



NOTE DI FILOSOFIA DELLA MUSICA  
TRA ALTO E BASSO MEDIOEVO  
**ROBERTO MELISI\***

**Abstract:** The essay presents, without claiming to be exhaustive, some significant transformations of the meaning of music between the Early and the Late Middle Ages. Starting from the traditional Boethian vision of music as a liberal art, based only on the theoretical study of mathematical proportions, I deal with the progressive attention towards *musica practica* from the 11<sup>th</sup> century until the beginning of the 14<sup>th</sup> century: it slowly takes shape a decisive change in the way of understanding the musical discipline that from “science without sounds” becomes the meeting place of theory and practice on the threshold of Humanism.

**Keywords:** Medieval Music Theory, History of Medieval Philosophy, Musicology, History of Science

Il vero musicista è colui che ha acquisito la scienza della musica non per esercizio manuale, ma attraverso una valutazione razionale sotto la guida dell'intelletto<sup>1</sup>.

Per tutta la durata dell'alto Medioevo, il *De institutione musica* di Severino Boezio è stato il testo di riferimento imprescindibile per generazioni di teorici della musica: la distinzione fra i tre generi di *musica mundana*, *humana* e *instrumentalis* fu così celebre da diventare nel corso dei secoli un *adagio* spesso riscritto nei florilegi<sup>2</sup>. Ad esso si affiancava il *De musica* di Agostino

---

\* Dottore di ricerca - Università degli Studi di Napoli Federico II

<sup>1</sup> Cfr. Severino Boezio, *De institutione musica*, I, 34, ed. Gottfried Friedlein, Teubner, Leipzig 1867 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), p. 64: «Is vero est musicus, qui ratione perpena canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit».

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, I, 2, p. 187: «Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ad eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est

d’Ippona che, avendo sistematizzato, soprattutto nel sesto libro, i fondamenti speculativi del ritmo, divenne presto il manuale di teoria ritmica per eccellenza: quello che sembrava un arido trattato di metrica presentava, piuttosto, una solida “scienza della misura”<sup>3</sup>. Eppure, a partire dall’anno Mille maturò una sempre più netta distinzione tra la musica teorica ed una nuova *practica musicae*, innovazione che sarebbe stata poi alimentata dal “ritorno” in Occidente dei testi aristotelici<sup>4</sup>. La cosiddetta *translatio studii* avrebbe fatto circolare le dottrine della tradizione scientifica araba, determinando una svolta epocale: le *artes mechanicae* andavano ad aggiungersi o, addirittura, a mettere in discussione il privilegio plurisecolare delle *artes liberales*. Nasceva, dunque, un gravoso problema: la musica è quella discussa ed insegnata dai filosofi nelle aule delle Università<sup>5</sup> o quella praticata dai cantori e dai musicisti nelle cappelle e nelle corti?

Almeno fino al termine del secolo XII, la musica poteva essere tranquillamente definita una “scienza senza suoni”: nella prospettiva boeziana, come si deduce dal brano riportato in apertura, essa è una disciplina speculativa basata sulla *ratio numeri*, sulle proporzioni matematiche misurabili, vale a dire sul calcolo degli intervalli sonori<sup>6</sup>. La musica – com’è noto – è annoverata tra le arti del *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia, musica), di cui il filosofo della *Consolatio*, nell’*incipit* del suo *De institutione arithmetica*, scrive:

Tutte le autorità antiche che, sotto la guida di Pitagora, hanno mostrato la potenza superiore del loro spirito e la forza del loro pensiero sono in

---

instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur». Sull’ampia diffusione dell’opera in età medievale, rimando a Michael Bernhard, *Die Rezeption der Institutio musica des Boethius im frühen Mittelalter*, in Alain Gallonier (éd.), *Boèce ou la chaîne des savoirs*. Actes du colloque international de la Fondation Singer-Polignac (Paris, 8-12 juin 1999), Éditions de l’Institut supérieur de philosophie/Éditions Peeters, Louvain-la-Neuve - Paris - Dudley, MA 2003, pp. 601-612; Calvin M. Bower, *Boethius’ De Institutione Musica. A Handlist of Manuscripts*, “Scriptorium”, 42 (1988), pp. 205-251.

