



Petretto, Maria Alessandra (2007) *Consonantiae dissonantia nel De Institutione Musica di Boezio*. Sandalion, Vol. 26-28 (2003-2005 pubbl. 2007), p. 215-237.

<http://eprints.uniss.it/5661/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

26 = 28

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:
gmpintus@uniss.it

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri
Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

26 = 28

a cura di

Antonio M. Battezzatore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

GIOVANNI MARGINESU, ΔΟΝΟΚΕΙΣ □ ANDREA BLASINA, Retorica e tragedia: maestri e atti didattici in Eschilo □ MAURIZIA MATTEUZZI, Qualche riflessione su Eur. *Bacch.* 962 □ ROBERTO NICOLAI, L'emozione che insegna. Parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia □ PAOLA RUGGERI, Il viaggio di Lucilio in Sardegna: un itinerario tra realpolitik e sogno esotico (*Sat.* VI 21 e 22) □ SOTERA FORNARO, Miti tragici e filosofi teatrali: l'orazione LX 'Nesso o Deianira' di Dione Crisostomo □ ANTONELLA BRUZZONE, Allusività plautina in tre composti nominali di Ammiano Marcellino □ ATTILIO MASTINO, Una traccia della persecuzione diocleziana in Sardegna? *L'exitum* di Matera e la *susceptio a sanctis marturibus* di Adeodata nella *Turris Libisonis* del V secolo □ ALESSANDRO FRANZOI, Note massimianee □ MARIA ALESSANDRA PETRETTO, *Consonantia e dissonantia* nel *De Institutione Musica* di Boezio □ MARIA TERESA LANERI, Sulle dediche di Giovanni Calpurnio a Marco Aurelio, umanista mecenate □ MARCO GIOVINI, «Zang Tumb Tacito»: l'improbabile *Germania* futurista di Marinetti.

Sassari 2003-2005

MARIA ALESSANDRA PETRETTO

CONSONANTIA E DISSONANTIA
NEL DE INSTITUTIONE MUSICA DI BOEZIO

*Musica est exercitium arithmeticae
occultum nescientis se numerare animi*

G.W. Leibniz

(Lettera a Goldbach, 6.10.1712)

Tra i fenomeni musicali analizzati nella trattatistica e manualistica musicale greco-latina acquisisce un particolare rilievo quello della consonanza e della dissonanza, che viene rapportato, in genere, alle indagini sui suoni, sugli intervalli e sui *systemata*. Soprattutto gli intervalli vengono inseriti, da Aristosseno in poi, in articolate classificazioni¹ che li dividono, tra le varie categorie, in consonanti e dissonanti². Anche Boezio si interessa ai due opposti fenomeni nel suo trattato sulla dottrina armonica, presentandoli sotto un duplice aspetto: ne propone inizialmente la spiegazione matematica, cui accosta poi una osservazione estetico-percettiva sulla piacevolezza o meno di ciò che risuona in maniera consonante o dissonante.

¹ In tutta la musicografia antica sono presenti classificazioni di suoni ed intervalli tra le quali assume, generalmente, valenza propedeutica quella che li oppone sulla base di consonanza e dissonanza. In Aristox. *harm.* 2, 44, 12-17 p. 55 DR si legge: «la seconda classificazione degli intervalli è in consonanti e dissonanti. Le più conosciute differenze degli intervalli sembra siano queste due: differenza di grandezza e differenza in consonanti e dissonanti; ma la seconda differenza è compresa nella prima, perché ogni intervallo consonante si distingue, in grandezza, da ogni dissonante» (trad. di R. DARIOS, in *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma 1954, pp. 65-66). Il trattato aristossenico non offre però alcuna definizione specifica del fenomeno della consonanza, perché esso «può essere solo indicato nella pratica. Il senso di fusione è infatti soggettivo e non può essere dedotto scientificamente dal concetto di suono come qualità di moto»: L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, p. 117, n. 3.

² A titolo esemplificativo si veda Cleon. *isag.* 187, 3-6 J.: «le distinzioni degli intervalli sono cinque: essi possono essere reciprocamente diversi sulla base della grandezza, del genere, per consonanza o dissonanza, per essere composti, razionali o irrazionali» (trad. ZANONCELLI, *La manualistica*, p. 87).

In queste poche righe si intende dare un quadro generale della riflessione boeziana in merito, rapportandola in termini – di necessità – sintetici alle definizioni e indagini analoghe condotte dagli autori a lui precedenti della *koiné* musicale greco-latina. Si cercherà inoltre di evidenziare come Boezio sia in grado – non infrequentemente – di conciliare il dato aritmetico e oggettivo, determinato dalla impostazione pitagorica del suo trattato e delle fonti selezionate, con l'aspetto percettivo e soggettivo.

Prima di procedere, è opportuno ricordare la natura del *De Institutione Musica* che si configura come traduzione di fonti greche³: ma questa particolarità non deve portare ad escludere un apporto autonomo da parte di Boezio, non tanto nei contenuti dottrinari, quanto piuttosto nella selezione della terminologia tecnica in lingua latina e nella presentazione ed illustrazione di alcuni fenomeni; ciò si verifica in genere nei punti di passaggio e, insieme, di collegamento tra le varie sezioni del trattato, ossia nel momento in cui l'autore può discostarsi dalla musicografia greca, utile soprattutto alla illustrazione degli argomenti più specialistici, per attuare delle considerazioni originali.

Da tempo è stato appurato che buona parte del testo boeziano trasla in latino un'opera di Nicomaco di Gérasa, non pervenuta, sulla dottrina armonica; dello stesso autore si conosce integralmente un essenziale manuale sul medesimo argomento, secondario per Boezio, ma che presenta un'illustrazione chiara del concetto di consonanza e dissonanza. In mancanza della principale fonte nicomachea, preliminarmente è opportuno far riferimento ad un passaggio dell'*opus minus* che condivide con la formulazione boeziana l'idea della fusione perfetta che genera la consonanza: «(i sistemi scalari) sono consonanti quando i suoni di altezza diversa che li delimitano, fatti vibrare o comunque risuonare insieme, si fondono, in modo da far risultare un suono uniforme e quasi unico. Sono dissonanti invece quando il suono risulta come diviso e privo di fusione»⁴.

³ C. BOWER, *Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De Institutione Musica*, «Vivarium» 16 (1978), pp. 1-2: «First, Boethius was principally a translator when putting together the *De Institutione Musica* (...) My second assumption is that Boethius was a conscientious and competent translator».

⁴ Nicom. *isag.* 262, 1-6 J., trad. ZANONCELLI, *La manualistica*, p. 175, e commento *ad loc. cit.*, n. 9 p. 203: «è qui assente, come anche in Tolomeo ... la valutazione del piacere sensibile che la consonanza procura; unico criterio di classificazione resta il senso

1. Le denominazioni

Nel *De Institutione Musica* (d'ora in poi *DIM*) l'area lessicale-concettuale che delimita il fenomeno di consonanza e dissonanza comprende una discreta varietà di termini: emerge per numero di attestazioni il lemma *consonantia*, evidente calco semantico della corrispettiva *vox technica* greca συμφωνία⁵, cui si alternano *concinentia* e *concordia*⁶; occorrono anche il verbo tecnico *consono*, l'aggettivo *consonus* e, con alto numero di attestazioni rispetto agli ultimi latinismi citati, il prestito traslitterato in forma adattata *symphonia*⁷. Il fenomeno opposto è indicato da *dissonantia*, *dissono*, *dissonus*, *inconsonus*⁸: in questa sottoarea non si individuano prestiti dal greco. Nella selezione terminologica boeziana si può notare una omogeneità di fondo, determinata dalla scelta di latinismi (nettamente prevalenti rispetto all'unico grecismo *symphonia*), e caratterizzata dal numero di attestazioni per *concinentia*, di rilievo in confronto alle occorrenze degli altri sinonimi indicati⁹. In conclusione, la consonanza è denominata da Boezio o *consonantia* o *symphonia*: gli altri lessemi occorrono nei passaggi

di fusione, il cogliere nei due suoni sentiti insieme il loro tendere all'uno». «Sintomo di consonanza è l'alto grado di fusione fra i suoni con effetto di tranquillità e rilassamento; sintomo di dissonanza è la sensazione di contrasto e tensione, con la tendenza a risolversi in una consonanza»: U. MICHELS, *Atlante della Musica*, trad. it., Milano 1994, p. 75.

