PIÙ VERO DEL VERO*
ambiente e suono nell'esperienza di due compositori: Walter Branchi e Barry Truax

Michela Mollia

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21758063

> *Le piume variegate e riccamente colorate degli uccelli risplendono anche quando passano inosservate, il loro canto svanisce non udito; il* cereus grandiflorus*, in fiore per una sola notte, appassisce nelle regioni selvagge delle foreste meridionali senza essere ammirato; e queste foreste, esse stesse una giungla di vegetazione meravigliosa e lussureggiante, che profuma di odori dolci e speziati, marciscono e decadono ugualmente non godute. Ma l'opera d'arte non è così ingenuamente rinchiusa su di sé, è in sostanza una richiesta, un richiamo indirizzato a un animo sensibile, una chiamata per la mente e lo spirito [...]Ogni opera d'arte apre un dialogo con chiunque si confronti con essa.* [1]
> *G. W. F. Hegel*

Abstract
Il contributo analizza il rapporto tra ambiente, ascolto e composizione musicale attraverso il confronto tra il pensiero e l'opera di Walter Branchi e Barry Truax. Pur muovendo da prospettive differenti, entrambi i compositori concepiscono il suono come elemento inscindibile dal contesto, proponendo nuove modalità di relazione tra musica, paesaggio sonoro e ascoltatore. Il saggio evidenzia analogie e differenze tra la composizione sistemica di Branchi e la soundscape composition di Truax, mettendone in luce le implicazioni estetiche, percettive ed ecologiche.

Con l'apparire dell'uomo parlante e musicante il paesaggio, l'ambiente, la natura, lo spazio circostante si sono modificati. Hanno dovuto cioè accogliere qualcosa di estraneo, qualcosa che prima non esisteva. Da un certo punto di vista il paesaggio sonoro si è arricchito ed è immediatamente iniziato un dialogo tra l'uomo e i suoni da lui stesso prodotti. I fatti, però, non sempre si sono svolti in maniera così idilliaca e costruttiva, giacché da entrambe le parti esiste la possibilità di agire in maniera reciprocamente *aggressiva*. L'uomo può introdurre suoni/rumori che disturbano l'ambiente sonoro, che lo alterano, nascondendone o coprendone fenomeni di delicata costituzione, fino a farli scomparire del tutto. Viceversa l'ambiente può costituire un *disturbo*, tanto che l'uomo musicista, per proteggere le sue creazioni ha

*Il presente contributo è stato pubblicato per la prima volta in: *Musica/Realtà*, XLVIII, n. 114, novembre 2017, con il titolo «Più vero del vero. Ambiente e suono nell'esperienza di due compositori: Walter Branchi e Barry Truax». Viene ripubblicato con l'autorizzazione dell'autrice.

[1] Ringrazio per queste immaginifiche e fascinose parole, non solo il suo Autore, ma anche Anthony Julius, che pone questa citazione ad apertura del suo libro *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte* (Bruno Mondadori, 2003).

progettato spazi isolati, chiusi, specifici, previlegiati, con adatte caratteristiche acustiche e "ambientali".

L'ascolto in origine si rivolge agli *indizi* (Barthes, 1982). È l'ascolto della sopravvivenza, perché quel fruscìo potrebbe essere l'indizio che ci segnala la presenza di una preda o di un aggressore.

Non in un momento né luogo specifico inizia a farsi la musica che da principio è comunque frutto di uno stretto rapporto tra uomo e natura, ma quando la musica si fa astratta, non bisogna sorprendersi della separazione dal contesto; separazione che diventa una necessità, bisogno, occorrenza di preservare la nitidezza, l'integrità del suono e della forma compositiva. Dal momento in cui la musica si fa composizione, forma, linguaggio, si sviluppa l'ascolto del *segno*, quell'elemento che fa parte di un codice condiviso, riconosciuto e che richiede una *decifrazione*, quindi attenzione e non distrazione. [2]

Nell'incisione dell'artista inglese William Hogarth (1697-1764), *The Enraged Musician*, l'infuriato musicista è evidentemente disturbato e si tappa le orecchie con le mani per non sentire lo strepito che si svolge sotto le sue finestre, di pifferi, urla, richiami del popolo, numeroso e indisciplinato. É evidente, nella satira, l'avvenuta netta distinzione tra l'artista e la plebaglia, tra il volersi escludere - e quindi distinguere - del musicista, che sente di non poter, né dover, spartire nulla della sua opera con quel certo tipo di pubblico. In questo senso funzionerà l'invenzione del vetro alle finestre, invenzione che permette di vedere fuori ma che non consente l'ingresso di rumori, calore e luce diretta del sole.

