

Il rumore nel suono (e nell'armonia).

Riflessioni su un'intuizione di

Jean-Jacques Rousseau

Alessandro Arbo

Abstract

Usually sound and noise, as well as harmony and noise, are mutually exclusive terms. In his polemic with Rameau, Rousseau challenges this opposition in principle and suggests that sound, noise, and harmony are more closely related than one might imagine. It is not just a matter of noting that harmony lends itself to the imitation of natural noises and that, in a broad sense, it is nothing more than noise (insofar as it is incapable of imitating the accents of the human voice); in more essential terms, Rousseau shows that in the sound produced by the vibration of a vibrating body — that is, in the very phenomenon on which Rameau had intended to base harmonic theory — there is already noise. By commenting on the Rousseauian text, this article aims to show in what sense this insight comes to be in line with the project of exploring the sound pursued by spectralists in the twentieth century. It also highlights in what sense Rousseau's insight cannot be considered as a true anticipation, being based on a more static (and typically eighteenth-century) conception of the musical object.

Keywords: Rousseau; Rameau; Noise; Imitation; Harmony; Spectral music.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

In genere suono e rumore, così come armonia e rumore, sono termini a esclusione reciproca. Nella sua polemica con Rameau, Rousseau mette in discussione questa opposizione di principio e suggerisce che suono, rumore e armonia sono più apparentati di quanto si possa immaginare. Non si tratta solo di rilevare che l'armonia si presta all'imitazione dei rumori naturali e che, in un senso lato, non è altro che rumore, in quanto incapace d'imitare gli accenti della voce umana; in termini più essenziali, Rousseau mostra che nel suono prodotto dalla vibrazione di un corpo vibrante — cioè proprio nel fenomeno sul quale Rameau aveva inteso fondare la teoria armonica — c'è già del rumore. Commentando il testo rousseauiano, questo articolo intende mostrare in che senso questa intuizione viene a trovarsi in linea con il progetto di esplorazione della materia sonora perseguito dagli spettralisti nel Novecento; ma evidenzia anche in che senso questa intuizione non può essere considerata come una vera e propria anticipazione, fondandosi su una concezione più statica (e tipicamente settecentesca) dell'oggetto musicale.

Parole chiave: Rousseau; Rameau; Rumore; Imitazione; Armonia; Musica spettrale.

1. Introduzione

In genere suono e rumore, così come armonia e rumore, sono termini a esclusione reciproca: quanto più un suono, o l'accordo di più suoni, è considerato armonico o armonioso, tanto più manifesta, al suo interno, un ordine che lo distanzia dall'entropico universo del rumore. Nella sua polemica con Rameau, Rousseau mette in discussione questa opposizione di principio e suggerisce che suono, rumore e armonia sono più apparentati di quanto si possa immaginare. Questa intuizione anticipa un'osservazione che si ritrova in diverse poetiche musicali novecentesche, inclini all'integrazione del rumore e alla valorizzazione delle impurità implicite nella produzione del

suono strumentale¹. Ma in che senso vale esattamente questo rovesciamento di un luogo comune che sembra largamente fondato sul buon senso? E come dobbiamo interpretare quest'anticipazione? Come possiamo spiegare, se osserviamo più da vicino il contesto nel quale Rousseau ha formulato le sue osservazioni, la singolare attenzione che ha dedicato a questo fenomeno? Nelle pagine che seguono cercheremo una risposta a queste domande, nell'intento di esplorare le differenze fra i modi di concepire la teoria armonica nel secolo di Rameau e quelli di oggi.

