musicale⁹. Probabilmente si affiancavano il nome di un musicista o di un poeta, la cronologia e qualche notizia sommaria sulla sua attività. Ma non si può fare a meno di considerare che la stragrande maggioranza delle cronache epigrafiche di cui siamo a conoscenza riguarda i vincitori di agoni specifici, collegati a feste e a luoghi ben determinati. Non ci stupiamo perciò che autorevoli studiosi del passato abbiano ipotizzato che l'*Epigrafe di Sicione* registrasse i vincitori delle feste pitiche locali¹⁰, anche se questa ipotesi appare oggi meno probabile. Eraclide Pontico, per mettere insieme la sua storia della musica, si avvale dunque verosimilmente di una cronaca riferita alla Grecia in generale, benché limitata all'ambito poetico-musicale; comunque si avvale di un documento scritto. Dopo Anfione, Eraclide Pontico elencava il nome anche di altri 'inventori' nell'ambito della citarodia (Filammone, Tamiri, Lino, ecc.). Sorprenderà i lettori moderni (ma non avrà sorpreso

⁶ WEIL-REINACH 1900, p. IX.

⁷ Cfr. JACOBY 1955, p. 476.

⁸ Ved. GOSTOLI 2010-2011, p.143 nota 9; FRANKLIN 2013, pp. 223-225; BARKER 2014, p. 50.

⁹ LASSERRE 1954, p. 154 nota 4.

¹⁰ BERGK 1883, pp. 149; 384; WESTPHAL 1865, p. 66.

gli antichi) che nell'elenco siano compresi anche Demodoco e Femio, i due aedi personaggi dell'*Odissea*, l'uno attivo alla corte di Alcino, l'altro alla corte di Ulisse. Infatti il testo prosegue così¹¹:

γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὄν πεποικηκέναι Ἰλίου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἥφαιστου γάμον· ἀλλὰ μὴν καὶ Φήμιον Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι. οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν.

Anche Demodoco di Corcira fu un antico musico, che compose La distruzione di Troia e Le Nozze di Afrodite e di Efesto, e del resto anche Femio di Itaca compose Il Ritorno da Troia dei compagni di Agamennone. La lexis dei loro poemi non era astrofica né priva di misura regolare, ma era come quella di Stesicoro e degli antichi melici, che componevano versi epici (ἔπη) rivestiti di melodie.

Eraclide afferma dunque che gli antichi aedi preomerici come Demodoco e Femio non fecero uso nelle loro composizioni di ritmi “liberi” privi di “misura regolare”, cioè non si avvalsero di strutture astrofiche come sono i *nomoi* di Timoteo. Si servivano invece di strutture strofiche identiche a quelle di Stesicoro e degli antichi poeti lirici (*melopoioi*), che componevano versi dell'*epos* rivestiti di melodie, cioè versi epici accompagnati dalla musica¹². Qualcuno è rimasto sorpreso dall'attribuzione di versi epici a Stesicoro¹³, che non compose esametri. Ma Bruno Gentili ha richiamato l'attenzione sul fatto che in questo passo, come in diverse altre occorrenze, *epe* ha un valore semantico comprensivo di qualsiasi forma metrica, non solo esametrica, ma anche lirica, idonea a narrare vicende mitiche, che hanno come protagonisti dei ed eroi¹⁴. Ed è stato merito di Bruno Gentili aver compreso che la pagina di Eraclide Pontico, nel rapporto che istituisce tra *epos* antico e lirica epica stesicorea, ha valore di testimonianza storica sia sul piano dei contenuti eroici sia su quello della struttura e dei metri del canto. Eraclide lo deduce certamente dal fatto che nell'*Odissea* il canto di Demodoco è accompagnato da un coro danzante, un tipo di

¹¹ Ps. Plut. *De mus.* 3, 1132b = Heraclid. Pont. fr. 157 (p. 47, 8-13) Werhli.

¹² Tra gli antichi *melopoioi* è implicitamente compreso anche Terpanandro, come si evince dall'inizio della frase successiva: καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον...Ved. *infra*, p. 61.

¹³ Ved. per es. WEIL-REINACH 1900, p. 15, nota 35.

¹⁴ Ved. la stringente dimostrazione di GENTILI 1977, p. 35.