<sup>3</sup> Cfr. Agostino d’Ippona, *De musica*, ed. Martin Jacobsson, De Gruyter, Berlin - Boston 2017 (CSEL 102); trad. it. *La musica*, a cura di Maria Bettetini, La Vita Felice, Milano 2017.

<sup>4</sup> Si veda, in generale, Josef Brams, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Jaca Book, Milano 2003.

<sup>5</sup> Cfr. Olga Weijers - Louis Holtz (éd.), *L’enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, xiii<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, Brepols, Turnhout 1997 (Studia artistarum, 4).

<sup>6</sup> Per “intervallo” si intende la distanza tra due suoni differenti, misurata attraverso una proporzione numerica; cfr. Severino Boezio, *De institutione musica*, I, 8, ed. Friedlein, cit., p. 195: «Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia».

modo manifesto dell'avviso che nessuno si eleva fino al sommo della perfezione degli studi filosofici, se non colui che va alla ricerca di una così stabile saggezza passando attraverso quella che si potrebbe chiamare una quadruplici via: c'è là qualcosa che non sfuggirà all'osservazione di uno spirito giusto e penetrante<sup>7</sup>.

La sapienza per Boezio è «comprensione della verità delle cose che sono e che hanno una propria sostanza immutabile»<sup>8</sup>. Dunque, si dà scienza solo delle *essentiae*, vale a dire delle cose «che non conoscono né un accrescimento per estensione, né una diminuzione per riduzione, né cambiamento per variazioni, ma che si mantengono nel carattere della loro natura facendo forza sulle loro proprie risorse»<sup>9</sup>. Pertanto, se aritmetica è scienza del numero in sé, geometria è scienza della grandezza in sé, astronomia è scienza della grandezza in movimento, la musica sarà definita la scienza del numero in relazione o in movimento<sup>10</sup>. Essa, in definitiva, è nient'altro che conoscenza dei numeri e dei loro rapporti in quanto soltanto le proprietà matematiche (e non le caratteristiche del suono) spiegano la loro natura armonica.

In questa prospettiva, gli intervalli musicali consonanti, vale a dire gli incontri tra note che generano piacevolezza all'udito, sono semplici traduzioni fisiche di relazioni matematiche indipendenti dall'esperienza. Si tratta della persistenza di un sostanziale screditamento della percezione sensibile a vantaggio della superiore intellesione della mente che caratterizza per secoli la tradizione metafisica occidentale: inaugurato dalla *Repubblica* di Platone e consolidato dal *De ordine* di Agostino, tale atteggiamento sarebbe stato accolto dalla maggioranza dei musicisti del Medioevo<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Severino Boezio, *De institutione arithmetica*, I, 1, ed. Gottfried Friedlein, Teubner, Leipzig 1867 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), p. 7: «Inter omnes priscae auctoritatis viros qui Pythagora duce puriore mentis ratione vigerunt, constare manifestum est haud quemquam in philosophiae disciplinis ad cumulum perfectionis evadere, nisi cui talis prudentiae nobilitas quodam quasi quadruvio vestigatur; quod recte inventis sollertiam non latebit».

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 7-8: «Est enim sapientia rerum quae sunt suique immutabilem substantiam sortiuntur comprehensio veritatis».

<sup>9</sup> *Ibidem*: «Esse autem illa dicimus quae nec intentione crescunt nec retractatione minuuntur nec variationibus permutantur, sed in propria semper vi suae se naturae subsidiis nixa custodiunt».

<sup>10</sup> Cfr. Cecilia Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e Medioevo*, Carocci, Roma 2008, p. 51.

<sup>11</sup> Cfr. Platone, *Repubblica*, 522b-531c; Agostino d'Ipbona, *L'ordine*, II, XIV, 41, in Id., *Tutti i dialoghi*, a cura di Giovanni Catapano, Bompiani, Milano 2006, p. 428: «In hoc igitur quarto