⁵ Già in Gerolamo si legge: συμφωνία ... *consonantia exprimitur in Latino* (ep. 21, 29).

⁶ Si tratta di una serie di lemmi che non si configurano tutti inizialmente come tecnicismi musicali, e la cui presenza è molto diffusa soprattutto nella letteratura cristiana antica, nella quale assumono valenze metaforiche per esprimere il concetto filosofico-religioso della armonia del creato: L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it., Bologna 1967, pp. 26-42; in particolare su *concordia*: pp. 109-110.

⁷ La sinonimia è ricordata da Boezio fin dal *De Institutione Arithmetica*, che costituisce una vera e propria diade in unione al *DIM*; si legge in 2, 48, 2, p. 160 G.: *ipsarum quoque consonantiarum, quas symphonias nominant*.

⁸ Per *inconsonus* si registrano due sole attestazioni: M. BERNHARD, *Wortkonkordanz zu Anicius Manilius Severinus Boethius De Institutione Musica*, München 1979, p. 306.

⁹ *Concinentia* occorre 11 volte: BERNHARD, *Wortkonkordanz*, pp. 82-83.

più tecnici per esigenze di *variatio* o, con maggiore frequenza, nei capitoli con valenza proemiale¹⁰.

Questi dati sulla denominazione del fenomeno musicale in questione differenziano il *DIM* dalla musicografia latina precedente¹¹: anche ad una rapida analisi si può notare come consonanza/dissonanza siano designate attraverso gruppi disomogenei di lemmi, sia nei passaggi di necessità sintetici, come il capitolo sulla musica del *De architectura* di Vitruvio, e le sezioni del *De die natali* di Censorino, del *Commentarius in Timaeum* di Calcidio e delle *Institutiones* di Cassiodoro, sia ancora nei testi di più ampio respiro, come il secondo libro dei *Commentarii* di Macrobio o il nono libro *de harmonia* di Marziano Capella. In questi scritti, strettamente legati ad opere specialistiche greche, la selezione lessicale relativa a consonanza/dissonanza non pare però così vincolata alla scelta di una fonte piuttosto che di un'altra e, di conseguenza, dell'orientamento filosofico che la sottende (pitagorico o aristossenico).

In Vitruvio, dichiaratamente aristossenico, la consonanza è espressa in principio da *concentus* glossato dal corrispettivo greco *sympo-*

¹⁰ È significativa l'assenza, nel trattato di Boezio, del lemma *concordantia*, che è utilizzato largamente (o in alcuni testi esclusivamente) dai teorici medioevali per designare gli intervalli basati su un rapporto numerico semplice e ritenuti consonanti (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il lessico*, vol. I C, diretto da A. Basso, Torino 1983, p. 656, s.v. *Concordantia*). L'assenza è elemento di interesse dato che, per contenuti e terminologia specifica, è proprio il *De Institutione Musica* la fonte prediletta dalla teoria musicale del Medioevo, nella quale *consonantia* ricorre con frequenza assai minore, e come sinonimo di *concordantia* (*Dizionario, ibid.*). Si veda ancora il *Diffinitorium musicae* (1472 ca.) di Johannes Tinctoris, ritenuto il più importante teorico della musica del primo Rinascimento: *concordantia est sonorum diversorum mixtura dulciter auribus conveniens* (in *Scriptorum de musica medii aevi nova serie Gerbertina altera*, a cura di E. de Coussemaker, vol. IV, Hildesheim 1963², p. 180)./

¹¹ Nella breve rassegna che segue non si darà conto della terminologia greca originaria di *consonantia/dissonantia*, dato che, presso tutti i musicografi che trattano il fenomeno in questione, essa è basata in netta prevalenza sulla polarità *συμφωνία* / *διαφωνία*, con relativi verbi di derivazione, e aggettivi. Per un elenco e commento di alcuni rilevanti passi in lingua greca sulla consonanza: G. MARZI, *Sinfonia ed eterofonia nella teoria musicale classica*, «Vichiana» 3, 4 (1966), pp. 24-52. Per una lettura critica del concetto di consonanza nella letteratura specialistica greca: ZANONCELLI, *La manualistica*, pp. 359-363.

nia¹², poi da *consonantia*, sempre nella trattazione sintetica degli intervalli: *non enim inter duo intervalla ... nec in tertia aut sexta aut VII possunt consonantiae fieri, sed, uti supra scriptum est, diatessaron et diapente*¹³. Nella sezione di acustica musicale funzionale alla costruzione degli spazi teatrali compare invece, con significato generico, il sintagma *consonantia vocis*, “intonazione della voce”¹⁴. Vitruvio utilizza anche il sinonimo *convenientia* ad indicare non tanto un elemento tecnico della teoria musicale, bensì la consonanza prodotta dalla musica celeste¹⁵.

In senso perfettamente congruente con le scelte lessicali orientate in prevalenza verso i tecnicismi greci, integrali o traslitterati che caratterizzano il *De die natali*, Censorino presenta il concetto di consonanza mediante il prestito traslitterato *symphonia* unitamente a *concentus*, fin dalla illustrazione generale del fenomeno: *est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus*¹⁶; come si vedrà più avanti, l’aggettivo *dulcis* è utilizzato anche da Boezio in relazione alla sensazione piacevole prodotta all’ascolto dalla consonanza. Oltre a *symphonia*, lemma attestato largamente in unione con i nomi degli intervalli consonanti, nel *De die natali* ricorrono anche *convenientia*, *convenio* e *concinio*¹⁷.

Nella sezione *de harmonia* di Calcidio la definizione di consonanza presenta sia *symphonia* che *cantilena*: *ex accentibus porro et succentibus*

¹² Vitr. 5, 4, 7: *concentus quos natura hominis modulari potest, graece quae symphoniae dicuntur, sunt sex: diatessaron, diapente ...* La valenza sinonimica *concentus/symphonia* è espressa fin dal primo libro dell’opera: *sonitum et discrimina ad symphonias musicas sive concentus comparantur divisa in circinatione diatessaron et diapente et disdiapason* (1, 1, 9).

¹³ Vitr. 5, 4, 9.

¹⁴ Vitr. 5, 5, 7: *Hoc vero licet animadvertere etiam ab citharoedis qui, superiore tono cum volunt canere, avertunt se ad scaenae valvas et ita recipiunt ab earum auxilio consonantiam vocis.*

¹⁵ Vitr. 5, 6, 1: *quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia ex musica convenientia astrorum ratiocinantur.*

¹⁶ Cens. 10, 6, p. 17 H.

¹⁷ Cens. 10, 11, p. 18 H.: *et secundam reddere eam convenientiam quam reddit diatessaron symphoniam*; 10, 10 p. 18 H.: *hoc et in tibias si conveniret temptavit*; 10, 8, p. 18 H.: *duas chordas concinere id quod est diatessaron.*

*variata ratione cantilena symphonia dicitur*¹⁸; gli stessi lemmi ricorrono nell'indicazione dei principali intervalli, così come *concentus* e *consonantia*¹⁹, sempre in rapporto al fenomeno della consonanza prodotta da suoni diversi, eppure *concinentes sibi invicem*²⁰.

Il lessico macrobiano sulle consonanze propone in larga misura il verbo *consono*, e per i sostantivi *concordia* e *concentus*²¹, poi *symphonia*, per accompagnare le denominazioni specifiche degli intervalli consonanti, indicati con i nomi greci²²; il latinismo *concinentia* è riferito invece alla *musica mundana*, nel secondo e più tecnico libro dei *Commentarii*²³. Nel primo, invece, l'armonia che regna nel cosmo è espressa con lessico musicale e, in particolare, mediante il latinismo *convenientia*: *illud vero quod est inter aquam et aerem Harmonia dicitur id est apta et consonans convenientia, quia hoc spatium est quod superioribus inferiora conciliat et facit dissona convenire*²⁴.