Non che la musica strumentale, astratta, pura, non subisse in via metaforica o poetica la fascinazione, la suggestione della natura, la quale si presenta sempre come ricordo, evocazione, sintesi emotiva nei confronti di fenomeni naturali – mare, stagioni, eventi atmosferici...- anche utilizzando strategie strumentali inusuali come tremoli, battiti, misture orchestrali, ecc. Nel secolo appena trascorso l'ampliamento

---

[2] Suono come *segno*, come *oggetto*, come *situazione*. Per semplificare al massimo, potremmo dire che è nella musica classica occidentale che il suono può essere inteso come segno, per la sua funzione primaria di portatore di un qualche significato "altro" (una forma musicale per esempio); al contrario, la parabola crescente del timbro nella musica del Novecento "oggettualizza" sempre di più il suono, favorendone una vera e propria costruzione, quasi una figura solida nella sua tridimensionalità di tempo, energia, spazio. Da ultimo, più la musica esce dal contenitore chiuso delle sale da concerto, più si trasforma in evento, occasione, situazione, nella sua unicità, particolarità, irripetibilità. Per quanto non vi sia nulla di storicamente vincolante in questa tripartizione, eppure vi possiamo fare riferimento per un orientamento di massima.
Allo stesso modo l'ascolto non rimane uguale: la musica elettronica non può essere ascoltata con lo stesso atteggiamento dedicato alla musica classica occidentale, né può essere incoraggiato un ascolto che non tenga conto della loro differenza fondamentale. Un ascolto "musicale" segue, attende, risponde, viene confermato o disatteso da un discorso, una prassi, una consuetudine stilistica. In un ascolto "estetico" si aprono possibilità, percorsi diversi e personali, abbandoni e riprese. L'attenzione può fluttuare, si può ascoltare come si ascolta il mondo, in maniera meno dogmatica, indirizzata, guidata, o meglio "senza intenzione" come Cage sollecitava i suoi ascoltatori a fare, per poter cogliere al meglio la ricchezza di tutti i suoni.

degli strumenti - acustici e digitali - messi a disposizione del compositore consente l'introduzione di nuovi suoni, nuovi timbri, primo fra tutti il rumore che viene, a questo punto, fatto entrare proprio da quella finestra tenuta ostinatamente chiusa per un paio di secoli e più.

Ed è comunque sempre l'ambiente esterno che entra nella musica e non il contrario: John Cage, con la sua opera *4'33"*, apre letteralmente le porte all'ambiente esterno durante l'esecuzione del suo pezzo silenzioso, dove è appunto il suono che *viene da fuori* a costituire la materia d'ascolto per il pubblico seduto in sala. Cage desidera ascoltare tutti i suoni come musica, non intende distinguere tra ciò che è accettabile da ciò che non lo è. La sua posizione diventa più eloquente dal momento che, comunque, Cage non esce dal contesto/rituale del concerto.

Fra le tante possibili scelte che i musicisti possono assumere nei confronti dell'ambiente, ho scelto quelle di Walter Branchi e Barry Truax, sollecitata non solo dalla lunga conoscenza che ho fin qui raccolto del loro lavoro e del loro pensiero, ma soprattutto da un'occasione particolare, due giornate di Masterclass che i due compositori hanno tenuto a fine ottobre di quest'anno, al Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, all'interno del Dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali coordinato da Eugenio Giordani, compositore e ingegnere informatico insieme a David Monacchi, ricercatore, compositore e lui stesso *sound artist*.

Due posizioni che non sono in contrasto, anzi è proprio dal loro accostamento che può emergere qualcosa di più ampio. Entrambi pensano all'ambiente come fonte di ispirazione ed entrambi utilizzano una tecnologia digitale per la produzione dei suoni, con alcune differenze, ovviamente. Walter Branchi crea i suoni ex novo (sono suoni "inventati" da combinarsi con quelli ambientali). Barry Truax li preleva dall'ambiente sonoro stesso e li elabora secondo tecniche digitali estremamente raffinate, partendo quindi da suoni "trovati".

Mentre Barry Truax è intensivamente rivolto e ispirato dall'ambiente inteso come paesaggio sonoro e quindi dai suoni/rumori che contraddistinguono e sono presenti in un certo determinato luogo, Walter Branchi è interessato all'ambiente nella sua totalità, a tutti gli elementi (suoni, rumori, colori, luci, clima, temperatura... ascoltatori compresi) che interagiscono in un determinato tempo e spazio.

Barry Truax assume la composizione musicale (*soundscape composition*) che scaturisce da tale attenzione, come portatrice di elementi psicologici, emozionali, significati e implicazioni sociali ed ecologiche. Walter Branchi assume, invece, la composizione musicale come *sistemica*, una composizione cioè che non ritaglia, non elabora, non preleva suoni dall'ambiente; in altre parole il compositore non sceglie i suoni/rumori *inattesi* dell'ambiente che faranno parte del suo lavoro. Non opera nessuna autorità creativa. Non polemizza tra suoni artificiali e suoni naturali, come portatori di arbitrio e falsità i primi e verità e purezza i secondi. Non troviamo nemmeno la scelta specifica di un luogo specifico. E anche i suoni elettronici, pur se

artificiali, non creano una netta distinzione e separazione con quelli ambientali. Tuttavia le sue composizioni non possono essere ascoltate dovunque e comunque. In questi lavori l'opposizione tra suono e rumore è abbattuta. Si ascolta *attraverso* il suono e il rumore contemporaneamente, dove, paradossalmente, le uniche entità veramente estranee sarebbero, per esempio, una sinfonia di Beethoven o un Concerto brandeburghese di Bach.