Vi era, tuttavia, un altro filone speculativo che risaliva alla definizione del termine “musica” fornita da Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie*: «[essa] consiste nella conoscenza profonda, acquisita con l’esperienza, della modulazione ed ha il proprio fondamento nel suono e nel canto»<sup>12</sup>. Dunque, per il teologo spagnolo il “modulare” è il movimento che dà origine al suono ed è tipico della prima sezione della musica, l’*harmonica*, che si fonda sulla voce umana<sup>13</sup>. Eppure, questa posizione alternativa sarebbe stata minoritaria per molto tempo in quanto iniziò ad essere accolta dai teorici della musica soltanto quando essi si trovarono a dover fare i conti con un repertorio ben determinato: il canto gregoriano<sup>14</sup>. Questo, che secondo la tradizione agiografica sarebbe stato “dettato” dallo Spirito Santo a papa Gregorio Magno, si impose autonomamente all’attenzione dei teorici costringendoli a riflettere su aspetti sottovalutati o totalmente esclusi dall’analisi della natura della musica<sup>15</sup>.

---

gradu, sive in rhythmis sive in ipsa modulatione, intellegebat regnare numeros totumque perficere; inspexit diligentissime cuiusmodi essent; reperiebat divinos et sempiternos, praesertim quod, ipsis auxiliantibus, omnia superiora contexuerat. Et iam tolerabat aegerrime splendorem illorum atque serenitatem corporea vocum materia decolorari. Et quoniam illud, quod mens videt, semper est praesens et immortale adprobatur, cuius generis numeri apparebant, sonus autem, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae, rationabili mendacio, iam poetis favente ratione, Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Unde ista disciplina sensus intellectusque particeps musicae nomen invenit».

<sup>12</sup> Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, VI, 15. Per un’introduzione all’opera di Isidoro, si veda Manuel C. Díaz y Díaz, *Enciclopedia e sapere cristiano. Tra tardo-antico e alto Medioevo*, Jaca Book, Milano 1999, pp. 109-142.

<sup>13</sup> Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, VI, 20. Cfr. Agostino d’Ippona, *De musica*, I, 2-3, ed. Jacobsson, cit., pp. 71-73: «Musica est scientia bene modulandi. [...] Illud superius, quod in omnibus etiam praeter musicam factis modus servandus est et tamen in musica modulatio dicitur, non te moveat, nisi forte ignoras dictionem oratoris proprie nominari. [...] Ad id scilicet, ut intellegas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus, unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse, quemadmodum dictio proprie tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis, qui loquitur, et a dicendo dictio nominata sit. [...] Musica est scientia bene movendi; sed quia bene moveri iam dici potest quidquid numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur [...]».

<sup>14</sup> Cfr. Cecilia Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e Medioevo*, cit., p. 117.

<sup>15</sup> Cfr. Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991 (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), pp. 63-121; Massimiliano Locanto, *Le origini del canto gregoriano tra memoria, oralità, scrittura e discipline del discorso*, in Maria Caraci Vela (a cura di), *Filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici: III: antologia di contributi filologici*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, pp. 97-162.

Nell'ambito della cosiddetta "rinascita carolingia" (tra la fine del IX e gli inizi del X secolo) maturò una rilettura della divisione boeziana della musica a fini pratici e pedagogici che avrebbe determinato una sua progressiva trasformazione da arte liberale a disciplina autonoma<sup>16</sup>. In particolar modo, il trattato *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme integrò la ripresa della teoria modale antica con la nascente visione spaziale dei suoni che sarebbe maturata negli anni fino alla formazione delle prime notazioni neumatiche su rigo musicale intorno all'anno Mille<sup>17</sup>. Inoltre, il coevo trattato *Musica enchiriadis* presenta un'innovazione a dir poco interessante: la sezione più copiosa dell'opera consiste in un trattato di composizione di musica polifonica<sup>18</sup> a cui segue una parte "speculativa" che, invece, solitamente era posta in apertura della trattatistica musicale. Insomma, l'attenzione dei teorici per la musica pratica va di pari passo con la nascita di una nuova sensibilità nei confronti dei suoni e delle loro relazioni.