performance che presuppone l'articolazione strofica del canto¹⁵. Il canto di Demodoco, essendo accompagnato dalla danza di un gruppo di giovani, doveva avere struttura strofica, esattamente come avevano struttura strofica i carmi di Stesicoro. In questa pagina fa la sua prima apparizione Terpandro. Nell'Antichità fu considerato l'iniziatore "storico" della citarodia, sia per l'invenzione della lira a sette corde, in sostituzione dell'antico tetra-cordo, sia per l'introduzione di nuovi ritmi e di nuove armonie, sia per la fondazione a Sparta della prima *katastasis* musicale e dell'agone citarodico in onore di Apollo Carneio¹⁶. Nel *De musica* si conferma come la figura più significativa nell'ambito della musica e della poesia lirica monodica. In questa sezione del trattato viene ricondotta a lui l'invenzione dei *nomoi* citarodici, cioè di sette motivi musicali da eseguire sulla cetra come accompagnamento al canto¹⁷. L'invenzione dei *nomoi* aulodici (da eseguire sull'*aulos*, come accompagnamento al canto) era invece attribuita a Clonas ritenuto originario di Tegea (Arcadia) o di Tebe (Beozia)¹⁸. I *nomoi*, rispettivamente aulodici e citarodici, costituivano una serie chiusa, un sistema di motivi musicali fruibili soprattutto nel campo degli inni rituali. Ognuno di essi era caratterizzato da una armonia determinata e da un ritmo prestabilito. Il singolo citarodo o l'aulodo di volta in volta sceglieva quello adatto all'occasione, cioè al tipo di inno che doveva intonare, incanalando in esso le parole del canto. Poteva anche inserire elementi originali e personali, pur senza violare le caratteristiche melodiche, timbriche e idiomatiche proprie di ciascun *nomos*. Il *De musica* ci trasmette anche i loro titoli¹⁹: tra i *nomoi* citarodici alcuni avevano nomi etnici (Beozio, Eolio), altri prendevano il nome dal loro compositore (Terpandro), dal ritmo (Trocaico) oppure dalle caratteristiche melodiche (*Orthios*, *Oxys*)²⁰. Nel trattato emerge chiara anche la notizia di un'attività di Terpandro nel campo della citarodia epica, cioè di una citarodia volta alla narrazione di gesta eroiche:

καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων,
κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη
περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

¹⁵ Cfr. Ps. Aristot. *Probl.* 19, 15.

¹⁶ Per le testimonianze antiche su Terpandro e i frammenti dell'opera accompagnati da commento, ved. GOSTOLI 1990.

¹⁷ Capp. 3, 1132c-4, 1132d.

¹⁸ Capp. 4, 1132d; 5, 1133a.

¹⁹ Cap. 4, 1132d.

²⁰ Sulle specificità dei diversi *nomoi* citarodici, ved. GOSTOLI 1990, pp. XVI-XXVIII; POWER 2010, pp. 244-273.

*Terpandro, diceva Eraclide, essendo autore di nomoi citarodici, aggiungeva la musica, secondo ciascun nomos, ai versi propri e a quelli di Omero e li cantava negli agoni*²¹.

Sembra che questo tipo di citarodia assumesse di volta in volta come motivo base ricorrente un *nomos* in particolare tra i sette che costituivano il sistema cui faceva riferimento Terpandro²². Compose anche *Proemi* citarodici in metri epici (προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπειν) che servivano ad introdurre l'esecuzione agonale della poesia di Omero e degli altri poeti²³. Doveva trattarsi di composizioni del tutto analoghe agli *Inni omerici*, i quali avevano anche la denominazione di *Proemi*²⁴. Questi erano composizioni di varia lunghezza, contenenti invocazione e preghiera alla divinità, alla quale il rapsodo chiedeva sostegno, in vista della successiva recitazione, cioè del pezzo forte della *performance*. Sembra verisimile che i proemi citarodici di Terpandro non fossero in esametri dattilici, come quelli omerici, ma in metri *kat'enoplion*, come la *performance* di tipo citarodico che dovevano introdurre. Quando Eraclide parlava di epica citarodica in relazione a Terpandro, il riferimento doveva essere prima di tutto alla prima *katastasis* musicale e all'agone citarodico delle Carnee da lui promossi a Sparta. La loro istituzione verrà trattata dal *De musica* nel cap. 9, insieme a quella della seconda *katastasis*: preferisco seguire l'ordine di trattazione del *De musica* e riprendere là il discorso su Terpandro come fondatore e protagonista di agoni citarodici a Sparta.

Di Terpandro, il *De musica* lodava anche l'abilità tecnica nel suonare la cetra²⁵:

ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρωδικὴν ὁ Τέρπανδρος
διενηνοχέναι· τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἑξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται.

Sembra poi che Terpandro si sia distinto anche nella tecnica citarodica: è infatti attestato che vinse le gare Pitiche per quattro volte di seguito.

L'ipotesi più ovvia è che le Pitiche cui il testo fa riferimento siano le famose gare di Delfi, che al tempo di Terpandro si tenevano ogni otto anni e comportavano ancora un solo agone, cioè il concorso musicale citarodico. In passato si riteneva che le Pitiche in questione fossero le meno famose feste di Sicione e che i vincitori fossero registrati sull'*Epigrafe di Si-*

²¹ Cap. 3, 1132c = Terp. test. 27 Gostoli.

²² Ved. GOSTOLI 1990, pp. XXXIV-XXXVI.

²³ Cfr. cap. 4, 1132d = Terp. test. 32, 1 Gostoli; cap. 6, 1133c = Terp. test. 35 Gostoli.

²⁴ Cfr. Thuc. 3, 104.