Se la contrapposizione tra suono e rumore appare uno degli argomenti di distinzione e di definizione tra musica (suoni) e non-musica (rumori), il pensare sistemicamente di Walter Branchi neutralizza e assimila già al suo interno questi due opposti.

Mentre Barry Truax individua una funzione evolutiva dell'ascolto dove possa crescere una maggiore consapevolezza del paesaggio sonoro, con la sua bellezza, rischio di scomparsa, ricchezza e capacità simbolica, Walter Branchi vede l'ascoltatore come facente parte della sua musica, poiché ascoltandola ascolta l'ambiente, e viceversa.

Walter Branchi, *la logica di una vita*

Niente, o poco più di niente appare, nella vita di Walter Branchi (Roma, 1941), affidato al caso. La sua coerenza, per nulla sorda alle sollecitazioni esterne, ma frutto di eliminazioni del superfluo e del disciplinato procedere verso l'essenziale, lo rende, oggi soprattutto, un Maestro. Molta vita è passata attraverso le sue dita e il suo ascoltare; il suo dire di oggi è il frutto maturo e ben fatto delle esperienze, degli eventi che l'hanno visto protagonista o spettatore, ma sempre come persona *riflettente*.

Andare indietro negli anni, quel decennio che va dalla seconda metà degli anni '60 alla prima metà degli anni '70, significa trovarlo con un contrabbasso appoggiato alla spalla oppure meticolosamente chino su di un piatto sospeso, per trarne, con scatolette di plastica rigida oppure con orli di bicchiere inclinati a dovere e fatti scorrere sulla sua superficie, nuove sonorità - oppure ancora facendosi sfilare, tra le dita un po' sporche di pece, pochi crini d'archetto fissati al suo bordo. Oscillazioni, vibrazioni che si mescolano, in una generazione di suono inusitata, un suono che più che un suono pare un barrito lontano, un lamento modulato, una nota complessa. Sono le sperimentazioni che Walter Branchi porta avanti all'interno del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, in cui la palestra, il laboratorio di musica si apre alla sperimentazione, ideazione, esecuzione di suoni non convenzionali, ossia suoni che non rispondono più alle norme stabilite dal sistema temperato. Anche se prodotti da strumenti che il sistema temperato potrebbe contemplare.

Quei momenti ordinati di lavoro di gruppo - in cui la creatività di ognuno (ricordando i componenti, tutti compositori, di quel momento: Franco Evangelisti,

Mario Bertoncini, John Heineman, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Roland Kayn, Ivan Vandor) si rincuorava e si proiettava in territori musicali non ancora codificati – sono la sua palestra musicale. Dice Walter Branchi che l'idea di "sistema sonoro" fa il suo apparire, magari appena abbozzato, proprio in questo periodo. Il piatto sospeso assume il significato di *mondo sonoro*. Un mondo sonoro, sistema sonoro, fanno già intuire in che direzione Walter Branchi si sta avviando. Non tanti suoni – o come dirà più tardi – "oggetti", separati, isolabili, numerabili – come le note facilmente e intuitivamente possono essere considerate – quanto piuttosto un *uno*. Andare *verso l'uno: "Un sistema sonoro è l'agente limitatore dell'immaginazione nella creazione musicale. Per meglio dire, esso è limitato dall'immaginazione e nello stesso tempo diviene suo agente di limitazione".* [3]

Bisogna fare attenzione a queste due enunciazioni, poiché esse già contengono, celata, la relazione stretta che Walter Branchi ha sempre tenuto in mente tra esterno e interno, tra ciò che spinge fuori a ciò che dall'esterno preme; tra l'elaborazione personale, il mondo della coscienza, delle idee, rispetto al mondo delle cose, della cosiddetta realtà. Non esistono dislocamenti, posizioni irraggiungibili, separate tra loro. La creazione, l'idea, la percezione, si rende unica, fusa, indissolubilmente confusa con la sua realtà esterna. Le sue parole, spoglie di qualsiasi accenno spiritualista o metafisico, risuonano nella loro schietta razionalità, come un dato *di fatto*: "*Pensare sistemicamente implica che qualsiasi sistema sia in relazione con tutti gli altri che con esso interagiscono. Un sistema ha sempre una doppia faccia: guarda verso il suo interno e contemporaneamente verso il suo esterno. Un sistema, quindi, non è isolabile dagli altri sistemi con esso in relazione=contesto-ambiente. Anche una composizione musicale, pensata sistemicamente, nel momento in cui si manifesta, diviene parte integrante di un contesto ed è perciò inseparabile da esso.*"

Ma torniamo ai "momenti rivelatori" dell'esperienza musicale di Walter Branchi. La prima tappa che non è mai stata in fin dei conti tradita, è dunque, come già detto, l'appartenenza, per un decennio, al Gruppo di Improvvisazione. É qui che Walter Branchi concepisce appunto l'idea di sistema sonoro applicato prima ai sistemi fisici reali (il piatto sospeso e il tam–tam amplificati che istituiscono il suono di *Thin*, *per piatto sospeso e tam-tam-amplificati* del 1969) e poi in seguito a quelli elettronici virtuali (*Intero – Modi di relazione di un sistema sonoro* del 1979). Dieci anni passano tra queste due composizioni, dieci anni in cui Walter Branchi si "esercita" con altre composizioni, di natura e concezione differenti come per esempio *ecLIPSe (1975-1977)* per sette voci parlanti, fatta in collaborazione con il poeta Renato Pedio, oppure *Synergy* per 2 mimi, 6 luci e trombone (1974). Anni in cui l'intercodice, ossia la ricerca tesa all'identificazione di un *super* codice linguistico che si potesse rivelare comune a differenti discipline – anche qui i confini vengono abbattuti, luce, suono, gesto,

[3] Da V*erso l'uno, ed.* Le parole gelate, Roma, 1986

segno... non sono più di proprietà esclusiva della pittura, della poesia o della musica... – rende fertile un terreno già pronto ad accogliere sementi più speciali.