Un esempio delle innovazioni intercorse nei primi anni del secolo XI è offerto dalla conclusione dell'*Epistola ad Michaellem monachum de ignoto cantu* del monaco benedettino Guido d'Arezzo:

Queste poche nozioni scritte in versi e in prosa come prologo all'Antifonario, riguardanti la forma dei modi e i neumi, ti apriranno in breve e forse in misura sufficiente la parte dell'*Ars Musica*. Chi invece vuol saperne di più, cerchi il nostro libretto intitolato *Micrologus* e legga con attenzione anche l'*Enchiridion* composto in modo eccellente

<sup>16</sup> Cfr. Cecilia Panti, *La scienza musicale nell'alto medioevo. Dalla boeziana mathematica disciplina all'ars musica*, in *La conoscenza scientifica nell'alto medioevo*, LXVII Settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 25 aprile - 1 maggio 2019), 2 voll., Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2020, II, pp. 875-910.

<sup>17</sup> Cfr. Anna Morelli, *Il Musica disciplina di Aureliano di Réôme. Fondamenti teorico-disciplinari dell'ars musica nel IX secolo*, Forum, Udine 2007. Si veda anche Massimiliano Locanto, *Memorizzare in campo aperto: neumi, canto gregoriano, tropi liturgici e tecnologia della memoria*, "Doctor virtualis", 10 (2010), pp. 219-262, in partic. pp. 228-231.

<sup>18</sup> La "polifonia" nasce come un'"amplificazione" a più voci del canto liturgico dapprima raddoppiando la melodia (diafonia) fino a moltiplicare indefinitamente le linee melodiche. L'autore del *Musica enchiriadis* propone, ad esempio, di raddoppiare le due voci (*vox principalis* e *vox organalis*) con quelle di fanciulli o, addirittura, di strumenti. Alla tecnica dell'*organum* poi si affiancò quella del *discantus* che prevedeva un vero e proprio contrappunto (*punctum contra punctum*, vale a dire "nota contro nota"), cioè la composizione di una nuova melodia compatibile con il canto preesistente. Cfr. Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991 (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 3), *passim*.

dal reverendo abate Oddone [di Cluny]. Dal suo esempio mi sono allontanato soltanto nella forma delle note, perché ho voluto adeguarmi al livello dei ragazzi, non seguendo in questo Boezio, il cui trattato non è utile ai cantori, ma solo ai filosofi<sup>19</sup>.

Tra le più importanti novità per la storia della musica realizzate tra la fine del primo e l'inizio del secondo millennio, di cui l'autore è testimone, troviamo: la nascita del sistema di notazione<sup>20</sup>, la composizione delle prime forme polifoniche e l'attenzione alla pratica del canto. In secondo luogo, il teorico aretino riconosce esplicitamente la rottura nei confronti del sapere tradizionale, ponendosi dalla parte dei cantori e non dei filosofi, in difesa dei musicisti e non di Boezio.

Tuttavia, si può individuare una vera e propria "rivoluzione" nella maniera di intendere la musica solo a partire dalla cosiddetta "riscoperta di Aristotele"<sup>21</sup>. Senza la *translatio studii* avvenuta tra il dodicesimo e il tredicesimo secolo – come si diceva più sopra – non sarebbe possibile spiegare la grande trasformazione della musica in età tardo-medievale, vale a dire la sua progressiva emancipazione da conoscenza teoretica a *scientia media*: essa viene così definita in quanto usa strumenti matematici (proporzioni aritmetiche) per descrivere fenomeni fisici (i suoni)<sup>22</sup>. Peraltro, l'emergere di questioni legate più propriamente alla fisica aristotelica, quali *in primis* la natura del suono e la sua trasmissione, insieme alla fisiologia dell'udito presente nel *De anima*, inaugurerà una nuova feconda stagione della filosofia della musica medievale<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. Guido d'Arezzo, *Epistola ad Michaelem monachum de ignoto cantu*, in Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 231. Si veda anche Guido d'Arezzo, *Le Opere. «Micrologus - Regulae rhythmicae - Prologus in Antiphonarium - Epistola ad Michaelem - Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem»*, a cura di Angelo Rusconi, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005 (La tradizione musicale 10. Le regole della musica 1).

<sup>20</sup> I primi segni grafici che vennero introdotti per facilitare la memorizzazione delle formule melodiche da applicare ai testi liturgici furono chiamati "neumi" (dal greco *neuma*, cenno).

<sup>21</sup> Con questa espressione intendo la traduzione delle opere aristoteliche, iniziata con la "rinascita del XII secolo". Cfr. Luca Bianchi, *L'acculturazione filosofica dell'Occidente*, in Id. (a cura di), *La filosofia nelle Università. Secoli XIII-XIV*, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 1-23; Marie-Dominique Chenu, *La teologia nel XII secolo*, Jaca Book, Milano 1986, pp. 23-58.