Similmente a quanto è implicitamente emerso per Macrobio, il lessema *consonantia* non è attestato neanche nel nono libro del *De Nuptiis*: soltanto *consono* occorre in un passaggio della sezione ritmica, per indicare le

¹⁸ Chalc. *comm.* 44, 12, p. 111 W. («l'accordo che risulta dal contemperamento di suoni ascendenti e discendenti, combinati secondo un criterio armonico variabile, è definito consonanza»: trad. di M. Bertoli, L. Nicolini, I. Ramelli, in *Calcidio. Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Milano 2003, p. 195).

¹⁹ Chalc. *comm.* 44, 13-14, p. 111 W.: *qui duo diversi soni habent inter se miro quodam genere concentum et consonantiam.*

²⁰ Chalc. *comm.* 45, 15-16, p. 111 W.

²¹ Macr. *somn.* 2, 1, 9, p. 96 W.: *in aures eius malleorum soni certo sibi respondentes ordine repente ceciderunt, in quibus ita gravitati acumina consonabant ...*; *somn.* 2, 1, 12, p. 97 W.: *tunc animadvertit concordiam vocis lege ponderum provenire collectisque numeris*; *somn.* 2, 1, 12, p. 97 W.: *talisque ex his concentus evenit.*

²² Macr. *somn.* 2, 1, 16, p. 98 W.: *et ex hoc numero, qui hemiolius dicitur, nascitur symphonia quae appellatur διὰ πέντε.*

²³ Le occorrenze sono piuttosto numerose: si veda, *ex. gr.*, Macr. *somn.* 2, 2, 19 pp. 102-103 W.: *ergo mundi anima ... contexta numeris musicam de se creantibus concinentiam*; anche il sintagma *sonorum concurs universitas* propone il concetto di musica celeste in *somn.* 2, 3, 2, p. 104 W.

²⁴ Macr. *somn.* 1, 6, 38, p. 25 W.

caratteristiche dell'ortio, in consonanza *cum iambico pede*²⁵. Il concetto di consonanza non viene illustrato in termini espliciti e gli intervalli sono introdotti dall'usuale prestito *symphonia*, oppure tramite *convenientia*, in forma di neutro sostantivato²⁶. *Concordia* ricorre invece in una delle definizioni del tetracordo, il cui intervallo di quarta rientra tra le consonanze: *tetrachordum quippe est quattuor sonorum in ordine positorum congruens fidaque concordia*²⁷.

Anche Cassiodoro, nella sezione musicale delle *Institutiones*, seleziona il prestito traslitterato *symphonia*, sia per introdurre ed analizzare gli intervalli consonanti, sia per esprimere il concetto generale di consonanza: *restat nunc ut de symphoniis dicere debeamus. Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum vel acuti ad gravem, modulamen efficiens*²⁸; la definizione di Cassiodoro è l'unica a presentare il lemma *temperamentum*, per significare la "giusta mescolanza" dei due suoni che producono la consonanza²⁹.

²⁵ Mart. Cap. 9, 985, 14-15, p. 526 D.-P.; commento *ad loc. cit.*: L. CRISTANTE (a cura di), *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Padova 1987, p. 365: «consonat: perché il rapporto aritmetico è lo stesso del gambo. Consonare ha qui perciò il valore di *concordare, convenire, congruere*».

²⁶ Mart. Cap. 9, 933, 19, p. 496 D.-P.: *symphoniae tres sunt*; 9, 950, 14-15, p. 507 D.-P.: *convenientia vero per singulos tropos sex sunt*.

²⁷ Mart. Cap. 9, 961, 15-17, p. 512 D.-P.

²⁸ Cassiod. *inst.* 2, 5, 7, pp. 144-145 M.

²⁹ Oltre che nelle *Institutiones* di Cassiodoro, la voce *temperamentum* è attestata presso due soli autori che si interessano della disciplina armonica: si tratta di Boezio, che utilizza questo lemma nel *De Institutione Arithmetica*, in due passaggi di contenuto musicale: *horum ergo illam multitudinem, quae per se est, arithmetica speculatur integritas, illam vero quae ad aliquid musici modulaminis temperamenta pernoscent* (*arith.* 1, 1, 4, p. 7 G.) e *restat ergo de maxima perfectaque armonia disserere, quae tribus intervallis constituta magnam vim obtinet in musici modulaminis temperamentis et in speculatione naturalium quaestionum* (*arith.* 2, 54, 1, p. 174 G.). Il secondo autore è Isidoro che, nella sezione musicale delle *Etymologiae*, propone una definizione di consonanza con l'uso di *temperamentum*: *symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis ... Per banc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendet. Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae* (*etym.* 3, 20, 3 L.). Su *temperamentum*: SPITZER, *L'armonia*, pp. 85-109.

Sulla base di un accurato studio di A. Ernout³⁰, è utile estendere brevemente l'indagine alla letteratura latina non specialistica per individuare la presenza dei lessemi finora richiamati; emerge quanto segue: 1) *concordia* è attestato già in Ennio, e il verbo *concordo*, che pure si legge in Terenzio, è raro nella prosa classica ma le sue occorrenze si moltiplicano in età imperiale a partire da Seneca³¹, per ampliarsi ulteriormente presso gli autori cristiani³²; 2) per esprimere il concetto espresso da *concordia-concordo* fin da Plauto si preferisce l'uso di *convenio* o *consentio*; 3) *dissentio* e derivati si affermano nell'età augustea, soppiantando lentamente *discordo-discordia*, ricorrenti in maggiore misura nei testi di epoca precedente; 4) si individuano poi delle sfumature per le «nuances de sens ou d'emploi»: *consentio-consensus* richiamano unanimità di pensieri, e riportano ad una sfera astratta, mentre *concordo-concordia* rimandano piuttosto a unanimità di sentimenti, e di conseguenza veicolano idee più concrete, andando ad esprimere un accordo intellettuale o morale; 5) Cicerone, pur attento all'uso di lessemi con sfumatura musicale, attestati spesso in contesti metaforici o per strutturare similitudini³³, non conosce *consono*, anche se utiliz-

³⁰ A. ERNOU, Cor et c(h)orda, «Philologica» 2 (1957), pp. 179-184.

³¹ In Seneca si legge anche *concordia* con sfumatura musicale: *doces ... quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia* (ad Luc. 11-13, 88, 9). Per quanto concerne il lemma in contesti musicali si veda ancora Quint. 1, 10, 12: *cum Pythagoras et eum secuti acceptam sine dubio antiquitus opinionem vulgaverint, mundum ipsum ratione esse compositum, quam postea sit lyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium concordia quam vocant, ἀρμονίαν sonum quoque his motibus dederunt.*

³² Per esempio, nel *De musica* di Agostino, un testo specialistico *lato sensu*, non è mai espressa l'idea musicale della consonanza né tanto meno se ne illustra il fenomeno, ma occorrono comunque sia *convenientia* che *concordia* per qualificare l'opera del Dio *archimusicus*: *idipsum est iudiciale nescio quid, quod conditorem animalis insinuat Deum: quem certe decet credere auctorem omnia convenientiae atque concordiae* (mus. 6, 8, 20).