²⁵ Cap. 4, 1132e = Terp. test. 32, 6 Gostoli.

cione²⁶. Ma la formula usata per Terpandro (τὰ Πύθια τετράκις νενικηκῶς ἀναγέγραπται) viene adoperata dallo stesso Ps. Plutarco con riferimento a Sacadas (τὰ Πύθια τρίς νενικηκῶς ἀναγέγραπται)²⁷ per il quale non si pone alcun problema interpretativo. Pausania ci ragguaglia infatti con precisione sulle tre vittorie consecutive di Sacadas nell'agone auletico di Delfi, a partire dal momento in cui gli Anfizioni lo aggiunsero, insieme all'aulodia, al tradizionale agone citarodico²⁸. Perciò la conclusione più ovvia è che anche per Terpandro le Pitiche cui il *De musica* fa riferimento siano le famose gare di Delfi. Trattandosi della festa in onore di Apollo, si può verosimilmente ipotizzare che Terpandro vi avesse eseguito il *nomos Orthios*, cioè l'inno al dio di cui ci è pervenuto l'incipit (fr. 2 Gostoli). Il termine ἀναγέγραπται usato dallo Ps. Plutarco, a proposito sia di Terpandro che di Sacadas, rinvia chiaramente a fonti epigrafiche. Ritengo che questa fonte possa essere la lista dei *Pythionikai* compilata, verso il 335 a. C., da Aristotele insieme al nipote Callistene²⁹, trascritta ben presto su pietra e depositata nel tempio di Delfi³⁰. È verosimile che Eraclide Pontico, scolaro di Platone, ma anche di Aristotele, abbia attinto ad essa al momento della compilazione del suo *Trattato sui musicisti illustri*. In entrambi i casi quindi, sia per Terpandro che per Sacadas, si può pensare che il *De musica* alluda alla lista dei *Pythionikai* delfici³¹.

Da quanto emerge finora dal discorso di Lisia, la tradizione più antica e nobile era dunque quella citarodica. Il contenuto del capitolo seguente (cap. 5) è veramente sorprendente e, di primo acchito, il lettore non può che rimanere disorientato. La struttura del discorso è sintetica, di difficile interpretazione e soprattutto è in contraddizione con quanto sostenuto nei capitoli precedenti. Riusciamo a comprendere il senso della narrazione solo quando ci rendiamo conto di trovarci di fronte ad una ricostruzione completamente nuova e diversa della storia della musica greca, tracciata questa volta sulla base del trattato di Glauco di Reggio *Sugli antichi poeti e*

²⁶ Ved. *supra*, p. 59. L'agone di Sicione fu fondato nel 572 da Clistene, circa cento anni dopo il *floruit* di Terpandro (*scholl.* Pind. *Nem.* 10, 76; 9, 2; 121); ma Pindaro, *Nem.* 9, 9 attribuisce la fondazione di giochi in onore di Apollo, ben prima, all'eroe Adrasto. Forse quella di Clistene fu una riorganizzazione dell'evento: ved. MCGREGOR 1941.

²⁷ Cap. 8, 1134a.

²⁸ Paus. 10, 7, 4 = Sacadas test. 1 Gent.-Pr. Sulle tappe salienti nell'organizzazione dei giochi delfici, ved. DELLA BONA 2017, pp. 22-29.

²⁹ Frr. 615-617 Rose.

³⁰ Per un puntuale ragguaglio su questa lista, ved. SIG³ 275 = CID IV 10 e il relativo commento in DELLA BONA 2017, pp. 185-188.

³¹ Per una più ampia panoramica sulla questione, ved. LASSERRE 1954, p. 155, nota 3

musici (V-IV sec. a. C.), coniugato all'opera di Alessandro Poliïstore, *Raccolta delle notizie sulla Frigia* (I sec. a. C.)³². Per questi l'auletica, introdotta in Grecia dal leggendario auleta frigio Olimpo, era più antica e più nobile della citaristica e l'inventore della citarodia era Orfeo, non Anfione. La narrazione si snoda in questo modo³³:

πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν (sc. Τέρπανδρον) Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματί τινι τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν· φησὶ γὰρ (FHG II 23 fr. 2) αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρῶτους ποιήσαντας αὐλωδίαν. Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (FGrH 273 F 77) κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὑαγνιν δὲ πρῶτον αὐλήσει, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον· ἐζηλωκένοι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μιμημένος· οὐδεὶς γὰρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλωδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐθέν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε. Κλονᾶς δ' ὁ τῶν αὐλωδικῶν νόμων ποιητής, ὁ ὀλίγω ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος, ὡς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι, Τεγεάτης ἦν, ὡς δὲ Βοιωτοί, Θηβαῖος. μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδοται γενέσθαι.

E quanto ad epoca (Terpandro) è molto antico: Glauco d'Italia nel suo trattato Sugli antichi poeti e musicisti mostra che è più antico di Archiloco. Dice infatti che egli visse dopo i primi compositori di aulodie. Alessandro nella Raccolta delle notizie sulla Frigia diceva che Olimpo per primo introdusse la musica in Grecia e anche i Dattili Idei; Hyagnis fu il primo a suonare l'aulos, poi il figlio di lui Marsia, poi Olimpo. (E dice che) Terpandro imitò Omero per quanto riguarda i versi, imitò invece Orfeo nelle melodie. Al contrario Orfeo non sembra abbia imitato nessuno. Clonas, poeta di nomoi aulodici, vissuto poco dopo Terpandro, secondo gli Arcadi era originario di Tegea, secondo i Beoti era tebano. Dopo Terpandro e Clonas, secondo la tradizione, sarebbe venuto Archiloco.

al cap. 4; GOSTOLI 1990, pp. 97-100.