A partire dal 1979, con la realizzazione di *Intero,* che vede la luce grazie ai sistemi digitali che l'Università di Princeton gli mette a disposizione, l'idea di sistema sonoro diventa più concretizzabile. *Intero* non è una composizione, ma l'inizio o il punto mediano di un'altra serie – idealmente infinita – di composizioni, tutte rivelanti parti diverse dello stesso organismo, o, come dice lui stesso, "diverse espressioni della stessa persona". Scrive, infatti: "*Penso la mia musica come un'unica grande composizione formata da diverse parti isolabili, ma non isolate. Penso ad un intero che occuperà tutta la mia vita per essere realizzato e certamente non completato. Un canto infinito dove ogni parte, contenuta nell'intero e che questo contiene, ha vita sia singolarmente sia in successione o contemporaneamente alle altre. Penso ad un contributo, ad una musica delle musiche dove ogni intero è parte di un intero sempre più grande. Così come una composizione è in relazione con le altre di intero, lo è altrettanto con tutti i sistemi che formano il suo esterno: l'ambiente reale*".

Il concetto di sistema è molto importante per intendere il salto intellettuale. Un sistema non ha connotazioni, non appartiene a nulla di definito. È semplicemente un insieme di unità che interagiscono tra loro. In questa concezione è facile capire da quanti sistemi siamo circondati e quanti ci costituiscono. L'insieme comporta che queste unità abbiano proprietà comuni, quindi non eterogenee, disparate, estranee tra loro. Le loro proprietà, caratteristiche, comportamenti, sono vincolate, coordinate e dipendenti dallo stato di tutte le altre parti e quindi anche, sempre, da tutto il sistema preso globalmente.

Come in un gioco di scatole cinesi il pensiero sistemico trova posto mettendo in relazione tutti gli altri sistemi che interagiscono comunque fra loro. Un sistema si trova così ad avere una doppia faccia perché si presenta nella posizione di poter "guardare" verso il suo interno e contemporaneamente verso il suo esterno. E in tutti i casi ritrova sempre sé stesso, ma sempre diverso. Essendo sempre sé stesso non può essere diviso, non può essere considerato isolatamente rispetto agli altri sistemi con cui si mette in relazione, in altre parole con il contesto-ambiente in cui si trova immerso. Anche una composizione musicale, se pensata sistemicamente, nel momento in cui si concretizza in suono diviene per ciò stesso parte integrante di un contesto, e pertanto inseparabile. Dovrebbe essere inutile sottolineare quel "pensata sistemicamente", dato che ovviamente la "consapevolezza" del pensare sistemicamente è (possibile) garanzia di avvenuta integrazione.

E quindi l'integrazione. Ma rispetto a cosa? Se poniamo come essenziale la condizione dell'ambiente reale, – sia esso naturale quindi relativo alla Natura (specie animali e vegetali riunite in un paesaggio, in un ambiente che si autoregoli senza la presenza dell'uomo) che artificiale (un manufatto architettonico, progettato e costruito dall'uomo) – come costituito da tutti gli elementi che interagiscono in un

determinato tempo e spazio, allora anche una composizione musicale pensata sistemicamente dipenderà dall'ambiente: l'ambiente, con i suoi suoni e rumori, collabora alla sua forma riconoscendo la composizione musicale come parte di se stesso, non come intrusione estranea e arbitraria. E proseguendo nella catena sistemica, troverà sua collocazione anche l'ascoltatore, dato che anch'esso è parte dell'ambiente e anche la sua sola presenza contribuirà a dar forma alla musica. Senza confini egli stesso ascolta non più *una* musica ma *la* musica dell'ambiente; sé stesso in quell'ambiente in un rimando continuo di "ascolti" che perdono continuamente i loro contorni – *la musica che ascolta il mondo che ascolta* – e le loro definizioni, cioè limiti di appartenenza, specificità, provenienza.

Ascoltare musica in teatro, in una sala da concerto, a casa propria, implica un porsi *di fronte* ad un oggetto musicale complesso, in cui convergono vari ruoli, - compositore, interprete, strumento, notazione, partitura ecc. – indipendentemente da come si presenta, se dal vivo, come occasione unica e irripetibile, oppure riprodotto, come occasione moltiplicabile e ripetibile, – che ha valore per ciò che rappresenta e non per ciò che è. Pensare alla musica come rappresentazione non vuol dire concepirla "teatralmente". Rappresentare qui significa semplicemente assumere una serie di elementi (nel nostro caso, suoni) e fornirli di una necessità tale da poter comunicare qualcosa che con questi suoni non ha più nulla a che fare. É grazie ad un apporto esterno, a capacità e talento, che il compositore di un certo tipo di musica può dirsi tale. Un'organizzazione riuscita non richiede altro apporto, altra modifica. Si conchiude, assume su di sé tutto il senso e la compiutezza dell'opera.