³³ Si veda, *ex. gr.*, il seguente passo in Cic. *rep.* 2, 42, ricco del lessico musicale finora richiamato: *ut enim in fidibus aut tibiis atque ut in cantu ipso ac vocibus concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis: quem immutatam aut discrepantem aures erudite ferre non possunt, isque concentus ex dissimillarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens, sic ex summis et infimis et mediis interiectis ordinibus ut sonis moderata ratione civitas consensu dissimillimorum concinit: et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia, artissimum atque optimum omni in re publica vinculum incolumitatis eaque sine iustitia nullo pacto esse potest.*

za *consonus*; 6) per un'associazione naturale, sia *concordo* che il suo antonimo *discordo* sono stati rapportati a *c(h)orda* = *nervi, fides*, tecnicismo del linguaggio musicale. Sulla base di questi esempi, Ernout dimostra pienamente l'associazione di idee che ha portato a riunire *cor* e *c(h)orda* nei composti *concors, discors, concordo, discordo*, nell'espressione di concetti in primo luogo intellettuali-affettivi e, soltanto successivamente, musicali. Si può dunque affermare, secondo le conclusioni di Ernout, che i lessemi latini esprimenti il concetto di consonanza sono traslati dal linguaggio comune e risemantizzati in quello tecnico della musica, sulla scorta dei termini greci corrispondenti (per esempio *συμφωνέω, συνάδω, συνηχέω*) che erano attestati con valenza simbolica nei testi frequentati dagli autori latini³⁴. Inoltre, il concetto in sé di *consonantia/συμφωνία*³⁵ – è quasi pleonastico ricordarlo – è prima di tutto filosofico, di origine pitagorico-platonica (seppure parzialmente condiviso dall'orientamento peripatetico), e soltanto per derivazione si configura come idea musicale³⁶.

2. Le valenze boeziane del lemma *consonantia*

Prima di passare alla sintetica illustrazione del concetto della consonanza secondo Boezio, è bene specificare che il lemma prevalente *consonantia* viene utilizzato nel *DIM* sempre con accezione tecnica, ma con almeno tre differenti sfumature: 1) alcune occorrenze richiamano l'idea generale della consonanza, non soltanto nei capitoli proemiali del primo

³⁴ ERNOUT, *Cor*, pp. 181-182.

³⁵ Per quanto concerne l'uso di *symphonia/συμφωνία* nella letteratura non specialistica, occorre dire che il lemma, attestato spesso nella forma di prestito traslitterato, quasi sempre non ha la valenza di *vox technica*; in genere assume un'accezione musicale più generica, indicando non la consonanza musicale quanto una melodia piacevole prodotta da voci umane o da strumenti.

³⁶ B. MACLACHLAN, *The Harmony of the Spheres: dulcis sonus*, in "Harmonia Mundi". *Musica e filosofia nell'antichità*, a cura di R. W. Wallace e B. MacLachlan, Roma 1991, pp. 7-19; B. BOCCADORO, *Ethos e varietas. Trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità classica*, Firenze 2002, p. 116, p. 124; E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, Torino 1976, p. 18; A. BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di A. Meriani, Napoli 2005, in particolare pp. 113-128.

libro ma anche, e soprattutto, nei vari passaggi che si soffermano sul fenomeno in sé, anche in senso tecnico; 2) altre attestazioni indicano invece le *consonantiae* per antonomasia (intervalli di quarta, quinta, ottava e derivati), non citate però espressamente con i nomi specifici *diatessaron*, *diapente*, *diapason*, e così via; 3) in numerosi passi del *DIM* il lemma *consonantia* assume la funzione di semplice apposizione ai nomi suddetti degli intervalli, andando a formare sintagmi come *diatessaron consonantia*, *diapente consonantia*; con questo valore spesso il lemma è alternato al suo sinonimo greco traslitterato *symphonia*.

È evidente, a seguito di questa breve premessa, che il primo gruppo risulta essere, almeno ad un'analisi iniziale, il più interessante per chiarire in che modo Boezio presenti il fenomeno della consonanza e quello ad esso opposto, ossia la dissonanza. Inoltre, sotto il profilo terminologico, proprio le occorrenze della prima serie attestano un uso più differenziato dei sinonimi, mentre le altre due aree, maggiormente orientate in senso tecnico (calcoli aritmetici delle *proportiones*, dimostrazioni geometriche sul monocordo, illustrazione delle teorie aristosseniche, pitagoriche e tolemaiche) sono di necessità più omogenee in quanto a selezione lessicale e relativo uso. Eppure, anche nei capitoli più tecnici, come si vedrà più avanti, è spesso ribadito anche il concetto non matematico di consonanza e dissonanza.

Ancora in relazione al gruppo 1), occorre attuare un'ulteriore differenziazione e separare i capitoli proemiali dalla trattazione tecnica della dottrina armonica. I due capitoli iniziali del *DIM* presentano le premesse metodologiche, l'orientamento filosofico, alcuni riferimenti alle fonti seguite, nonché *exempla* della tradizione musicografica, riportati a sostegno dell'assunto per cui *musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere*³⁷. In questo complesso di argomenti Boezio, che segue manifestamente l'orientamento pitagorico, fa riferimento al *Timeo* di Platone e all'idea filosofica della *anima mundi*, della armonia universale e, di conseguenza, alla consonanza che informa il cosmo. Tuttavia, per definire l'armonia universale, *non* viene mai utilizzato il lem-

³⁷ Sul proemio del *DIM*: G. FLAMMINI, *Il Prooemium del De Institutione Musica di Boezio*, in *Prefazioni, Proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, a cura di C. Santini e N. Scivoletto, vol. I, Roma 1990, pp. 195-215; in particolare sul *topos* degli *exempla* teorizzato nella precettistica retorica: pp. 209-210.

ma *consonantia* con la valenza tecnico-musicale; l'unica occorrenza del termine è in un passaggio in cui Boezio, per illustrare la stretta connessione *corpus-ratio*, si serve di *consonantia* all'interno di una similitudine di sapore musicale (è l'unico caso di uso non tecnico in tutto il *DIM*): *quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio?*, «che cosa è infatti che associa al corpo quella incorporea vivacità del pensiero se non una certa combinazione, un equilibrato rapporto tra voci gravi e acute a realizzare una consonanza?»³⁸. Nel proemio, invece, è attestato l'uso con accezione musicale del sinonimo *convenientia* per esprimere l'idea della consonanza universale, similmente quanto sopra è stato evidenziato per Vitruvio, Censorino e Macrobio, con evidente sintonia lessicale e concettuale: ... *quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam*³⁹.

In realtà, oltre alle notizie offerte e ai prevalenti accenni alla tradizione musico-filosofica pitagorica e platonica, i primi due capitoli contengono – ed è questo l'aspetto interessante ai fini di queste brevi note – elementi propedeutici alla definizione non tanto matematica quanto estetico-percettiva della consonanza musicale, e dunque preludono alle modalità di illustrazione del fenomeno nel corso della ben più asciutta trattazione tecnica: la consonanza è gradevole all'udito quanto, invece, è sgradevole la dissonanza. Implicitamente si afferma tra le righe l'idea secondo cui l'udito percepisce come piacevole quanto risuona *dulcis, suavis, apte coniunctus*, anche perché basato su un criterio di *similitudo* con la struttura dell'anima. A livello lessicale è evidente l'uso di termini (aggettivi, verbi ed avverbi) che in seguito occorreranno nella illustrazione del fenomeno non in senso aritmetico, bensì sonoro. Per esempio, nel primo capitolo si legge *inde est enim, quod infantes quoque cantilena dulcis oblectat, aliquid vero asperum atque inmite ab audiendi voluptate suspendit*, «per questo, infatti, una soave cantilena reca diletto anche ai fanciulli mentre una connessione di suoni aspri e sgraziati li trattiene dal desiderio di ascoltare»⁴⁰, in cui si sottolinea l'aggettivo

³⁸ Boeth. *mus.* 1, 2, 27/30 - 1, pp. 188-189 F. (trad. di G. MARZI [a cura di], *An. M. T. Severini Boethii De Institutione Musica*, Roma 1990, p. 294).

³⁹ Boeth. *mus.* 1, 1, 4-5, p. 180 F.