³² Il trattato di Glauco contiene la più antica storia della musica e della letteratura greca di cui abbiamo notizia, insieme all'opera in parte simile di Damaste di Sigeo, *Sui poeti e i sofisti*. Viene citato tre volte dal *De musica* (capp. 4, 7, 10). L'opinione corrente è che Eraclide Pontico avesse inserito estratti dell'opera di Glauco nel suo trattato, ma non si può nemmeno escludere che sia stata utilizzata in una fase della compilazione del *De musica*. Su Glauco come storico della musica e della letteratura e auleta lui stesso, ved. GOSTOLI 2015.

³³ Capp. 4, 1132e-5, 1132ef (= Terp. testim. 3; 7; 31 Gostoli).

La citazione di Alessandro Poliïstore, da parte del compilatore del *De musica*, ha la funzione di spiegare il rapporto cronologico tra Terpandro e i primi compositori di aulodie discusso immediatamente prima da Glauco di Reggio (o d'Italia), contestualizzandolo geograficamente e storicamente. Non è facile determinarne il confine. Sarei propensa a ritenere che la citazione termini con εἶτ' Ὀλυμπον, diversamente da quanto pensano alcuni studiosi, tra cui Jacoby, che la porta fino a εἶκοι³⁴. Il brano successivo da ἐζηλωκέναι a γενέσθαι riprende verosimilmente l'esposizione della teoria di Glauco, dipende cioè da Γλαῦκος ... φησὶ γὰρ dato che le notizie fornite non hanno molto a che fare con la Frigia³⁵. Ci troviamo di fronte ad una narrazione del tutto diversa da quella prospettata in precedenza da Eraclide Pontico. Non si tratta solo di tradizioni mitiche diverse, bensì anche di metodi e di strumenti di studio differenti. Eraclide, allievo di Aristotele, amava fondare le sue ricerche su fonti scritte: abbiamo già visto che, per la storia della citarodia faceva riferimento all'*Epigrafe di Sicione* e ai *Pythionikai* delfici. Nel cap. 6 del *De musica* sembra emergere che abbia utilizzato anche i *Karneonikai* di Ellanico di Lesbo nel momento in cui menziona l'invenzione della cetra Asiatica ad opera di Cepione (allievo di Terpandro) e la fine della supremazia dei citarodi di Lesbo al festival delle Carnee alla morte del citarodo Periclito (metà del VI sec. a.C.)³⁶. Talora ammette l'impossibilità di pronunciarsi su un certo argomento perché non trova fonti scritte, come nel caso in cui deve precisare la natura auletica o aulodica del *nomos Orthios* di Polimnesto³⁷:

Καὶ Πολύμνηστος δ' αὐλωδικούς νόμους ἐποίησεν· ἐν δὲ τῷ Ὀρθίῳ νόμῳ τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται, καθάπερ οἱ ἁρμονικοὶ φασιν, οὐκ ἔχομεν δ' ἀκριβῶς εἰπεῖν· οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοι τι περὶ τούτου.

Anche Polimnesto compose nomoi aulodici; nel nomos Orthios si sarebbe servito del canto, a quanto dicono gli Armonici, ma non possiamo affermarlo con precisione: gli antichi infatti non hanno parlato su questo argomento.

³⁴ JACOBY 1943, p. 287.

³⁵ Così HILLER 1886, p. 403 s. Per una più approfondita discussione ved. GOSTOLI 2015, p. 130 s.

³⁶ Cap. 6, 1133bc. Secondo gli studi più recenti l'opera di Ellanico non fungeva da cornice cronologica ad avvenimenti che nulla avevano a che fare con l'agone citarodico delle Carnee (come precedentemente si ipotizzava), ma aveva invece la funzione di tramandare alla memoria la biografia e l'attività artistica dei vincitori: ved. WEST 1992, p. 330 nota 8; FRANKLIN 2010-2011, pp. 723-753.

³⁷ Cap. 10, 1134d = Polymn. test. 5 Gent.-Pr.

Da questo passo sembra di capire che Polimnesto avesse trasformato il *nomos Orthios* da auletico in aulodico, cioè avesse composto versi adattandoli all'aria musicale dell'*Orthios*. Lo sostenevano gli *harmonikoi*, insegnanti di musica che si attenevano alla tradizione orale; ma Eraclide esclude di poter condividere il loro parere per mancanza di testimonianze scritte. Diverso il modo di procedere di Glauco. Nel passo del cap. 5 sopra citato paragona le melodie di Terpandro a quelle di Orfeo³⁸. Non potendo pensare che fosse in possesso di testi di autori così antichi con note musicali, dobbiamo ammettere che alludesse a melodie tramandate oralmente e attribuite a Orfeo e a Terpandro. La presenza di Glauco è riconoscibile anche nel cap. 7, interamente dedicato alla storia dell'auletica e dell'aulodia, sulla base di fonti di tradizione orale. Su tutti si staglia la figura di Olimpo. Dalla Frigia portò nell'Ellade i *nomoi* enarmonici di cui i Greci si servivano ancora nel V-IV secolo nelle feste degli dei³⁹:

οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσίου καὶ τὴν αὐλήσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνας ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν.