Potrebbe esistere la possibilità di creare qualcosa che diventi più vasta della somma di tutte le sue parti, possibilità che suggerisce a Walter Branchi queste parole: "*Scrivo una musica non invasiva, non dominante. È come un fiore in un campo, un albero in un bosco, un cigno in uno specchio d'acqua. E come il fiore, l'albero, il cigno, vive nella moltitudine delle cose.*"

Ciò che Walter Branchi ha costruito intellettualmente (ma non solo, Walter Branchi è ottimo giardiniere, curatore di rose, *scrivo musica per stupire le rose*, dice esprimendo in una sintesi poetica, difficilmente traducibile con altre parole, rischiando anche, e questo va a confermare la sua audacia intellettuale, uno *smarrimento di sé* che è del tutto coerente con la sua poetica) non è solo un'estetica musicale – che già da sola varrebbe la pena di essere accolta con sincero rispetto – ma è un *tutto*, una preoccupazione, una patita consapevolezza di non poter più fare affidamento su una cultura musicale, peraltro condivisa, che se anche soggetta a contestazione, a rivoluzione, pur resta all'interno di una civiltà sociale, politica, economica conchiusa. Oggi il mondo – e con mondo intendo il pianeta con tutte le genti che lo abitano – si è spalancato come un frutto maturo, è percorribile, conoscibile, contattabile, visionabile, esplorabile, in tutte le direzioni e con parecchi mezzi. Nei momenti agitati ma vitali delle avanguardie musicali la riflessione verteva

sulla possibilità di creare un nuovo linguaggio musicale. Ci si occupava di grammatica, linguaggio, parole. Ma passati questi pochi decenni vale la pena riconsiderare queste tendenze e vedere la crisi musicale non tanto, appunto, come linguaggio, quanto come *crisi della musica come linguaggio* come sottolinea Walter Branchi. Perdurare nella conservazione acritica del processo musicale così come ci è stato insegnato e tramandato comporta la messa in mostra di evidenti segni di cedimento e, in buona sostanza, odora di fallimento.

Walter Branchi si pone francamente e dichiaratamente dalla parte dell'*arte*, delle espressioni artistiche contemporanee, quando spiega che per entrare in un'altra concezione della musica occorre un cambio di paradigma, passare cioè dalla dimensione del "segno" – ossia dello *stare per* – a quella della "circostanza" – ossia *stare con–*.

Una circostanza è un accadimento, un confluire di energie, intenti, scopi, direzioni, motivi, casualità... è la dinamica a cui risponde la creatura vivente. La circostanza, l'evento che non solo è unico e irripetibile, ma il frutto di provenienze differenti, non riconosce copie di sé, non si ritrova esattamente uguale, in nessun tempo, passato, presente o futuro. Se Walter Branchi si pone criticamente di fronte alla rappresentazione, perché per lui insoddisfacente, povera di relazioni fruttuose, compromissoria, ma soprattutto troppo definibile, rigida, *con un inizio e una fine, una storia da raccontare*, il poter accedere ad una dimensionalità molteplice, multi-temporale, percorribile in più direzioni, senza intermediari, traduttori, senza quel qualcosa *che sta* per qualcos'altro, conduce ad una feconda possibilità musicale e comunicativa. Il musicista–compositore-giardiniere che Walter Branchi incarna è un creatore di circostanze. Egli mette cioè *in relazione una serie di fatti sonori, visivi, ambientali, assolutamente accidentali, all'interno di una tessitura sistemica realizzata precedentemente che è però in grado di includerli, ordinarli ed evidenziarli.* Tale tessitura sistemica è fatta di suoni che di per sé non sono riconoscibili, non provengono da una tradizione culturalmente accettata, ma essi sono generati e concepiti proprio perché non possano fare riferimento a nulla di già noto.

Come accade che una composizione, una musica, diventi "sistemica"? É una questione di suggestioni intellettuali o questa creazione musicale è realizzata secondo tecniche e criteri particolari? Per iniziare a rispondere a questa domanda forse converrebbe sospendere il termine "musica" – termine grondante di storia, appunto – per sostituirlo, anche se solo provvisoriamente, con quello di *composizione sonora.*

Innanzitutto dobbiamo dire che si tratta di composizione sonora digitale, realizzata con un computer che garantisce la precisione dei valori frequenziali, di durata e d'ampiezza richiesti dal compositore. La precisione potrebbe costituire, di primo acchito, un paradosso estetico se messa in relazione alla casualità, all'accidentalità, all'eventualità, di cui abbiamo parlato. Si potrebbe obiettare a

Walter Branchi un'incoerenza di fondo, ma le cose non stanno così. Gli eventi della natura non sono accidentali, in realtà. Essi rispondono, con precisione, a delle necessità, a delle contingenze che fanno parte della loro stessa natura. A noi, umani, paiono espressioni caotiche, non governate né governabili da un raziocinio superiore. Esse così si mostrano ad un livello esteriore, ma non nella loro organizzazione e regolazione interna. E così accade per la composizione sonora di Walter Branchi. L'apparente volatilità, indefinizione, inafferrabilità, incertezza, sono ottenute con grande rigore e sistematicità.