⁴⁰ Boeth. *mus.* 1, 1, 13-15, p. 186 F. (trad. MARZI, pp. 291-292).

dulcis, o ancora, poco oltre, *et qui suaviter canere non potest, sibi tamen aliquid canit, non quod eum aliqua voluptate id quod canit afficiat, sed quod quandam insitam dulcedinem ex animo proferentes, quoquo modo proferant, delectantur*, «anche chi non ha la possibilità di cantare soavemente, canta tuttavia qualche cosa per sé, non perché ciò che canta gli dia qualche piacere, ma perché, evocando dall'animo una dolcezza per così dire insita, in qualunque modo riesca a realizzarla ne prova diletto»⁴¹.

In questa direzione sono ancora interessanti due passaggi, sempre tratti dal primo libro del *DIM*: «lo stesso si può dire per le altre percezioni sensibili, e soprattutto per il potere discriminante dell'orecchio, la cui potenza percettiva coglie i suoni in modo da impegnarsi in un giudizio e riconoscerne le differenze: e non solo, ma addirittura ne trae diletto se i modi sono gradevoli e armoniosi», *si dulces coaptatique sint*⁴²; e ancora *nihil est tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis*, «nulla è infatti così strettamente umano quanto l'abbandonarsi a dolci armonie, e il sentirsi contratti dalle discordanti»⁴³. La *dulcedo* e la *suavitas* provocano la *voluptas* all'ascolto, e a ciò che è *dulcis* si oppone una categoria contraria.

L'idea della *dulcedo* prodotta dai suoni consonanti è piuttosto diffusa sia nei testi non specialistici⁴⁴ che nella letteratura tecnica⁴⁵. Una delle pri-

⁴¹ Boeth. *mus.* 1, 1, 25-28, p. 186 F. (trad. MARZI, p. 292).

⁴² Boeth. *mus.* 1, 1, 18-19, p. 179 F. (trad. MARZI, p. 287).

⁴³ Boeth. *mus.* 1,1 23-24, p. 179 F. (trad. MARZI, pp. 287-288).

⁴⁴ Per esempio: Plin. *NH* 2, 6: *simul tinnitus siderum suosque volventium orbes an dulcis quidam et incredibili suavitate concentus*.

⁴⁵ Si veda la descrizione della musica prodotta dai corpi celesti che si legge nel primo libro del *De Nuptiis*, nella quale ricorrono *dulcis* e *suavis* ad affermare la piacevolezza dei suoni: *superi autem globi orbesque septemplexes suavius cuiusdam melodiae harmonicis tinnitibus concinebant ac sono ultra solitum dulciore, quippe Musas adventare praesenserant; quae quidem singillatim circulis quibusque metatis, ubi suae pulsum modulationis agnoverant, constiterunt* (1, 27, 12-17, p. 19 D.-P.; «I corpi celesti, poi, e i sette pianeti con suoni armoniosi levavano un concerto di una certa soave melodia, con un suono più dolce del consueto, poiché si erano accorti in anticipo che stavano giungendo le Muse: ed esse, a loro volta si disposero, singolarmente, nelle sfere destinate a ciascuna, secondo dove ognuna aveva riconosciuto il suono della propria modulazione». Trad. di I. RAMELLI, in *Marziano Capella. Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano 2001, p. 25).

me attestazioni del sintagma *dulcis sonus*, in un contesto filosofico-musicale, si legge nel noto passaggio del *Somnium Scipionis* ciceroniano, in riferimento alla musica delle sfere, con uso di termini sopra richiamati: *quid hic, inquam, quis est qui complet aures meas tantum et tam dulcis sonus? Hic est, inquit, ille qui intervallis disiunctus, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur, et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit*⁴⁶.

3. L'illustrazione del fenomeno musicale nel *DIM*

La prima attestazione tecnica di *consonantia* si legge nelle righe di apertura del terzo capitolo del primo libro del *DIM*, intitolato *de vocibus ac de musicae elementis: consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest*⁴⁷. Implicitamente, con questa affermazione incipitaria alla trattazione tecnica dell'armonica, Boezio bandisce *ex silentio* la dissonanza dalla composizione musicale (*musicae modulationem*), ed inoltre prepara alle successive descrizioni in negativo del fenomeno. Si veda, per esempio, la prima definizione della consonanza: *est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*, «la consonanza è infatti concordia di voci tra loro dissimili, concordia pervenuta ad unità»⁴⁸. In questa prima definizione dei due fenomeni è assente un riconoscimento della sensazione più o meno piacevole all'ascolto, mentre è seguita da vicino la descrizione di Nicomaco, riportata in apertura, dato che l'attenzione si appunta sulla fusione *in unum* delle *voces dissimiles*. Nella trattatistica e manualistica preboeziana⁴⁹ è proprio la peculiarità

⁴⁶ Cic. *rep.* 6, 17-18.

⁴⁷ Boeth. *mus.* 1, 3, 15-15, p. 189 F.

⁴⁸ Boeth. *mus.* 1, 3, 3-4, p. 191 F; trad. MARZI, p. 298. Oltre alla presenza della *vox concordia*, si sottolinea l'eco delle definizioni di Quintiliano, Cicerone e Seneca riportate in precedenza (si vedano note n. 31 e n. 33), con il sintagma *dissimiles voces* e il ricorrere della medesima terminologia musicale.

⁴⁹ Si veda, per esempio, la definizione di suoni consonanti e dissonanti proposta da Tolomeo negli *Harmonica*: «Sono consonanti quei suoni che, combinandosi fra loro, risultano tollerabili per l'orecchio, dissonanti quelli che non hanno tale caratteristica. Ancora, quelli che producono una sensazione di omogeneità all'ascolto sono detti sin-

della fusione⁵⁰ di due suoni differenti che connota principalmente, o in modo esclusivo, il fenomeno della consonanza.

Segue poi una serie di capitoli volti propedeuticamente a spiegare la natura di alcuni rapporti matematici sulla base dei quali è possibile strutturare e riconoscere le consonanze; in questi passi occorrono sia *consonantia*, sia, come sinonimo e in più di un'occasione, *concinentia*⁵¹. In conclusione Boezio afferma con chiarezza: *illud tamen esse cognitum debet, quod omnis musicae consonantiae aut in duplici aut in triplici aut in quadrupla aut in sesquialtera aut in sesquitertia proportionione consistant; et vocabitur quidem, quae in numeris sesquitertia, diatessaron in sonis, quae in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus, quae vero in proportionibus dupla est, diapason in consonantiis*, «si dà per acquisito che tutte le consonanze musicali si basano su un rapporto doppio, o triplo, o quadruplo, o sesquialtero o sesquiterzo: e così, quello che nei numeri è sesquiterzo si chiama diatessaron nei suoni, quello che su base numerica si definisce sesquialtero, si chiamerà diapente, quello che nelle proporzioni è doppio, si chiamerà diapason nelle consonanze»⁵². Questo passaggio è rilevante in quanto costituisce una testa di ponte tra la natura matematica delle consonanze, analiticamente riportate alla *proportio* che è loro propria, e il loro aspetto sonoro, che finalmente è precisato, insieme alla natura della dissonanza in *mus. 1, 8* (dal titolo *quid sit sonus, quid intervallum, quid consonantia*): *consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Dissonantia vero est quorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio*, «la consonanza è una combinazione di suono acuto e grave che giunge all'orecchio in maniera soave ed uniforme. La dissonanza, invece, è dovuta alla combina-

fonì (σύμφωνοί), con un nome formato sulla base del più bello dei suoni, la voce umana, mentre quelli che non si comportano così sono diafonì (διάφωνοί)» (Ptol. *harm. 1, 4, 25-28*, p. 10 D.; trad. di M. RAFFA [a cura di], *La Scienza Armonica di Claudio Tolomeo*, saggio critico, traduzione e commento, Messina 2002, p. 108, rr. 40-51).

⁵⁰ Come è noto, il concetto di *krasis* di due elementi del tutto differenti con esito armonioso nasce e si sviluppa prima in ambito filosofico, fin dal naturalismo ionico, e successivamente viene acquisito in ambito musicale: MACLACHLAN, *The Harmony*, pp. 12-13, ZANONCELLI, *La manualistica*, pp. 289-291, ed in particolare BOCCADORO, *Ethos*, pp. 50 e 56-57, p. 124 e 131-132.