<sup>22</sup> Sullo statuto della scienza nel Medioevo, cfr. Graziella Federici Vescovini, *Il pensiero scientifico del Medioevo e l'emergere delle scienze arabe*, "Paradigmi", 50 (1999), pp. 265-302.

<sup>23</sup> Cfr. Aristotele, *L'anima*, II, 8, 419b 4-12, a cura di Giancarlo Movia, Bompiani, Milano 2008<sup>2</sup>, p. 157: «Veniamo ora a trattare anzitutto del suono e dell'udito. Il suono c'è in una

La traduzione con commento degli *Analitici secondi* ad opera di Roberto Grossatesta, databile intorno al 1230, è la prima opera nella quale i *magistri* latini trovarono indicazioni precise sulla concezione aristotelica della *scientia*. In breve tempo, le aule universitarie si popolarono di *quaestiones* musicali: le trattazioni «*utrum musica sit scientia*» divennero sempre più frequenti<sup>24</sup>. Dall'altro lato, invece, si presentò il problema di una legittimazione o, per meglio dire, di una fondazione normativa della *musica practica*<sup>25</sup>. Nel corso del 1200 si assiste prima al ricorso alla teoria della *subalternatio* (secondo la quale la musica è subalterna all'aritmetica perché, sebbene non verta sui suoi principi, tuttavia, ne fa ampiamente uso) e, poi, ad una sempre più forte attenzione nei confronti del carattere "operativo" della musica. L'aspetto più innovativo, inoltre, è da ricercare in un'inedita attenzione nei confronti della natura di quegli intervalli sonori considerati "imperfetti" dalla tradizione boeziana perché non risultanti da proporzioni tra i primi quattro numeri. Nel *De institutione musica*, infatti, Severino Boezio aveva assimilato la lezione pitagorica secondo la quale gli intervalli possono essere classificati in base al rapporto tra la lunghezza delle corde che producono i toni corrispondenti. Ora, soltanto due tra le cinque *species* di rapporti possono generare consonanza: *multiplex* ( $xn / n$ ) e *superparticularis* ( $n + 1 / n$ ). Le cinque consonanze, tuttavia, derivano soltanto da disuguaglianze multiple e superparticolari tra i primi quattro numeri: ottava (2:1), quinta (3:2) e quarta (4:3), a cui si aggiungono la tripla (3:1) e la quadrupla (4:1)<sup>26</sup>. All'inizio del secolo XIII, invece, la terza si affermò come

---

duplice accezione: l'uno è un atto e l'altro potenza. Alcune cose diciamo infatti che non hanno suono [...] mentre altre sì [...] e ciò perché possono risuonare, ovvero produrre un suono in atto fra loro e l'udito. Il suono in atto è sempre prodotto dall'urto di qualcosa contro qualcosa e in qualcosa, perché ciò che lo produce è una percussione». Cfr. Guido Mambella, *L'orecchio come organo risonatore nei trattati De anima e in medicina*, in Letterio Mauro (a cura di), *La musica nel pensiero medievale*, Longo, Ravenna 2001, pp. 123-136.

<sup>24</sup> Cfr. Olga Weijers, *La place de la musique à la Faculté des Artes de Paris*, in Letterio Mauro (a cura di), *La musica nel pensiero medievale*, cit., pp. 245-261; Cecilia Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e Medioevo*, cit., p. 207: «L'idea di musica come scienza subalterna e *scientia media*, sviluppata nei commenti agli *Analitici secondi* di Aristotele, indirizzerà questo bilanciamento a una duplice filiazione disciplinare: all'aritmetica e alla filosofia naturale».

<sup>25</sup> Cfr. Christian Thomas Leitmeir, *Sine auctoritate nulla disciplina est perfecta: Medieval Music Theory in Search of Normative Foundations*, in Sigrid Müller - Cornelia Schweiger (ed. by), *Between Creativity and Norm-Making. Tensions in the Later Middle Ages and the Early Modern Era*, Brill, Leiden - Boston 2013, pp. 31-60.