Un *sistema* generatore di frequenze – quello pitagorico – si è rivelato fin da subito adatto e adattabile. Non reminiscente di altezze appartenenti al sistema temperato, di origine strumentale, questo sistema di intonazione risulta puro e molto vicino al nostro sistema uditivo fisiologico. Non ci costringe a compromessi, a sforzi percettivi, anche se inconsapevoli, ma rimane piuttosto aderente ai sistemi fisici naturali, le corde vibranti, le colonne d'aria. Questa naturalità è sicuramente alla base – non necessariamente garanzia – del fluire, direi spontaneo e privo di artificio apparente, della sua musica, che più che mai potrebbe essere meglio immaginata come *respiro, vibrazione*, se questi due termini non corressero il rischio di essere fraintesi e collocati in un ambito eccessivamente metafisico.

Congiuntamente a un insieme coerente e interrelato di valori frequenziali (che il computer permette di generare, travalicando limiti ed estensioni che uno strumento musicale tradizionale non potrebbe consentire) Walter Branchi fa funzionare utilmente e vantaggiosamente l'idea di rapporto, da cui deriva il significato di proporzione e da questo ancora a quello più esteso di armonia.

Un intervallo musicale, una quinta per esempio, può essere definito dal rapporto che esiste tra le due porzioni di corda vibrante che lo generano. Esprimere il rapporto di quinta 3:2, significa che nel punto in cui la corda si divide in due parti che rappresentano l'una i 2/3, l'altra il terzo rimanente del totale della lunghezza della corda, là accade la quinta superiore del fondamentale, cioè l'intera corda. L'aspetto specifico del concetto di rapporto è l'equilibrio dinamico che si stabilisce tra due grandezze. É come uno stare in bilico tra due sponde, il valore si definisce proprio, direi, da questa situazione di *mobilità potenziale*. Un rapporto non fornisce un valore numerico assoluto e stabile – come potrebbe essere il valore frequenziale di un sol rispetto a un do – ma definisce delle grandezze, una relazione tra grandezze, che possono adattarsi a parametri musicali anche diversi da quelli frequenziali. Il rapporto 3:2 può stabilire il rapporto tra due durate poste in questa relazione, oppure il rapporto di durata complessivo di due parti, sezioni, oppure di parti di durata ancora più ampie.

La complessità è raggiunta proprio perché ottenuta con mezzi semplici, aperti, non appartenenti a codici specifici, bensì, generici. Ma questa complessità, che

basterebbe a sé stessa, deve potersi porre in relazione alla complessità dell'ambiente esterno.

L'esperienza è l'oggetto. Un altro rapporto ora quello che s'instaura tra la composizione sonora e l'ambiente esterno. La composizione sonora di Walter Branchi non è eseguibile in sale da concerto. Non lo è non solo per chiara sua volontà, ma anche perché non è stata pensata – né sopravviverebbe allo spessore e durezza delle pareti, all'irremovibilità delle poltrone, al rigore del loro posizionamento, alla inflessibile scadenza del tempo di durata sancita dal fracasso dell'applauso finale. Privata della vita che è il suo libero fluire e respirare, la sua composizione decederebbe, come cadrebbe una danzatrice afflitta da un peso troppo grande da sopportare sulle esili spalle, o un calice di un fiore appesantito da una zolla di terra o da chicchi di grandine. Adattabilità, elasticità, flessibilità, sono categorie della sua musica.

Nella sua musica dov'è la cornice? Dov'è il prima e dov'è il dopo? Che cosa la rende distinguibile dal resto dell'ambiente? L'ambiente in cui si svolge è mutato? Siamo mutati noi? È la nostra decisione a partecipare che rende questa musica un oggetto d'arte distinto dal mondo circostante? Il suo incorporare i rumori occasionali crea un senso di presenza viva che occupa lo stesso spazio che occupa l'ascoltatore.

Gli ascoltatori che *partecipano* alla diffusione della composizione sonora di Walter Branchi si mettono in ascolto, anzi, non si viene invitati ad ascoltare, rivolgersi, indirizzarsi verso qualcosa al di fuori di noi, qualcosa che *proviene* da qualche sorgente localizzata e localizzabile, ma piuttosto un *passare* attraverso questa esperienza tale da consentirci di ascoltare in maniera integrata, dove l'ascolto si rende globalizzante. Il luogo scelto è *aperto* sia perché si trova effettivamente all'aperto (un giardino, un bosco, un belvedere...) ma anche perché la sua apertura è virtuale, fittizia, illusoria (una chiesa, un sotterraneo archeologico...). dato che niente pare più inesorabilmente chiuso e pericolosamente sovraffaticato e usurato dal peso della tradizione, di un teatro o di una sala da concerto.