⁵¹ Boeth. *mus. 1, 5, 24-26*, p. 192 F. e *mus. 1, 6, 6-9* p. 193 F.

⁵² Boeth. *mus. 1, 7, 19-25*, p. 194 F. (trad. MARZI, p. 299).

zione di due suoni che colpiscono l'orecchio con sensazione aspra e sgradevole»⁵³. La consonanza, ovvero l'intervallo consonante dato da un suono grave e uno acuto, è una *mixtura* (il *temperamentum* di Cassiodoro e la *krasis* dei trattatisti greci) che colpisce l'udito non soltanto *uniformiter*, secondo i precetti nicomachei della perfetta fusione *in unum*, ma anche *suaviter*. Boezio non è certo il primo musicografo a sottolineare la piacevolezza della consonanza⁵⁴, ma in ambito latino è l'unico a insistere su questo aspetto, che nel *DIM* sarebbe potuto essere secondario o episodico, in coerenza con l'impostazione pitagorica del trattato. Nella definizione di *dissonantia* si evidenzia ancora che i due suoni, per quanto *permixti*, provocano una sensazione *aspera* e *iniucunda* in opposizione più al precedente *suaviter* che al già citato *uniformiter*. La spiegazione di ciò è subito offerta al lettore: *nam dum sibimet misceri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur*, «infatti, mentre rifiutano di armonizzarsi tra loro e in qualche modo tendono entrambi a manifestarsi come entità distinte, poiché l'uno si oppone all'altro, giungono sgradevoli entrambi all'udito»⁵⁵. Si notino ancora gli elementi lessicali ricorrenti, ossia il verbo *misceo*, e l'avverbio *in-suaviter*, per definire la condizione in cui la consonanza non si verifica.

Come sarà evidenziato più avanti, l'uso di *permixtio* è frequente nelle definizioni ed illustrazioni boeziane di consonanza e dissonanza; il termine, unitamente a *dulcis* e *suavis-suavitas*, occorre anche nel nono libro del

⁵³ Boeth. *mus.* 1, 8, 6-8, p. 195 F. (trad. MARZI, p. 300).

⁵⁴ Per l'ambito greco, una prima attestazione in questo senso si legge in [Aristot.] *probl.* 19, 38. Il passo descrive la sensazione gradevole determinata all'udito dalla fusione perfetta dei suoni nella consonanza, secondo un processo per cui nessuna delle note interessate dal fenomeno spicca rispetto alle altre, ma le peculiarità di ciascuna sono quasi annullate nell'effetto finale: «ci piace la consonanza (συμφωνία δὲ χαίρομεν»; corsivo nostro per "armonia") perché è una mescolanza di contrari che sono in rapporto reciproco. Ora, il rapporto è un ordine, il che è gradito per natura. Ciò che è mescolato piace di più di ciò che non lo è, soprattutto se, trattandosi di percezioni, il rapporto che si realizza nella consonanza può avere in uguale misura le potenzialità dei due estremi», trad. di M. F. FERRINI (a cura di), *Aristotele. Problemi*, Milano 2002, p. 298. Questo problema pseudo-aristotelico è anche il primo testo della letteratura tecnica greco-latina in cui si legge una descrizione della piacevolezza della consonanza.

⁵⁵ Boeth. *mus.* 1, 8, 10-13, p. 195 F. (trad. MARZI, p. 300).

De Nuptiis, ma non nella sezione propriamente tecnica sui principi della armonica, bensì nella parte introduttiva, nel momento in cui si descrive la melodia armoniosa che accompagna la processione delle divinità accorse per ammirare Armonia. Il concetto che anche Marziano Capella intende sottolineare è quello della fusione perfetta tra *quaedam suavitas intemptata inauditaque dulcedinis cantus* e le melodie divine: *non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum vocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae voluptatis admisit*, «non un canto singolo e costituito dal tintinnio di una sola tempra, ma un amalgama ben armonizzato delle voci di tutti gli strumenti effuse in essi la pienezza di un godimento ricco di tutte quante le melodie»⁵⁶.

È opportuno, a questo punto del discorso, attuare una rassegna delle successive e più significative definizioni, illustrazioni e valutazioni di consonanza/dissonanza nel *DIM* (si escluderanno, ovviamente, i passaggi orientati in senso esclusivamente matematico), ad iniziare dal primo libro dell'opera: si potrà così evidenziare la selezione lessicale omogenea, con la ricorrenza degli stessi verbi, aggettivi, sintagmi, ad esprimere il medesimo concetto in contesti differenziati in senso dottrinale per la fonte prescelta, e da contestualizzare in momenti diversi della riflessione teorica:

1) *id autem fiet, si prius commemoremus quibus proportionibus symphoniae musicae misceantur*, «ma è prima necessario che richiamiamo alla memoria i rapporti numerici che regolano le combinazioni della varie sinfonie musicali»⁵⁷; questa breve affermazione, in chiusura del capitolo 1, 15 (*de ordine theorematum, id est speculationum*), è uno dei punti di passaggio di cui si è detto sopra. In esso si intende evidenziare non soltanto la presenza di *symphoniae* = “consonanze”, ma anche il verbo *misceo*, che in genere è utilizzato da Boezio nella spiegazione della formazione della con-

⁵⁶ Mart. Cap. 9, 905, 14-17, p. 479 D.-P.; trad. CRISTANTE, p. 115. Una notazione estetico-percettiva simile espressa per mezzo di *dulcis* si legge ancora in Mart. Cap. 2, 209, 1-3, p. 78 D.-P., in riferimento alla produzione di intervalli consonanti: *qui simul Musarum voces ac dissonis mela dulcia cantilenis virgine adveniente percepit*. Chiaramente in questo passo si evidenzia la produzione della consonanza dalla fusione di suoni differenti, *dissonae cantilena*.

⁵⁷ Boeth. *mus.* 1, 15, 29/2, pp. 200-201 F. (trad. MARZI, p. 305).

sonanza in funzione della percezione uditiva, mentre qui è inserito in un contesto matematico, come comprova la presenza del lemma *proportio* = “rapporto numerico”.

2a) *quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur simulque pulsus reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt*⁵⁸; *tunc fit ea, quae dicitur consonantia*, «infatti tutte le volte che due corde, una delle quali più grave, tese e insieme sollecitate producono un suono in qualche modo misto e soave, allora si realizza quella che si chiama consonanza»⁵⁹; questo passo è invece tratto dal capitolo 1, 28 (*quae sit natura consonantiarum*), interamente dedicato al concetto di consonanza/dissonanza; si analizzerà in due momenti. La sezione sopra citata segue l'affermazione di apertura del brano, secondo cui è il senso dell'udito ad individuare ciò che è consonante, ma soltanto la ragione può attuare un'indagine corretta del fenomeno: *consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit*⁶⁰. Segue la descrizione della formazione della consonanza: due corde tese, di cui una è più grave dell'altra, vengono pizzicate simultaneamente⁶¹ e producono *permixtum ... et suavem sonum*. Anche in questa illustrazione ricorrono

⁵⁸ Un'espressione quasi identica si legge in Sen. *ad Luc.* 11-13, 84, 4, nell'ambito della illustrazione della metafora delle api ad indicare la prassi intertestuale letteraria: *quidam existimant conditura et dispositione in hanc qualitatem verti quae ex tenerrimis virentium florentiumque decerpserint, non sine quodam, ut ita dicam, fermento, quo in unum diversa coalescunt*, «per altri le api trasformano in miele le sostanze che succhiano dalle piante e dai fiori più teneri, preparandole e disponendole convenientemente, e usano, per così dire, una sorta di lievito, con cui amalgamano in un tutt'uno omogeneo essenze diverse» (la traduzione e il commento al passo, con riferimento all'uso metaforico di *mixtura*, e alla similitudine del coro le cui *voces dissimiles* creano un *concentus ex dissonis* in L. CICU, *Le Api. Il Miele. La Poesia. Dialettica intertestuale e sistema letterario greco-latino*, Roma 2005, pp. 134-138).