2. Significati del rumore

Nel parlare comune il termine «rumore» assume diversi significati. Prima di addentrarci nel testo rousseauiano, cerchiamo di richiamarne alcuni, in particolare quelli che possiamo incontrare più facilmente quando parliamo di musica. In un senso che va dal più largo al più stretto, ci capiterà di constatare questi significati:

1. *Rumore come disturbo* — o più precisamente, *ogni sorta di segnale che confonde o intorbida la ricezione di un messaggio*. La definizione è tecnica e appartiene alla teoria dell'informazione, ma corrisponde al contempo a uno dei significati più correnti, nonché più larghi, del termine. Un significato spesso suggerito tramite una figura di stile della classe dei tropi, la metonimia (che consiste nel sostituire un nome comune con un altro con il quale si trova in una relazione logica). Per esempio, per due amici che s'incontrano al ristorante per scambiarsi le idee, la musica di sottofondo, se riprodotta a un volume troppo alto, è rumore — e potranno facilmente designarla in questo modo, a prescindere dai suoi connotati, riprodotto in sottofondo.

2. *Rumore come suono confuso e sgradevole*. Questo senso (psico-acustico) è, a prima vista, una sottoclasse del primo (che include per metonimia anche fenomeni che non hanno nulla a che fare con il suono). A seconda dei punti di vista, però, se ne può accentuare: (2.1) un significato

¹ Come sintetizza efficacemente Accaoui (2011, p. 620).

fenomenologico, puntando su certe proprietà del suono; (2.2) un significato più soggettivo, identificando nell'effetto prodotto una specifica reazione del soggetto.

3. *Rumore come suono complesso irriducibile — opposto a suono armonico.* Questo significato appartiene al lessico specificamente musicale. In questo senso, una musica può contenere intenzionalmente più rumore di un'altra; ed esistono, come è noto, generi che si presentano per definizione all'insegna del rumore, dalla musica futurista prodotta con gli «intonarumori» di Luigi Russolo fino alle distorsioni del *noise rock* di Lou Reed.

4. *Rumore come somma di oscillazioni irregolari, intermittenti o statisticamente casuali.* È il significato fisico-acustico del termine, che fa riferimento a una sorgente (causa) del rumore (corpi solidi oscillanti, colonne d'aria oscillanti, corpi in movimento rapido, gas rapidamente fuoruscenti, incrementi rapidi di pressione) e a un mezzo elastico di propagazione (l'aria).

Questi significati possono essere concomitanti in uno stesso discorso: per esempio, un suono “sporco”, opposto a un suono armonico, può essere considerato il risultato, sul piano percettivo, di oscillazioni statisticamente casuali e al contempo come un suono sgradevole e una fonte di disturbo del segnale — come quando, durante l'esecuzione di un quartetto di Haydn, al posto della nota che ci aspettavamo, udiamo un fastidioso stridio generato dalla corda sfregata con troppa pressione dell'arco. Conviene tuttavia mantenere sullo sfondo questa distinzione, perché le logiche argomentative e i giochi linguistici ai quali corrisponde il termine, per quanto possano manifestare concordanze, similarità o somiglianze, manifestano anche una larga autonomia di funzionamento (posso riflettere un senso senza implicare necessariamente gli altri).

3. L'armonia come rumore

Avviciniamo ora gli scritti di Rousseau. « Bruit » vi ricorre spesso, e quello che forse colpisce maggiormente è che Rousseau gli dedica una voce del *Dictionnaire de musique* (1768), assumendolo quindi a tutti gli effetti come

un termine del lessico musicale. Prima di leggere questo interessante articolo — autentico *apax* nella musicografia settecentesca — può essere utile passare in rassegna alcune ricorrenze nelle sue opere precedenti e in particolare in due scritti chiave nell'elaborazione della sua filosofia musicale: la *Lettre sur la musique française* (1754) et l'*Essai sur l'origine des langues* (ca 1760).