I partecipanti non trovano dei posti pre–disposti per loro, al massimo alcune sedie in ordine accuratamente sparso, chiaramente nessuna posizione previlegiata, orientata. Non esiste un centro, un fuoco d'attenzione, ma *tanti centri* quanti sono i partecipanti. Non si mostrano palchi, né altoparlanti; mixer, impianti, cavi, amplificatori. La sorgente di suono è svanita, scomparsa. Non si rivelerà mai, né nessuno crederà opportuno cercarne l'origine e la provenienza perché in realtà *ciò che ha ascoltato è il mondo che ha ascoltato la musica che ascolta...* secondo una circolarità che non è facile spezzare.

La composizione sonora di Walter Branchi ci invita a partecipare ad un'esperienza d'ascolto in cui il suono elettronico è totalmente creato ex novo e la cui caratteristica è proprio quella di potersi *integrare* in un ambiente naturale, senza scomparire, senza

servire da sottofondo, ma incorporando quella che in condizioni normali definiremmo *estraneità*, *disturbo* trasformandosi in *appartenenza*.

La composizione nasce misteriosamente; il suo livello d'intensità accuratamente bilanciato rispetto ai suoni e ai rumori del luogo. Il passaggio di una motocicletta, di una macchina, un trattore, gruppi di persone, bambini, un aereo lontano, un tonfo... chi può redigere una lista dei possibili "rumori" che possono *accadere* in un ambiente naturale? Paradossalmente essi non creano disturbo, ma in modo del tutto inaspettato si integrano, vengono assorbiti, inglobati, resi necessari e maggiormente evidenti e non nel loro sentirsi percepiti come estranei e quindi fastidiosi e molesti oppure perturbanti di una buona ricezione. Al contrario la *buona* ricezione che Walter Branchi propone è una ricezione totale, inclusiva, partecipante. Il rumore ha perduto la sua (presunta) sgradevolezza perché si con-fonde con il tutto circostante. La composizione si pone ai lati, incornicia letteralmente i suoni del luogo, connettendo e tessendo reti di nuovo senso, pur rimanendo percettivamente presente. L'attenzione uditiva non è puntualizzata; l'ambiente circostante non è annullato né neutralizzato da una focalizzazione percettiva esclusiva che richiami l'attenzione solo su di sé. Dato che suoni naturali e suoni elettronici non sono più distinguibili, l'incertezza percettiva consente costruzioni di ascolto sempre differenti. Non essendoci un oggetto su cui puntare la propria attenzione, ma se mai la trasformazione di questo oggetto in un mezzo *attraverso* il quale un'esperienza complessa può avvenire, si fa di questa esperienza l'oggetto di cui eventualmente parlare: *la trama nascosta è più forte di quella che si manifesta* diceva molti secoli fa Eraclito.

Barry Truax, *il suono della vita*

[...] and you have the memory of vaste distances
with hawks on the horizon
where the world became a kind of ache
a species of limb
that is part of the larger universe [...]
(N. Ruebsaat)

Barry Truax è compositore, canadese, (Chatman, 1947) piuttosto noto per le sue composizioni e ricerche nel campo della sintesi digitale del suono.

Per nessun altro paese forse come per il Canada conoscerne la disposizione naturale e geografica è fondamentale ai fini di capirne la cultura. Imponentemente vasto, al culmine quasi del globo terrestre e ai limiti dell'insediamento umano nella sua regione settentrionale, ospita i suoi abitanti lungo una stretta fascia ai confini con gli Stati Uniti, tra i più lunghi del mondo – oltre 8.000 Km – una linea che attraversa il Paese da Est a Ovest, lungo la quale si distribuiscono le città dato che al

di sopra si estende un territorio vastissimo in cui le condizioni di abitabilità sono fortemente precluse dal clima.

Terra generosa, essa custodisce generosamente le sue enormi risorse naturali, in condizioni climatiche spesso ostili ma portatrici di stupori e battaglie, sconfitte e vittorie, sfide per la conquista del proprio territorio.

Ma c'è qualcosa di più e di più profondo. Non si tratta di sostenere o subire fatalisticamente quello che il cielo manda, ma piuttosto sviluppare una coscienza delle grandi dimensioni. Tutto è esteso, sconfinante, non più a misura d'uomo, ma di prateria o di un'automobile. Ciò che è grande, che non si può raccogliere con lo sguardo o racchiudere in un'ipotesi spinge alla scoperta, alla conoscenza di quello che c'è oltre, coagula le forze di altri e diventa solidarietà e coscienza di appartenere alla stessa terra. Il senso di essere cittadini di uno stesso paese si dirama in considerazioni che riguardano l'ambiente naturale, le distanze tra le persone, le comunicazioni, o i collegamenti con il resto del Paese e l'esterno. Non una Natura intesa in senso idealistico e romantico, ma piuttosto in quanto *bene*. La Natura è, in Canada, forte e incontaminata. Bacini immensi di acqua dei grandi laghi e dei lunghi fiumi; grandiose le Montagne Rocciose Canadesi e la Cordigliera Artica e il Monte Logan che si eleva solennemente di quasi 6000 metri.