⁵⁹ Boeth. *mus.* 1, 28, 3-7, p. 220 F. (trad. MARZI, p. 320).

⁶⁰ Boeth. *mus.* 1, 28, 2-3, p. 220 F.

⁶¹ Il riferimento alle due corde tese e pizzicate per spiegare i suoni consonanti è un'eco del noto esperimento di Pitagora, narrato nei testi improntati al pitagorismo musicale: il filosofo avrebbe individuato i rapporti numerici che sottendono gli intervalli consonanti. Il racconto della scoperta pitagorica delle consonanze è presente in quasi tutta la letteratura musicale antica, in genere (ma non sempre) propedeuticamente alla trattazione degli intervalli e sistemi consonanti/dissonanti. Anche Boezio non si esime dal riportare l'aneddoto in *mus.* 1, 10-11. È quasi pleonastico evidenziare che, in

misceo (e *permisceo*), *suavis*, l'espressione *in unum*, i verbi *coniungo* e *coalesco* con prefisso *cum*, proprio di molti dei latinismi tecnici richiamati in precedenza per il lessico delle consonanze: tutto concorre ad esprimere l'idea della perfetta fusione dei due suoni.

2b) *cum vero simul pulsis sibi quisque ire cupit nec permiscet ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia*, «quando invece, una volta che siano stati realizzati insieme, ciascun suono sta a sé e non entra in soave fusione con altro per formare quasi una sola entità sonora, allora si ha la cosiddetta dissonanza»⁶²: alla precedente descrizione della riuscita consonanza segue quella della mancata realizzazione della stessa, ossia la dissonanza; questo risultato si ottiene per la fallita fusione (*nec permiscet*) dei due suoni, e dunque per la impossibile produzione di un suono *unum, suavem, ed ex duobus compositum*.

3) *cum igitur iam gravior rediens nunc primum venienti gravi sono similis occurrit, misceatur ei unamque ut ait consonantiam miscet*, «quando appunto (il suono) viene riflesso così modificato, incontra, ora che gli è divenuto quasi simile, il suono più grave che sta giungendo: si unisce a lui, e, come (Platone) dice, forma una consonanza»⁶³: tratto da *mus.* 1, 30 (*quemadmodum Plato dicat fieri consonantiam*), il passo conclude l'illustrazione della formazione della consonanza secondo la dottrina platonica espressa nel *Timeo*; anche in questo caso è attestato il verbo *misceo*.

4) *neque enim similibus esse consonantiam sed dissimilibus potius in unam eandem concordiam venientium. Gravem vero gravi si misceatur, nullam facere consonantiam, quoniam hanc bene canendi concordiam similitudo non efficit, sed dissimilitudo, quae, cum distet in singulis vocibus copulatur in mixtis*, «... non essendo la consonanza combinazione di elementi

tutte le fonti, il lessico specifico relativo a questi due fenomeni sonori occorre in abbondanza proprio nei passaggi che raccontano tale scoperta. Sull'aneddoto in questione si vedano almeno: A. MERIANI, *Un 'esperimento di Pitagora'*, in *Mousike. Metrica e ritmica greca in memoria di G. Comotti*, Pisa-Roma 1995, pp. 77-92; G. COMOTTI, *Pitagora, Ippaso e Laso e il metodo sperimentale*, in "Harmonia Mundi", pp. 20-29.

⁶² Boeth. *mus.* 1, 28, 7-10, p. 220 F. (trad. MARZI, p. 320).

⁶³ Boeth. *mus.* 1, 30, 18-19, p. 221 F. (trad. MARZI, p. 321). Sulla formazione della consonanza come è espressa nei *Dialogi* platonici, e in particolare nel *Timeo*: E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, trad. it., Milano 2002, pp. 55-59, 61.

simili, ma dissimili che si fondono in unità. Se il grave si combina con il grave non produce accordo alcuno, poiché non è la somiglianza a determinare questa concordia del canto, ma la dissomiglianza, la quale, pur notevole, considerando la distanza dei singoli suoni presi a sé, realizza la loro fusione quando essi si uniscono»⁶⁴: riportando la confutazione di Nicomaco della spiegazione platonica sulla consonanza, Boezio propone una serie di vocaboli ormai noti e si leggono, difatti, per due volte, sia *concordia*, nel significativo sintagma *in unam eandem concordiam*, che, ancora una volta, il verbo *misceo*.

5) ... *quasi una vox auribus venit. (...) non est dubium quin ipsa commensuratio sibimet misceatur unamque vocum efficiat consonantiam*, «non v'è dubbio che, verificandosi la loro fusione, si produca una consonanza»⁶⁵; ancora nell'ambito della descrizione del fenomeno della consonanza secondo Nicomaco, sono attestati *misceo*, e i sintagmi *una vox* ed *unam ... consonantiam*.

Secondo l'*opus maius* di Nicomaco, fonte seguita da Boezio per la realizzazione del secondo libro del *DIM*, e stanti le basi teoriche di ordine fisico, acustico e matematico poste prima, la perfetta consonanza, in cui due suoni *dissimiles* si fondono in uno solo, è l'intervallo *diapason*, l'ottava: *optimam Nicomachus putat diapason consonantiam*⁶⁶. Questo concetto viene ripreso, sotto il profilo dei rapporti matematici e poi della piacevolezza all'ascolto, in una sorta di graduatoria delle migliori consonanze presentata in 2, 18 (*de consonantiarum merito vel modo secundum Nicomachum*): *haec enim ponenda est maxime esse prima suavisque consonantia, cuius proprietatem sensus apertior comprehendit. Quale est enim unumquoque per semet ipsum, tale etiam deprehenditur sensu. Si igitur cunctis notior est ea consonantia, quae in duplicitate consistit, non est dubium, primam esse omnium diapason consonantiam meritoque excellere, quoniam cognitione praecedat*, «possiamo intanto affermare che la consonanza prima e più

⁶⁴ Boeth. *mus.* 1, 31, 23-26/1-2, pp. 221-222 F. (trad. MARZI, p. 321).

⁶⁵ Boeth. *mus.* 1, 31, 8, p. 222; *mus.* 1, 31, 11-12, p. 222 F. (trad. MARZI, p. 321).

⁶⁶ Boeth. *mus.* 1, 32, 23, p. 222 F. La perfezione dell'intervallo *diapason*, riportata in tutta la musicografia antica, viene espressa fin dai *Problemata* musicali pseudo-aristotelici; si vedano, per esempio, [Aristot.] *probl.* 19, 18 e 19, 35.

armoniosa è quella di cui l'orecchio coglie più spontaneamente le proprietà: quale infatti è una cosa per se stessa, tale è percepita dai sensi. Dunque, se risulta più spontaneamente nota a tutti quella consonanza che si basa su un rapporto doppio, dobbiamo di necessità convenire che la consonanza diapason è la prima ed occupa a ragione un posto di preminenza perché di più spontanea percezione»⁶⁷. Ciò che appare interessante non è tanto la graduatoria proposta secondo la fonte greca⁶⁸, quanto piuttosto il lessico selezionato per esprimere la perfezione dell'intervallo di ottava, e la rilevanza data alla percezione uditiva.

Sulla base dei passi finora proposti, si potrebbe implicitamente constatare che l'attenzione di Boezio si appunta in prevalenza sulla consonanza, essendo assai più limitati i riferimenti al fenomeno della dissonanza in sé, e, nello specifico, degli intervalli dissonanti. Questi sono individuabili *ex silentio* in quanto non risultano inseriti negli elenchi e nelle dimostrazioni aritmetiche di quelli ritenuti, al contrario, consonanti. Un passo dedicato alla dissonanza si legge ancora nel secondo libro del *DIM*: *ex his vero quae in reliquis proportionibus vel multimodis vel non ita claris vel longe omnino a se distantibus in aequalitates fiunt, dissonantiae existunt, nulla autem sonorum concordia procreatur*⁶⁹. In esso si sottolinea la negazione della *sonorum concordia*, elemento necessario per la produzione della consonanza⁷⁰.