Nel celebre *pamphlet* con il quale Rousseau aveva preso partito per la musica italiana nella *querelle des Bouffons*, un passaggio descrive l'attività d'ipotetici musicisti che si troverebbero nell'impossibilità di trasformare in canti gradevoli le espressioni di una lingua « qui ne seroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nazales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations » (Rousseau 1753, p. 292). La soluzione — secondo un ragionamento che pervade l'intera macchina argomentativa rousseauiana — è in una forma di «supplenza»: al posto di una bella melodia, tanti ornamenti, un accumularsi di dettagli, una cura del dettaglio armonico, un moltiplicarsi degli accompagnamenti. Insomma: « pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion ; ils croiroient faire de la musique et ils ne feroient que du bruit » (Rousseau 1753, p. 293).

In quest'affermazione, ribadita in un passo successivo², cogliamo tipicamente il primo significato del termine, introdotto in senso apertamente polemico, più che con l'intenzione di descrivere o di delimitare un fenomeno: la mancanza di un segnale compiuto (vista la povertà della melodia francese), è supplita da un proliferare di segnali che generano confusione.

Nel sistema argomentativo rousseauiano, questo genere di supplenza corrisponde di solito a due termini: armonia e contrappunto (o più in generale

² « Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoiqu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas ; desorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit » (Rousseau 1753, p. 305).

scrittura a più voci, un artificio paragonato alla sussistenza dei portali gotici nell'architettura religiosa)³. Vi si aggiunge il caso (complementare, sempre di armonia si tratta) dell'accompagnamento al basso continuo, quando questo è troppo riempito (alla maniera francese) invece di ridursi all'essenziale (alla maniera italiana)⁴. Rousseau ne è talmente convinto, da farne un principio che ha il suo fondamento in natura: « toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression : ce qui est précisément le caractère de la Musique Française » (Rousseau 1753, p. 313).

Il capitolo dell'*Essai* dedicato all'armonia rincara la dose, con dettagli che portano sotto i riflettori un presupposto fondamentale della teoria di Rameau. Il punto consiste nel chiedersi se l'armonia possa considerarsi come fondata in natura. In un certo senso lo è, ma si tratta allora della natura nel senso più generico, vale a dire pre-umano. A distinguere l'uomo dall'animale è la parola, e ancora più nello specifico, secondo Rousseau, la lingua intonata, il canto delle origini. In questo senso, la natura dell'uomo si rispecchia nei caratteri della voce e nella varietà delle lingue. Non solo l'armonia raggiunge un fondo che non è la vera natura (umana), ma finisce per deformarlo, per corromperlo: a ben vedere, infatti, quelle che a noi appaiono come delle consonanze (naturali) altro non sono che bellezze convenzionali alle quali ci siamo abituati. A delle «orecchie rustiche» (cioè non educate) esse apparirebbero come del rumore⁵.

Il ragionamento è congetturale, non si accompagna a un'autentica verifica

³ Cfr. Rousseau (1754, p. 308).

⁴ « Quoi! disois-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos Accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons fait plus d'harmonie, ou du moins rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! » ; Rousseau (1754, p. 312).

⁵ Rousseau (ca 1760, p. 415). L'affermazione è ribadita più avanti (cap. XV, p. 418) con riferimento all'orecchio di un abitante dei Caraibi.

sperimentale. Rousseau però lo dà per buono e osserva che se quelle consonanze suonano come del rumore, è perché si sono alterate le proporzioni naturali. L'osservazione intende colpire al cuore la teoria di Rameau: in senso stretto le proporzioni naturali sono state *tradite* e non *valorizzate* dall'invenzione gotica dell'armonia. Come si spiega allora quest'alterazione? Ecco la risposta:

Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concomitans, dans les rapports de force et d'intervalle qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoutez-y la tierce ou la quinte ou quelque autre consonance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez ; vous laissez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une consonance et non pas les autres vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature vous faites plus mal. Vos oreilles et votre goût sont gâtés par un art malentendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson (Rousseau ca1760, p. 415).