Questo Olimpo, essendo stato il ragazzo amato da Marsia e avendo appreso da lui l'arte di suonare l'aulos, introdusse in Grecia i nomoi enarmonici che i Greci suonano oggi nelle feste degli dei.

Ma Glauco, a differenza di Eraclide, anche in questo caso si affidava a fonti di tradizione orale, tra le quali ci saranno state verosimilmente le lezioni degli *harmonikoi* a lui contemporanei, nei quali invece Eraclide Pontico non riponeva fiducia. Il cap. 8, in maniera molto succinta, offre il completamento del cap. 7, nel senso che continua la trattazione della musica per *aulos* praticata dai poeti dell'età arcaica. Il capitolo si apre con la menzione del *nomos Kradias* (*Aria del fico*), che secondo Ipponatte (fr. 146 Degani) era eseguito da Mimnermo sull'*aulos*⁴⁰. Evidentemente esso doveva essere noto ad Eraclide come testo in distici elegiaci, cioè doveva essere un *nomos* aulodico, se subito dopo aggiunge che era uso antico mettere in musica l'elegia, adducendo come prova lo 'scritto delle Panatenee' sull'agone musicale⁴¹:

³⁸ Cap. 5, 1132f: ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη.

³⁹ Cap. 7, 1133e = Olymp. test. 9 Gent.-Pr.

⁴⁰ Cap. 8, 1133f-1134a.

⁴¹ Cap. 8, 1134a = Sacadas test. 3 Gent.-Pr.

ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ αὐλωδοὶ ἦδον· τοῦτο δὲ δηλοῖ ἡ τῶν Παναθηναίων γραφή ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος. γέγονε δὲ καὶ Σακάδας <ὁ> Ἀργεῖος ποιητῆς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων.

In origine infatti gli aulodi mettevano in musica e cantavano versi elegiaci. Lo dimostra la graphe panatenaica, cioè la registrazione delle Panatenee relativa al concorso musicale. Anche Sacadas di Argo fu autore di canti e di elegie che mise in musica.

A questo punto vivace è il dibattito critico su che cosa fosse questa γραφή panatenaica⁴²: forse il decreto pericleo emanato nel 442 a.C.⁴³, più probabilmente un'iscrizione panatenaica diversa e palesemente più antica, un dispositivo o una lista di vincitori agli agoni panatenaici, ben nota agli eruditi del IV secolo, risalente al tempo in cui, sotto forma di concorso, era previsto il canto di elegie con accompagnamento auletico. Anche in questo caso, Eraclide Pontico, come prova di una sua ricostruzione storica relativa all'esecuzione dell'elegia, adduce un documento desunto da un agone, questa volta dalle Panatenee ateniesi.

Studi recenti hanno evidenziato la centralità della poesia e della musica nella cultura spartana preclassica, sino a definirla “song culture” per eccellenza. Così la definisce Claude Calame⁴⁴: “Una cultura della performance musicale cantata, da una parte perché la vita sociale e civica degli Spartani è cadenzata dalle manifestazioni musicali in onore degli dei del *pantheon* locale; dall'altra parte perché la formazione dei cittadini e delle loro spose avviene attraverso la partecipazione a gruppi corali che conferiscono alle arti delle Muse una funzione educativa di carattere iniziatico”.

Dall'inizio del VII alla metà del VI secolo confluì a Sparta un numero impressionante di poeti e musicisti da ogni parte del mondo greco: Terpandro di Lesbo, promotore della prima *katastasis* musicale e dell'agone citarodico alle feste Carnee, di cui lui stesso fu il primo vincitore

⁴² Ved. WEIL-REINACH 1900, p. 24 nota 59 (com'è loro abitudine intervengono sul testo invertendo l'ordine delle frasi e trasportando l'intero periodo alla fine del cap. 5); LASSERRE 1954; DAVISON 1958, p. 39 s.; BARKER 1984; PISANI-CITELLI 2017.

⁴³ Cfr. Plut. *Per.* 13, 11 φιλοτιμούμενος δ'ὁ Περικλῆς τότε πρῶτον ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίοις ἄγεσθαι, καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἰρεθεῖς, καθότι χρή τοὺς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν ἢ ἄδειν ἢ κιθαρίζειν. Cfr. anche Aristot. *Ath. Resp.* 60, 1.

⁴⁴ CALAME 2018, p. 180. La traduzione italiana è mia.