<sup>26</sup> Cfr. Severino Boezio, *De institutione musica*, I, 7, ed. Friedlein, cit., p. 194: «Illud tamen esse cognitum debet, quod omnis musicae consonantiae aut in duplici aut in triplici aut in

intervallo consonante, probabilmente come conseguenza del largo uso che già da tempo ne veniva fatto nella musica popolare, oppure a causa dell'influsso di una tradizione musicale estranea, come quella del *discantus* inglese<sup>27</sup>.

Nel passaggio dall'*ars antiqua* all'*ars nova*<sup>28</sup> si assiste ad un'altra importante novità: la nascita del cosiddetto "mensuralismo". Intorno alla metà del secolo XIII, in particolare dalla pubblicazione del trattato *Ars cantus mensurabilis* (1260) di Francone di Colonia, venne applicato l'inedito principio dell'equivalenza tra segno scritto e significato sonoro<sup>29</sup>. In altre parole, si affermava l'idea secondo cui la notazione musicale è un sistema che usa alcuni elementi i quali, combinandosi tra loro, danno origine alle più diverse possibilità di significazione. Questo comportò, inoltre, una significativa innovazione: se con la cosiddetta notazione "in campo aperto" veniva fornita al cantore soltanto un'indicazione, per così dire, "direzionale" del movimento melodico, adesso, invece, si attribuisce un determinato suono (significato) alla nota scritta (segno). Nasce, così, la "musica per gli occhi", che si emancipa di fatto anche dalla tradizionale funzione liturgica per approdare ad una forma autonoma e più laica della composizione musicale<sup>30</sup>.

La *Summa de speculatione musicae* di Walter Odington (conosciuto anche come Walter di Evesham) presenta un'ulteriore teoria originale: qui si legge che alcuni intervalli matematicamente imperfetti, in particolare quelli di terza maggiore e minore, vengono considerati consonanti da alcuni teorici per la loro vicinanza alle proporzioni sesquiquarta e sesquiquinta<sup>31</sup>. Il criterio per giudicare la piacevolezza di un intervallo, pertanto, non è più la sua

---

quadrapla aut in sesquialtera aut in sesquitertia proportionem 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»; Maria Alessandra Petretto, *Consonantia e dissonantia nel De Institutione Musica di Boezio*, "Sandalion", 26-28 (2007), pp. 215-237; Claude Vincent Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven - London 1986, p. 37.

<sup>27</sup> Cfr. Ernesto Sergio Mainoldi, *Ars musica. La musica nel Medioevo*, Rugginenti, Milano 2001, p. 312.

<sup>28</sup> Con *ars antiqua* si intende il canto polifonico sviluppato tra i secoli X e XIV, fino alla "riforma" che va sotto il nome di *ars nova* operata da autori come Philippe de Vitry e Marchetto da Padova; cfr. Mario Baroni - Enrico Fubini - Paolo Petazzi - Piero Santi - Gianfranco Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, pp. 55-67.

<sup>29</sup> Per una rassegna antologica dei principali problemi di semiografia legati alla *musica mensurata*, cfr. Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, cit., pp. 128-133.

<sup>30</sup> Cfr. Ernesto Sergio Mainoldi, *Ars musica. La musica nel Medioevo*, cit., p. 311.

<sup>31</sup> Cfr. Elina G. Hamilton, *Walter of Evesham and De speculatione musicae: Authority of Music Theory in Medieval England*, "Musica Disciplina", 58 (2013), pp. 153-166.

perfezione numerica ma la percezione uditiva: per meglio dire, non è la matematica a determinare la consonanza o la dissonanza dei suoni (e, di conseguenza, la loro relazione), ma il gusto del compositore. C'è chi arriva persino a sofisticare il mito della scoperta degli intervalli da parte di Pitagora per giustificare la nuova pratica. Nel trattato *Ars musicae* di Giovanni de Grocheio, infatti, il filosofo greco non è più celebrato come lo scopritore delle tre consonanze perfette ma dell'intera gamma delle proporzioni intervallari e di quanto deriva dalla loro combinazione:

E così Pitagora scoprì che cosa sia il diesis, il tono, la terza maggiore, la terza minore, la quarta, la quinta, l'ottava e le altre da esse composte. Questi sono i principi e la materia di cui ogni musico fa uso, e in essi introduce la forma musicale<sup>32</sup>.