In senso lato l'armonia può considerarsi, come aveva mostrato la *Génération harmonique* (Rameau 1737), fondata sul fenomeno della risonanza del corpo sonoro: ma il fatto di raddoppiare gli armonici naturali (la decima e la dodicesima), o di trasportarli all'ottava inferiore per costruire le triadi, altera i rapporti fra i suoni stabiliti dalla natura. Ecco perché l'armonia, che si crede naturale, altro non è che un artificio al quale l'orecchio finisce per abituarsi.

4. Rumore e imitazione

Oltre a rinforzare l'argomento della *Lettre*, l'*Essai* ne sviluppa uno che mette in luce un altro significato del termine rumore. Il suo fulcro è costituito dall'idea d'*imitazione della natura*, una nozione cardinale nel dibattito sull'arte fin dall'antichità (riportata in auge nel Settecento e applicata anche alla musica da Batteux 1746). Rousseau incomincia a osservare che con la

sola armonia è difficile imitare i fenomeni naturali che presentano una natura rumorosa (come il tuono, la tempesta o il mormorio delle acque). Il punto che gli preme sottolineare, però, non è questa incapacità, ma una sorta di regola più generale. Il solo rumore, scrive Rousseau, non dice granché all'*esprit*; perché questo avvenga, è necessario

que les objets parlent pour se faire entendre, il faut toujours dans toute imitation qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières ; apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant, que s'il faisoit croasser des grenouilles il faudroit qu'il les fit chanter ; car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression (Rousseau ca1760, p. 417).

Il genere di supplenza implicato dalla musica — il fatto di trasformare tutto in una specie di discorso — sembra escludere la possibilità di accogliere qualsiasi emissione sonora presente in natura. Il rumore è un fondo oscuro, sordo, indeterminato, al quale non si può dare cittadinanza musicale.

Ci sarebbe quindi un dentro e un fuori della (vera) musica. Al suo interno, il rumore non avrebbe alcuna funzione. Queste conclusioni, rilevanti nel mostrare la compiuta elaborazione della filosofia musicale di Rousseau, non suscitano sorpresa, confermando: 1) un modo comune di concepire il rumore come disturbo; 2) un quadro tradizionalmente scettico nei confronti della possibilità d'integrarlo nell'espressione musicale.

5. Il rumore nell'armonia

Tenendo sullo sfondo queste conclusioni, avviciniamo ora l'articolo « Bruit » del *Dictionnaire de musique* (1768, p. 671-672). L'obiettivo — dettato dal contesto, vale a dire la redazione di una voce di dizionario — è una descrizione degli usi del termine. Rousseau fa riferimento a due modi di

considerare il rumore: il primo (di maggiore sviluppo nell'articolo) è quello che, in musica, risulta dalla sua opposizione concettuale rispetto al suono (possiamo riferirci al significato 1.3 ma poi le osservazioni toccano anche 1.2 e 1.4). Rousseau si chiede se questa opposizione sia giustificata e cerca di contraddire alcuni argomenti che la sostanziano. Il secondo modo di considerare il rumore (trattato nelle righe finali dell'articolo) coincide con il suo significato più generico (1.1), vale a dire come disturbo nella ricezione di un segnale, dovuto, come già osservato negli scritti precedenti, all'eccessivo accumulo d'informazione di una musica fondata sull'armonia.

Concentriamoci sul primo modo di considerare il rumore. La riflessione muove dall'ipotesi che l'opposizione di suono e rumore consista nel fatto che il primo « n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques », mentre il secondo « ne l'est point parce qu'il en est dépourvu » (Rousseau 1768, p. 671). Come si spiega questa premessa? Si tratta della ripresa di una discussione che Rousseau aveva già avviato nell'articolo *Son*, scritto molti anni prima e pubblicato nell'*Encyclopédie*. Il riferimento è alla *Génération harmonique* (1737) di Rameau, e in particolare a un'ipotesi, già ripresa da Diderot nei suoi *Principes généraux d'acoustique*, secondo la quale « un Son ne peut être appréciable sans le secours de la résonnance d'un certain nombre fixé de ses parties aliquotes »⁶. Più in particolare, Diderot aveva osservato che « Le bruit est un; le son au contraire est composé: un son ne frappe jamais seul nos oreilles; on entend avec lui d'autres sons concomitants, qu'on appelle ses harmoniques » (Diderot 1748, p. 265).