⁶⁷ Boeth. *mus.* 2, 18, 22-29, p. 249 F. (trad. MARZI, p. 344). Si veda anche *mus.* 2, 18, 5-8, p. 250 F.: *igitur uni binarius comparatus proportionem duplicem facit et reddit diapason consonantiam eam, quae est maxima et simplicitate notissima.*

⁶⁸ Nel capitolo successivo, Boezio riporta infatti anche la classificazione di merito secondo Ebulide ed Ippaso; in questo passaggio utilizza ancora *misceo* per definire il procedimento di formazione dell'intervallo consonante dato dall'unione dell'ottava con la quinta: *quibus mixtis, scilicet diapason ac diapente, triplicem procreari, quae utramque contineat symphoniam* (*mus.* 2, 19, 3-4, p. 251 F.).

⁶⁹ Boeth. *mus.* 2, 20, 21-25, p. 253 F. («dagli altri rapporti più complessi e non così evidenti o determinati da maggiori distanze di ineguaglianza nascono le dissonanze, le quali non producono alcuna concordia di suono»; trad. MARZI, pp. 347-348).

⁷⁰ Nel *DIM* l'antitesi tra consonanza e dissonanza non è molto marcata; sulla dissonanza non si leggono esplicite notazioni negative, anzi essa, di solito e come è usuale nella trattatistica musicale antica, è presentata come un «calco al negativo della consonanza» (l'espressione è di ZANONCELLI, *La manualistica*, p. 290). Non a caso, «l'antitesi

Nei primi tre libri del *DIM* Boezio presenta il fenomeno consonanza/dissonanza in termini generali, entrando nel merito dei rapporti numerici che lo sottendono. I primi due capitoli del quarto libro sono caratterizzati dalla ripresa quasi *ad verbum* di un passaggio della *Sectio Canonis*⁷¹, uno dei testi più antichi del pitagorismo musicale che presenti l'idea della fusione perfetta delle voci in direzione della consonanza⁷². Boezio, seguendo la fonte greca, arriva per gradi ai due fenomeni opposti, secondo il seguente schema riassuntivo: 1) prerequisiti fisici di consonanza/dissonanza, presentati in una successione a ritroso, rispetto alla esperienza: necessità che un suono arrivi all'orecchio, necessità della vibrazione che lo produca, necessità di un moto che determini la vibrazione, conclusione per cui il moto è causa prima indispensabile del suono; 2) prerequisiti fisico-matematici di consonanza/dissonanza: i suoni, generati da moti lenti o veloci, sono composti da "parti", l'accostamento delle quali implica un rapporto⁷³. La combinazione di suoni è pertanto costituita da rapporti matematici⁷⁴, *secundum multiples vero proportiones consonae vel dissonae voces exaudiuntur*. Boezio conclude l'argomentazione proponendo le conseguenze estetico-percettive di consonanza/dissonanza: *consonae quidem sunt quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum. Dissonae vero, quae simul pulsae non reddunt suavem neque per-*

tra *Consonanza* e *Dissonanza* non è confermata né dalla matematica né dalla fisica, le quali non possono indicare altro che una transizione graduale dalla *Consonanza* alla *Dissonanza*, senza riuscire a tracciare una frontiera tra le relative nozioni. È dunque il sistema musicale utilizzato - risultante dalla tradizione e dall'abitudine - a imporre una distinzione tra esse» (*Dizionario*, p. 660, s.v. *Consonanza*).

⁷¹ TH. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Age*, Lincoln 1999, pp. 633-634.

⁷² [Eucl.] *Sect. Can.* 149, 17-20 J.: «sappiamo che i suoni si distinguono in consonanti e dissonanti, e che i consonanti, dall'unione di due, producono un unico senso di fusione, mentre i dissonanti no» (trad. ZANONCELLI, *La manualistica*, p. 41. Per la manualistica più tarda si veda Cleon. *isag.* 187, 19-20 J.: «la consonanza è la fusione di due suoni di altezza diversa. Dissonanza è al contrario la non riuscita mescolanza di due suoni, nel senso che essi non si fondono ed urtano l'udito»; trad. ZANONCELLI, *La manualistica*, p. 87).

⁷³ Boeth. *mus.* 4, 1, 24-25, p. 301 F: *omnis autem partium coniunctio quadam proportionem committitur.*

⁷⁴ Boeth. *mus.* 4, 1, 25-26, p. 301 F: *sonorum igitur coniunctio proportionibus constituta est.*

*mixtum sonum*⁷⁵. *Suavis e permixtus* ricorrono ancora una volta nella illustrazione dei due opposti fenomeni musicali.

Nel quinto e conclusivo libro del *DIM*, basato essenzialmente sugli *Harmonica* di Tolomeo, si legge un ultimo rimando a consonanza e dissonanza, secondo il consueto modulo espressivo boeziano: le *voces consonae*, quando siano *copulatae*, producono suoni *mixtos suavesque*, al contrario delle *dissonae*⁷⁶.

In tutto il *DIM*, coerentemente con l'esposizione di una "teoria musicale senza suoni" di origine pitagorica⁷⁷, l'elemento discriminante per individuare consonanze e dissonanze è il rapporto matematico che le sottende. Il dato auditivo, invece, pur non essendo fondamentale in quanto inesatto, assume importanza per confermare la loro natura, sotto il profilo della gradevole o non gradevole sensazione uditiva. Si è evidenziato come Boezio si soffermi spesso sull'aspetto estetico-percettivo di questo fenomeno musicale, con una selezione terminologica volta a sottolineare la *dulcedo* e la *suavitas* dei suoni e intervalli consonanti. Ne consegue implicitamente che nelle composizioni musicali deve prevalere la consonanza, sia per la gradevolezza che la caratterizza e che appaga l'ascolto, sia per una ragione filosofica pitagorico-platonica, espressa proprio nei capitoli proemiali del *DIM*: l'anima umana è strutturata su rapporti consonanti e, di conseguenza, apprezza la melodia articolata sulle consonanze⁷⁸. Il rilievo

⁷⁵ Boeth. *mus.* 4, 1, 2-5, p. 302 F.

⁷⁶ Boeth. *mus.* 5, 7, 13-14, p. 357 F: *consonae autem vocantur, quae copulatae mixtos suavesque efficiunt sonos, dissonae, vero, quae minime*. Si ricorda per inciso che il concetto di amalgama consonante di due suoni di differente altezza, più volte richiamato in queste note, è alla base della "teoria della fusione" dello psicologo della musica C. F. Stumpf, che a fine Ottocento tentò di dare basi non fisico-matematiche bensì psico-fisiologiche al fenomeno della consonanza (*Dizionario*, p. 662, s.v. *Consonanza*).

⁷⁷ L'espressione è stata coniata per definire la speculazione musicale pitagorico-platonica da BARKER, *Psicomusicologia*, p. 120.

⁷⁸ In un recente studio A. Frova (*Musica, una passione matematica*, in [http:// digilander.libero.it/initlabor/contributi/frova-musica.html](http://digilander.libero.it/initlabor/contributi/frova-musica.html)) ha dimostrato che il sistema orecchio-cervello tende ad apprezzare maggiormente le consonanze perché più riconoscibili e più facili da elaborare sotto il profilo fisico-acustico: «il cervello deve avere la possibilità di "contare" per poter assegnare al suono complesso unitarietà, ossia omogeneità e fusione, e soprattutto *pitch* e *timbro*», nella registrazione delle vibrazioni sonore.

dato da Boezio alle peculiarità sonore di questo fenomeno musicale è degno di attenzione in quanto il *De Institutione Musica*, considerato il più rilevante documento del pitagorismo musicale antico⁷⁹, proprio nella trattazione di consonanza/dissonanza presenta elementi tipici di una musica concepita non soltanto per la riflessione teorica, ma anche per l'ascolto.

⁷⁹ BOWER, *Boethius*, p. 41.