Egli, inoltre, propone una nuova tripartizione della musica, che si colloca in evidente polemica con quella boeziana: essa «può essere ridotta a tre settori generali. Il primo riguarda la musica semplice o civile, che chiamiamo musica del popolo, il secondo la musica composta, o regolare, o canonica, che chiamano musica misurata. E il terzo genere è quello che è realizzato da questi due e al quale questi due sono ordinati come al meglio, che si chiama ecclesiastico, ed è deputato alla lode del Creatore»<sup>33</sup>.

Come già si è avuto modo di considerare più sopra, il problema dello statuto epistemologico e della classificazione della musica si presenta nella sua complessità in ambiente universitario a partire dal secolo XIII. È il caso, ad esempio, della cosiddetta *Guida dello studente* usata alla Facoltà delle Arti di Parigi intorno al 1230-40. Qui troviamo due definizioni particolarmente interessanti che riguardano rispettivamente i termini “musica” e “musico”. La prima è indicata come scienza del suono, mentre il secondo è colui il quale

---

<sup>32</sup> Cfr. Johannes de Grocheio, *Ars musicae*, ed. and trans. by Constant J. Mews - John N. Crossley - Catherine Jeffreys - Leigh McKinnon - Carol J. Williams, TEAMS Varia, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, MI 2011, p. 46: «Et sic invenit Pythagoras quid esset. Dyesis. Tonus. Ditonus. Semiditonus. Dyatessaron. Dyapente. Dyapason. Et ex hiis composita. Ista autem principia sunt et materia qua utitur omnis musicus. Et in ea formam musicam introducit».

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 60: «Dicamus igitur quod musica qua utuntur homines parisius, potest ut videtur ad .3. membra generalia reduci. Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili, quam vulgalem musicam appellamus. Aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam. Sed tertium genus est quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur: Quod ecclesiasticum dicitur: Et ad laudandum creatorem deputatum est».

opera sui suoni riconoscendone gli intervalli come espressione di determinate proporzioni<sup>34</sup>. Appare evidente la distanza dalla tradizionale definizione di musico: colui che, secondo Boezio, ha acquisito tramite l'intelletto la scienza della musica, ora, invece, lavora con i suoni.

Il processo di innovazione della scienza musicale giunge a piena maturazione nel periodo della tarda Scolastica. Le *Quaestiones musicae* attribuite a Biagio Pelacani da Parma, e databili intorno alla metà del secolo XIV, rappresentano forse il documento più rivoluzionario della riflessione sulla musica tardo-medievale<sup>35</sup>. Esse, infatti, pur presentandosi come un commento al *De institutione musica* di Boezio, se ne allontanano decisamente. Nella prima *quaestio*, intitolata *Utrum musica sit scientia*, viene superata la tradizionale divisione in *musica speculativa* e *musica practica*, in quanto la musica è intesa come un *habitus* e, come tale, investe sia la sfera operativa che quella teorica<sup>36</sup>. Inoltre, poiché «ha i suoi principi provati nella filosofia naturale» è subalterna a quest'ultima: la musica, infatti, considera «il tempo, il movimento, il suono, la quantità, il numero, le voci gravi e acute, le intensioni e remissioni delle voci, la loro velocità e lentezza, l'intervallo di una voce rispetto all'altra» e le consonanze che trovano la loro dimostrazione in filosofia naturale<sup>37</sup>. Come ha correttamente notato Cecilia Panti, dunque,

<sup>34</sup> Cfr. Cecilia Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e Medioevo*, cit., pp. 218-219.

<sup>35</sup> Cfr. Ead., *Una fonte della Declaratio musicae disciplinae di Ugolino da Orvieto: quattro anonime "quaestiones" della tarda Scolastica*, "Rivista italiana di musicologia", 24, 1 (1989), pp. 3-47; Ead., *The First "Questio" of ms Paris, B.N. lat. 7372: «Utrum musica sit scientia»*, "Studi medievali", 33 (1992), pp. 265-313. Su Biagio Pelacani, rimando a Biagio Pelacani da Parma, *Quaestiones de anima. Alle origini del libertinismo*, a cura di Valeria Sorge, Morano, Napoli 1995; Graziella Federici Vescovini - Francesco Baroncelli (a cura di), *Filosofia, scienza e astrologia nel Trecento europeo. Biagio Pelacani Parmense*, Atti del Ciclo di lezioni "Astrologia, scienza, filosofia e società nel Trecento europeo" (Parma, 5-6 ottobre 1990), Il Poligrafo, Padova 1992.