Questa tesi è contrastata con alcune semplici osservazioni. La risonanza per simpatia di una corda vibrante mostra che le aliquote sono sollecitate sia in presenza di un suono sia in presenza di un rumore. Il che fa supporre che il rumore non sia affatto di una natura diversa da quella del suono. L'alternativa si presenta nella forma di un'originale congettura: non potremmo forse

⁶ Rameau 1737, p. 24. Il riferimento dell'articolo « Son » a Rameau e a Diderot è stato analizzato da Cernuschi (2000, p. 233).

ipotizzare che lo stesso rumore non sia altro che « la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois, et contrairement, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations ? »⁷.

Insomma, il rumore non conterrebbe meno ma più aliquote del suono. È eventualmente quest'ultimo — come Rousseau aveva suggerito nell'articolo *Son* per l'*Encyclopédie* — che va inteso come una sottospecie del primo, vale a dire « une espèce de bruit permanent et appréciable »⁸. Il *Dictionnaire* perfeziona così questa definizione: se ogni sensazione prodotta sull'organo uditivo dall'agitazione dell'aria scossa dalla collisione di due corpi può intendersi genericamente come del rumore (secondo un modo d'intendere il fenomeno che peraltro apparteneva già all'acustica del secolo precedente)⁹, il suono non sarebbe altro che un rumore « résonnant et appréciable » (Rousseau 1768, 1047). Dove la risonanza va ancora intesa come una forma di permanenza o di prolungamento nel tempo; mentre il carattere « apprezzabile » (l'« apprezzabilità ») consiste (come chiarisce un altro lemma, « Appréciable », 1768, p. 644) nel poter identificare l'unisono e poter così calcolare gli intervalli rispetto al suono in questione. Insomma, riportandoci al quadro iniziale, siamo chiaramente nel significato 3) del rumore.

L'ipotesi secondo la quale il suono — e ancora più in particolare il suono armonico — si ritaglia una regione nel campo più generale del rumore (al quale nondimeno appartiene) trova conferma in un altro semplice esperimento di risonanza per simpatia: un rumore prodotto nelle vicinanze di un clavicembalo, fa risuonare più corde insieme : « parce qu'il n'y en a pas

⁷ Rousseau (1768, p. 671). Commenta così questo passo Castanet (1999, p. 312): « A l'instar d'un John Cage, d'un Mauricio Kagel ou d'un Luc Ferrari, Rousseau aurait-il eu des vues anticipatrices sur la loi d'hétérophonie qui a sévi dans non folles années d'après 1945 ? ».

⁸ Cfr. Cernuschi (2000, p. 226).

⁹ In effetti, come ha osserva Cernuschi (2000, p. 228), Claude Perrault, uno dei fondatori delle ricerche sul suono all'Académie des Sciences, aveva utilizzato il termine «bruit» per indicare il suono in senso generico (nel suo *Traité du bruit* del 1680).

une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques » (Rousseau 1768, p. 672).

Per ridurre la distanza di principio fra suono e rumore, Rousseau osserva poi che con il suono è possibile produrre rumore: per esempio, schiacciando insieme tutti i tasti di un clavicembalo. Si ha analogamente l'impressione di un rumore quando il suono è troppo intenso¹⁰, come quando ascoltiamo una grande campana all'interno di un campanile.