(676/673 a. C.)⁴⁵; Taleta di Gortina, autore di peani, Senodamo di Citera, compositore di peani e di iporchemi, Senocrito di Locri, inventore di uno stile musicale e autore di composizioni classificate come ditirambi, Polimnesto di Colofone, cultore di *nomoi* auleti e aulodici, infine Sacadas di Argo, abile auleta e poeta di elegie, promotori della seconda *katastasis*⁴⁶. La trattazione delle due scuole musicali viene introdotta *ex abrupto* dal *De musica* nel cap. 9, strettamente legato al cap. 10. È verisimile che la fonte sia sempre Eraclide Pontico, con estratti da Glauco di Reggio. Il discorso si ricollega infatti ai precedenti capitoli perché contestualizza negli agoni l'esecuzione dei *nomoi* citarodici e aulodici trattati nei capitoli precedenti⁴⁷ e perché, se ci mettiamo dal punto di vista di uno storico, la nascita delle due scuole musicali spartane e i loro promotori non potevano non essere considerati capitoli fondamentali di un'opera volta a disegnare l'evoluzione della poesia e della musica.

L'attività dei poeti della seconda *katastasis* è connessa con le celebrazioni rituali delle *Apodeixeis* in Arcadia e degli *Endymatia* ad Argo che sancivano il passaggio dei giovani cittadini dall'adolescenza all'età adulta attraverso la presentazione alla comunità degli adulti e l'assunzione di una determinata veste. A Sparta le Gimnopedie prevedevano rappresentazioni corali a cui partecipavano giovani, uomini maturi e anziani. Queste esecuzioni avevano certamente un significato militare e un valore rituale, presumibilmente in rapporto alle lotte per il possesso della Tireatide⁴⁸.

Riguardo alla *performance* citarodica delle feste Carnee, possiamo essere certi che oltre a inni in onore del dio si eseguisse anche citarodia epica. Lo deduciamo da quanto abbiamo già letto sopra nel *De musica*⁴⁹: “E in effetti anche Terpandro, diceva Eraclide, essendo autore di *nomoi* citarodici, aggiungeva la musica, secondo ciascun *nomos*, ai versi propri e a quelli di Omero e li cantava negli agoni”. A questa attestazione si deve aggiungere una testimonianza di Plutarco, secondo cui Terpandro, in occasione dell'agone citarodico delle Carnee, fu multato dagli efori perché aveva cambiato l'organatura della cetra⁵⁰. Plutarco lo definisce “il migliore dei citarodi del

⁴⁵ Ps. Plut. *De mus.* 9 = Terp. test. 18 Gostoli; Hellan. FG^rH 4 F 85 = Terp. test 1 Gostoli; Sosib. FG^rH 595 F 3.

⁴⁶ Ps. Plut. *De mus.* 9-10.

⁴⁷ Ved. BARKER 2014, p. 39.

⁴⁸ Sull'origine, l'organizzazione, il valore rituale delle due feste spartane rinvio a CALAME 2018, pp. 180-183; CALAME 2019, pp. 346-350. Una raccolta molto utile delle fonti antiche accompagnate da commento e dalla bibliografia moderna in MASSARO 2018.

⁴⁹ Cap. 3, 1132c (cfr. *supra*, pp. 65-66).

⁵⁰ Plut. *Inst. Lac.* 17, 238c = Terp. test. 50 Gostoli (ved. commento al passo).

suo tempo e celebratore (ἐπαινέτης) delle gesta eroiche”, riconoscendogli un preciso ruolo nel genere del canto eroico⁵¹. I citarodi di Lesbo si segnarono in quell’agone fino alla metà del VI secolo, un dato che Eraclide Pontico desume probabilmente dai *Karneonikai* di Ellanico di Lesbo⁵².

Fino a questo punto il *De musica* non ha approfondito lo studio dei ritmi. All’inizio del cap. 12 si preannuncia una trattazione su questo argomento, ma per la verità la discussione che segue è molto concisa e generica in rapporto all’importanza del tema. Lo stesso tema sarà trattato in maniera più ampia nei capp. 28-30, ma al momento vengono citati cursoriamente i poeti rimasti famosi per aver introdotto nuovi generi e specie di ritmi, senza deviare dalla norma del bello⁵³:

καὶ γὰρ οὗτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας καινοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν<τοι> τοῦ καλοῦ τύπου. ἔστι δὲ τις Ἰαλκμανικὴ καινοτομία καὶ Σητησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ. Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος (test. 38 Fongoni) καὶ οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασι, τὸ φιλάνθρωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον διώξαντες·

(Terpandro, Polimnesto, Taleta, Sacadas) furono bensì innovatori nelle composizioni ritmiche, senza allontanarsi però dallo stile bello. Anche Alcmane e Stesicoro apportarono innovazioni, ma senza deviare dalla norma del bello. Cresso, Timoteo e Filosseno e gli altri poeti della stessa epoca furono invece più triviali e smaniosi di novità, ricercando lo stile popolare e a premi, come ora si chiama.

Gli agoni teatrali in Atene furono la sede privilegiata per le sperimentazioni della ‘Nuova Musica’, di cui i tre personaggi sopra menzionati furono rappresentanti significativi, e anche per il confronto sul modo di fare musica che essi stessi istituivano all’interno delle composizioni⁵⁴. Nell’uso dei ritmi, la fonte di questo capitolo, che è stata individuata in Aristosseno sulla base della stringente testimonianza di Temistio⁵⁵, vede dunque una degenerazione mano mano che ci si allontana dalla semplicità e dalla

⁵¹ Per il significato di ἐπαινέτης nell’ambito della terminologia tecnica pertinente all’attività aedico-rapsodica, cfr. VELARDI 1989, pp. 31-36.