<sup>36</sup> Cfr. Cecilia Panti, *The First "Questio" of ms Paris, B.N. lat. 7372: «Utrum musica sit scientia»*, cit., p. 294: «Conclusio prima: musica est habitus in mente musici existens dirigens nos ad speculandum sive operandum scibilia musice; igitur musica est scientia».

<sup>37</sup> Cfr. *ibidem*: «Tertia conclusio: musica subalternatur philosophia naturali sumendo philosophiam naturalem in communi. [...] musica habet principia sua probata in philosophia naturali sumendo eam in communi; igitur subalternatur illi. Consequentia nota est et assumptum pro prima parte similiter, et pro secunda parte probatur quia musica considerat tempus, motum, sonum, quantitatem, numerum, voces graves et acutas, intensionem et remissionem vocum, similiter earum velocitatem et tarditatem, intervallum unius vocis ad aliam. Considerat etiam consonantias vocum secundum varias proportionones unius vocis ad aliam in acuitate et gravitate, consideratarum quorum omnium multa probata sunt in philosophia naturali, que tamen presupponuntur in musica».

ora il numero «non è che una delle tante “cose” di cui ci si può occupare in musica»<sup>38</sup>.

Le trasformazioni maturate durante l’“autunno del Medioevo” iniziano timidamente ad escludere la musica dal novero delle scienze speculative per assegnarle una funzione operativa che se, da una parte, è ancora debitrice degli insegnamenti dello Stagirita filtrati attraverso la scienza araba, dall’altra, risulta già rivolta agli sviluppi che essa subirà in età rinascimentale<sup>39</sup>. Se è vero, dunque, che alle soglie dell’Umanesimo il *musicus* non si presenta più nelle vesti del supremo conoscitore delle proporzioni matematiche sottese agli intervalli melodici, egli, tuttavia, non è ancora pienamente diventato, per così dire, l’artista della composizione. Sebbene adesso la sua attenzione si rivolga senza disprezzo alla musica eseguita dai cantori, lo scopo della sua attività è ancora legato alla tradizione: la perfezione della conoscenza. Le capacità della musica di “muovere gli affetti”<sup>40</sup>, di agire nelle profondità dell’anima attraverso inedite combinazioni di suoni, insomma, di sondare l’instabilità delle più recondite regioni dei sentimenti umani esulano completamente dalle competenze del musico medievale. Per questo bisognerà attendere il “ritorno di Platone”<sup>41</sup>, la cui opera diventerà strumento musicale nelle mani sapienti dell’*Orpheus redivivus* Ficino<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. Cecilia Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e Medioevo*, cit., p. 293.

<sup>39</sup> Cfr. Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1998, pp. 181-189.

<sup>40</sup> Cfr. Claude Vincent Palisca, *Muovere gli affetti con la musica: teorie psico-fisiologiche antecedenti a Cartesio*, “Nuova civiltà delle macchine”, 16, 1/2 (1998), pp. 57-66.

<sup>41</sup> Cfr. Eugenio Garin, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, in Giancarlo Garfagnini (a cura di), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, 2 voll., Olschki, Firenze 1986, I, pp. 3-13; Sebastiano Gentile, *Il ritorno di Platone, dei platonici e del corpus ermetico. Filosofia, teologia e astrologia nell’opera di Marsilio Ficino*, in Cesare Vasoli (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, Mondadori, Milano 2002, pp. 193-228.

<sup>42</sup> Cfr. Angela Voss, *Orpheus redivivus: The Musical Magic of Marsilio Ficino*, in Michael J. B. Allen - Valery Rees - Martin Davies (ed. by), *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Brill, Leiden - Boston - Köln 2002, pp. 227-241. Per una conoscenza generale dei nuovi problemi musicali tra Rinascimento e prima età moderna, rimando a Paolo Gozza (ed. by), *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*, Springer, Dordrecht 2000.