Si dirà che i due fenomeni sono diversi, essendo riconducibili a parametri come l'intensità e la frequenza. L'interesse dell'argomento di Rousseau consiste tuttavia proprio nel cercare una spiegazione comune. Anzitutto, notiamo che nello spiegare questo cambiamento di statuto, il suo discorso si fonda, più che sull'identificazione di un modo di parlare, su ragioni fisiche e percettive. L'ipotesi è che l'intensità delle vibrazioni finisce per rendere sensibile la risonanza di un numero più elevato di suoni parziali: precisamente questa mescolanza di suoni tanto diversi fra loro (non solo i primi armonici, ma quelli corrispondenti a sezioni della corda come la settima, la nona o la centesima parte) ci avvicina al rumore. Nei suoi termini: « tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois, et voilà comment le Son devient *Bruit* » (Rousseau 1768, p. 672).

Ora, è vero che l'impressione di rumore che Rousseau può aver avvertito si potrebbe spiegare anche considerando lo strumento sul quale è svolto l'esperimento: pensiamo al (non trascurabile) rumore meccanico che accompagna la produzione di un cluster su un clavicembalo. Ma la riflessione è ingegnosa: da un lato mostra che il confine fra suono (armonico) e rumore non può essere tracciato in modo netto, essendo fondata su una differenza di grado e non di principio; dall'altro evidenzia che nel suono prodotto dalla vibrazione di un corpo vibrante — cioè proprio nel fenomeno sul quale

¹⁰ Nelle fonti precedenti il testo di Rousseau, «rumore» designa in effetti soprattutto un'emissione sonora di volume eccessivo (cfr. Accaoui 2011, p. 620, che si riferisce a sua volta a Charles-Dominique 2006).

Rameau aveva inteso fondare la teoria armonica — di fatto, se vogliamo, c'è già del rumore: basta saperlo scovare e ingrandire.

Rousseau non formula alcuna ipotesi sulle conseguenze di questo fenomeno in musica. Ma è interessante osservare che la sua intuizione viene a trovarsi in linea con quella che, due secoli più tardi, avrebbe animato il progetto di esplorazione della materia sonora perseguito dagli spettralisti: di fatto, l'analisi microscopica del suono prodotto da uno strumento rivela che, accanto alla presenza degli armonici principali — sui quali Rameau aveva imperniato la sua teoria — esistono dei parziali inarmonici la cui amplificazione traccia il passaggio progressivo all'impressione di un suono/rumore. È l'intuizione che fa da sfondo al progetto di una nuova e radicale integrazione di suoni complessi e del rumore nella logica musicale¹¹.

Va osservato che questa intuizione vale come un'anticipazione solo in un senso piuttosto generico. Non solo si direbbe che l'analisi di Rousseau non coglie le potenzialità simboliche ed espressive insite nel progetto di valorizzare la periferia rumorosa del suono; ciò che sostanzia maggiormente la differenza è l'assenza, nella sua prospettiva così come in qualsiasi altra teoria musicale settecentesca, di una considerazione propriamente *dinamica* del fenomeno sonoro. Nel mostrare che suono e rumore sono della stessa natura, il discorso sembra fotografare due istanti fuori dal tempo: dalla somma delle aliquote effettivamente rese percettibili si può desumere che il corpo vibrante sta producendo suono o rumore. Nel punto di vista dell'acustica novecentesca (pensiamo in particolare alla psico-acustica di Emile Leipp), in linea con un presupposto che fa da sfondo alle produzioni musicali (ma anche teoriche) dell'*Itinéraire*, invece, la complessità dei suoni si desume dalla loro natura intimamente dinamica e temporale: è isolando e ingrandendo la fase inarmonica, vale a dire i transitori di attacco o di estinzione, che viene esplorato il suono nascente o residuo, rendendo così sensibile, all'ascolto, la

¹¹ Cf. Dufourt (1997, p. 311) e Murail (2004 p. 25-29). Per altre concordanze e divergenze del modello spettrale rispetto al discorso di Rousseau, cf. Arbo (2004, p. 46-49).

sua periferia rumorosa.