⁵² Cfr. Ps. Plut. *De mus.* 6, 1133c; *supra*, nota 36.

⁵³ Cap. 12, 1135cd.

⁵⁴ Per es. la rivendicazione della propria perizia tecnico-musicale da parte di Timoteo nel fr. 802 Hordern. Per una bella discussione sul serrato confronto tra i protagonisti della scena musicale, ved. ERCOLES 2017, p. 131 ss.

⁵⁵ Cfr. Themist. *Orat.* XXXIII 1= Aristox. fr. 70 Wehrli; MERIANI 2003, p. 77; PÖHLMANN 2011, p. 16.

severità della musica antica⁵⁶. La contrapposizione tra i due tipi di musica (ἀρχαία *versus* καινή μουσική) appare particolarmente vivace nel periodo in cui maggiore è la polarizzazione dello scontro politico nell'Atene del V secolo a.C.; le critiche rivolte alla 'Nuova Musica' registrano le opinioni dell'élite conservatrice dichiaratamente ostile ad essa⁵⁷. Questo capitolo 12 del *De musica* ne è un documento efficace.

Dichiarando concluso il compito che si era assunto (la trattazione delle prime invenzioni nel campo della musica), Lisia cede la parola a Soterico che definisce “teorico della musica e intellettuale esperto in ogni branca del sapere (ἐγκύκλιος παιδεία)”⁵⁸, mentre per sé rivendica la competenza nell'arte applicata, coerente con la professione di citarodo, che verrà dichiarata più avanti⁵⁹.

Di fatto, questi primi tredici capitoli del *De musica* lasciano intravedere un disegno storico della musica e della lirica greca tracciato in gran parte da Eraclide Pontico mettendo in campo un numero cospicuo di fonti di primaria importanza. Eraclide esige la testimonianza di documenti scritti che individua generalmente nelle cronache degli agoni. Nell'antica Grecia essi costituirono il luogo di sviluppo e di raffinamento dell'arte delle Muse, del suo radicamento ora nel contesto panellenico, ora nelle realtà locali: per es. le Pitiche di Delfi, che ricoprirono nel mondo antico la posizione più prestigiosa; le meno note Pitiche di Sicione; l'agone citarodico istituito in onore di Apollo Carneio a Sparta; i cori delle Gimnopedie; le Panatenee ateniesi, inserite in una dimensione rituale e politica, ecc. L'uso costante e attento di queste fonti da parte di Eraclide Pontico costituisce una significativa testimonianza del livello di erudizione e di ricerca scientifica cui era pervenuta la filologia peripatetica.

Antonietta Gostoli
Università di Perugia
antonietta.gostoli@gmail.com

⁵⁶ Ved. GOSTOLI 2019.

⁵⁷ È stato ampiamente dibattuto il tema della vera natura della 'Nuova Musica' puntualizzando i reali cambiamenti introdotti dalla nuova stagione musicale. Essi furono sostanzialmente di natura sociale e di natura tecnica: il teatro divenne cioè il centro principale dell'intrattenimento di massa e l'*aulos* fu modificato in modo da poter passare da un genere musicale ad un altro prendendo sulla scena il sopravvento sulla cetra (ved. WALLACE 1997; WILSON 1999; CSAPO 2004).

⁵⁸ Cap. 13, 1135de.

⁵⁹ Cap. 43, 1146d.

BIBLIOGRAFIA

- BARKER 2014 A. BARKER, *Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*, Pisa-Roma 2014.
- BERGK 1883 TH. BERGK, *Griechische Literaturgeschichte*, II, aus dem Nachlass hrsg. von G. HINRICHS, Berlin 1883.
- CALAME 2018 C. CALAME, 'Pre-classical Sparta as Song Culture', in A. POWELL (ed.), *A Companion to Sparta I*, Hoboken, NJ-Chichester 2018, pp. 177-201.
- CALAME 2019 C. CALAME, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)*, seconde éd. française, Paris 2019; *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I: Morphologie, fonction religieuse et sociale; II: Alcman*, Roma 1977; trad. angl. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 1997 (2001).
- CSAPO 2004 E. CSAPO, 'The Politics of the New Music', in P. MURRAY - P. WILSON, *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, pp. 207-248.
- DAVISON 1958 J. A. DAVISON, 'Notes on the Panathenaea', *JHS* 78, 1958, pp. 23-42.
- DELLA BONA 2017 M. E. DELLA BONA, *I Pythia di Delfi. Agoni poetico-musicali nella Grecia antica 2*, Roma-Pisa 2017.
- DUPONT 1977 F. DUPONT, *Le plaisir et la loi. Du Banquet de Platon au Satyricon*, Paris 1977.
- ERCOLES 2017 M. ERCOLES, 'Nuova musica e agoni poetici. Il dibattito sulla musica nell'Atene classica', in A. GOSTOLI (a cura di), *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Turnhout 2017, pp. 131-161.

- FRANKLIN 2010-2011 J. C. FRANKLIN, 'The Lesbian Singers: Towards a Reconstruction of Hellanicus' *Karneian Victors*', in D. Castaldo - F. Giannachi - A. Manieri (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*. Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ (Lecce, 28-30 ottobre 2010) = *Rudiae* 22-23, 2010-2011, II tomo, pp. 719-763.
- FRANKLIN 2013 J. C. FRANKLIN, 'Songbenders of Circular Choruses: Dithyramb and the *Demise of Music*', in B. KOWALZIG and P. WILSON (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, pp. 213-236.
- GENTILI 1977 B. GENTILI, 'Preistoria e formazione dell'esametro, I', *QUCC* 26, 1977, pp. 7-37.
- GOSTOLI 1990 A. GOSTOLI, *Terpander*. Veterum testimonia collegit, Fragmenta edidit, Romae 1990.
- GOSTOLI 2010-2011 A. GOSTOLI, 'Agoni poetico-musicali nel *De musica* attribuito a Plutarco', in D. CASTALDO- F. GIANNACHI - A. MANIERI (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*. Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ (Lecce, 28-30 ottobre 2010) = *Rudiae* 22-23, 2010-2011, I tomo, pp. 139-148.
- GOSTOLI 2015 A. GOSTOLI, 'Glauco di Reggio musico e storico della poesia greca nel V sec. a. C.', *QUCC* n. s. 110 (139), 2015, pp. 125-142.
- GOSTOLI 2019 A. GOSTOLI, 'Τὸ καλόν as a Criterion for Judging Innovation (τὸ καινόν) in Greek Musical Pedagogy', *GRMS* 7, 2019, pp. 21-32.
- GOTTSCHALK 1980 H. B. GOTTSCHALK, *Heraclides of Pontus*, Oxford 1980 (1998).
- HILLER 1886 E. HILLER, 'Beiträge zur griechischen Litteraturgeschichte. 4. Die Fragmente des Glaukos von Rhegion', *RhM* 41, 1886, pp. 398-436.
- JACOBY 1943 F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, III A (Kommentar), Leiden 1943.
- JACOBY 1955 F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, III B (Kommentar), Leiden 1955.
- LASSERRE 1954 F. LASSERRE, Plutarque, *De la musique*, Olten-Lausanne 1954.
- MARTIN 1931 J. MARTIN, *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn 1931.

- MASSARO 2018 F. MASSARO, *Sparta. Agoni poetico-musicali nella Grecia antica* 3, Roma-Pisa 2018.
- MCGREGOR 1941 M. F. MCGREGOR, 'Cleisthenes of Sicyon and the Panhellenic Festivals', *TAPA* 72, 1941, pp. 266-287.
- MERIANI 2003 A. MERIANI, *Sulla musica greca antica. Studie e ricerche*, Napoli 2003.
- PISANI-CITELLI 2017 G. PISANI - L. CITELLI, *De musica*, in Plutarco, *Moralia II: L'educazione dei ragazzi*, Pordenone 1990, pp. 297-442. Nuova edizione aggiornata e corretta in E. LELLI - G. PISANI (a cura di), Plutarco, *Tutti i Moralia*, 'Bompiani, Il Pensiero occidentale' Milano 2017, pp. 2200-2229; 2979-3003 [introduzione e traduzione di G. PISANI, testo greco e note di L. CITELLI].
- PÖHLMANN 2011 E. PÖHLMANN, 'Ps. Plutarch, *De musica*. A History of Oral Tradition of Ancient Greek Music', *QUCC* n. s. 99 (128), 2011, pp. 11-30.
- POWER 2010 T. POWER, *The Culture of Kitharōidia*, Cambridge Mass.-London 2010.
- RELIHAN 1992 J. C. RELIHAN, 'Rethinking the History of the Literary Symposium', *ICS* 17, 1992, pp. 213-244.
- VELARDI 1989 R. VELARDI, *Enthousiasmòs. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989.
- WALLACE 1997 R. W. WALLACE, 'Poet, Public, and Theatrocracy: Audience Performance in Classical Athens', in L. EDMUNDS - R. W. WALLACE, *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore 1997, pp. 97-111.
- WEHRLI 1967 F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar II: Aristoxenos*, Basel-Stuttgart 1967².
- WEHRLI 1969 F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar VII: Herakleides Pontikos*, Basel-Stuttgart 1969².
- WEIL-REINACH 1900 H. WEIL - TH. REINACH, Plutarque, *De la musique* (Περὶ μουσικῆς). Édition critique et explicative, Paris 1900 (Kessinger Publishing, Whitefish MT 2010).
- WEST 1992 M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- WESTPHAL 1865 R. WESTPHAL, Πλουτάρχου Περὶ μουσικῆς; Plutarch, *Über die Musik*, Breslau 1865.
- WILSON 1999 P. WILSON, 'The aulos in Athens', in S. GOLDHILL - R. OSBORNE (eds), *Performance Culture of Athenian Democracy*, Cambridge 1999, pp. 58-95.