Questa prospettiva mostra non solo che il suono contiene il rumore, ma che il suo stesso modo di essere, o come è stato spesso osservato, la sua «vita interna», è in una dimensione temporale che fonda tanto l'armonia quanto il timbro. Su questo punto, bisogna riconoscerlo, siamo lontani da Rousseau, per il quale in fondo l'unico elemento in grado di assicurare al suono musicale un'autentica dimensione temporale è quello che ne garantisce anche il potere imitativo, vale a dire la melodia. Per scoprire fino a che punto il rumore è annidato nel suono e nell'armonia, c'era bisogno di entrare nella sua natura dinamica.

In un secolo che ha segnato l'apoteosi della teoria musicale di Rameau e in particolare dell'idea che l'armonia possa considerarsi fondata sul fenomeno fisico della risonanza di una corda vibrante, le considerazioni trasversali di Rousseau manifestano nondimeno un sicuro interesse: se proseguiamo nell'osservazione della serie delle aliquote, il rumore ci apparirà non come l'opposto del suono, ma in un certo senso come la sua ombra¹². Questa coscienza — unita al proposito di assumerlo come un termine del lessico musicale — segna anche un passo verso il riconoscimento della necessità di allargare le frontiere dell'ascolto. I mezzi di amplificazione (elettrica ed elettronica) del suono avrebbero definitivamente dischiuso quegli orizzonti che Rousseau sembra aver intuito grazie a una congettura che, come spesso nella sua opera, si rivela geniale di là dalla parzialità del discorso: nelle micro-proprietà inarmoniche del suono si manifesta la sua prossimità al rumore. In fin dei conti, la frontiera fra i due è più incerta di quanto la teoria di Rameau ci avesse indotti a pensare.

¹² Il riferimento è alla metafora introdotta da Grisey (2008, p. 103-104).

Bibliografia

- ACCAOUI C. (a cura di) (2011), *Eléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Actes sud/ Cité de la musique, Arles/Paris.
- ARBO A. (2004), *Breve storia del rumore, da Rousseau a Grisey*, in G. Borio e P. Michel (a cura di), *Son et Nature : composition et théorie musicale en France : 1950-2000*, «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», n. 1, 2004, pp. 29-51.
- BATTEUX C. (1746), *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris (rist. Slatkine Reprints, Genève, 1969).
- CASTANET P.-A. (1999), *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris.
- CERNUSCHI A. (2000), *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Etude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Honoré Champion, Paris.
- CHARLES-DOMINIQUE L. (2006), *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, CNRS, Paris.
- DIDEROT D. (1748), *Principes généraux d'acoustique (Mémoires sur différents sujets de mathématiques, I, 1748)*, in D. Diderot, *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot et al., vol. II, Paris, 1975.
- DUFOURT H. (1997), *Musica, potere, scrittura*, trad. it. di E. Napoli, Ricordi/LIM, Milano/Lucca (*Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris, 1991).
- GRISEY G. (2008), *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, a cura di G. Lelong, con la collaborazione di A.-M. Réby, MF, Paris.
- MURAIL T. (2004), *Modèles et artifices*, a cura di P. Michel, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- RAMEAU J.-P. (1737), *Génération harmonique*, Prault Fils, Paris.
- ROUSSEAU J.-J. (1753), *Lettre sur la musique française*, in *Œuvres complètes*, vol. V, a cura di B. Gagnebin et M. Raymond, con la

collaborazione di S. Baud-Bovy, B. Boccadoro, X. Bouvier, M.-E. Ducheux, J.-J. Eigeldinger, S. Kleinman, O. Pot, J. Rousset, P. Speziali, J. Starobinski, C. Wirz et A. Wyss, Gallimard, Paris, p. 289-328.

ID. (ca1760), *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes*, vol. V cit., pp. 373-429.

ID. (1768), *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, vol. V cit., p. 605-1191.