La storia è relativamente recente in Canada: vi si susseguono pionieri, colonie francesi e inglesi che riecheggiano le ostilità presenti in Europa trasferendole nella guerra per la conquista e il controllo del territorio e delle sue risorse; diventa rifugio per migliaia di americani durante la Rivoluzione; ospita i più diversi gruppi etnici che vi apportano le proprie tradizioni e modi di vivere. A differenza del *melting pot* statunitense dove le diverse culture si confondono smarrendo le loro connotazioni originarie a favore di una nuova etnia, frutto composito e variegato, il multiculturalismo canadese sperimenta la coabitazione, l'autonomia, la vicinanza che mantiene integre le diverse componenti etniche. Tra le svariate etnie che vivono in Canada occorre aggiungere anche tre gruppi, chiamati indigeni (*indigenous*), ossia popolazioni che originano o sono native di un certo determinato luogo. Quelli che prima erano chiamati semplicemente "indiani" oggi vengono identificati col termine *First Nations*. Chiamare "indiani" popolazioni che vivono sul territorio da almeno 15.000 anni non ha senso se si considera che il termine non solo è di origine europea (fu coniato da Cristoforo Colombo), ma è anche originato da un errore di calcolo nella navigazione dal momento che l'esploratore pensava di essere sbarcato nelle Indie... Esistono complessivamente 617 *First Nations* in Canada, la maggior parte delle quali con proprie tradizioni, cultura e lingua. I confini tra le diverse popolazioni non corrispondono a confini politici e geografici dato che *First Nations* possono trovarsi sia in Canada che negli Stati Uniti.

Il secondo gruppo comprende gli Inuit, coloro che venivano chiamati Esquimesi. È un termine poco gradito che in Canada viene utilizzato soprattutto per attirare

turisti nei negozietti di "arte esquimese". Il popolo Inuit non è molto omogeneo al suo interno anche se la maggior parte parla la stessa lingua chiamata Inuktitut.

Il terzo gruppo, compreso nel termine più ampio di "indigeni" sono i *Métis* (pronuncia *may-tee*). Si tratta di un popolo misto costituito da *First Nations* e da discendenti di origine francese. I *Métis* hanno sviluppato una loro propria cultura e di recente hanno ottenuto un loro statuto che li fa riconoscere dalla costituzione canadese come gruppo distinto e con certi determinati diritti. [4]

La superba vastità dello spazio e degli elementi imprime sulla mente e sul corpo degli abitanti i suoi segni, nasce il bisogno di riconoscersi come individui che cercano e stabiliscono la propria identità su una terra immune dalla loro influenza, ma che diventa una speranza di vita. [5] La terra, che non è uno scenario da cartolina o un panorama da guardare attraverso un parabrezza, è invece la contenitrice di radici, che dà il senso della patria, del lavoro; è qualcosa che va difeso. Perdere questa dimensione significa perdere il senso della realtà materiale e quindi anche il senso degli altri. É il terreno delle relazioni economiche e sociali che fornisce la distintività della cultura che vi nasce, e la natura che vi è presente è fonte inesauribile di sollecitazioni interiori non mediate da ideologie o da estetiche, condizionate e condizionanti; una riserva fresca e rigenerante nella quale ritrovare tutte quelle capacità di introspezione e riflessione che la vita metropolitana fiacca giorno per giorno. Non si tratta comunque di un ritorno a uno stato idilliaco nella natura, rifiutando la società umana o il progresso, bensì partire da qualcosa di proprio, non sfruttato o monopolizzato da altri.

Le grandiosità naturali, dove il tempo pare non apportare mutamenti, conferiscono piuttosto un senso di eternità, perenne esistere degli elementi e dove l'uomo non incide, non trasforma. La Natura è lo scenario imponente, cui portare rispetto, imprescindibile, cui non si sfugge, che non rimane silenziosa. Il respiro di libertà che la vastità naturale suggerisce e spinge, attiva movimenti della fantasia, del pensiero, dello spirito. Una libertà comunque ancorata, radicata e non sfrenata o irresponsabile, dato che così non sarebbe libertà, ma solo disordine.

A discendere gradatamente nel mondo degli uomini, delle città, delle urbanizzazioni e delle istituzioni, con i supporti economici e tecnologici, si arriva nelle Università di cui alcune più legate alla tradizione culturale europea, mentre

---

[4] Ringrazio Guenther Krueger per avermi ragguagliato su questo importante aspetto del Canada, spesso neanche conosciuto dagli stessi Canadesi, ma che costituisce motivo di discussione e riflessione sugli aspetti dell'integrazione di un così importante, ma maltrattato, popolo.

[5] Basterebbe andare a rileggere un articolo scritto da R. Murray Schafer nel 1984, su *Canadian Forum*. "...È il clima e la geografia a dar forma alla cultura "– scrive Schafer – "così un prodotto artistico canadese possiede un vigore e un che di selvaggio che manca nelle manifestazioni da serra dei centri più civilizzati. Ho tentato di dimostrare che la differenza essenziale tra un paesaggio canadese e uno europeo è che il nostro non è un paesaggio di persone (*peoplescape*) e che il punto di vista (pittorico) di un paesaggio canadese suggerisce durezza (freddo, terreno dissestato, mosche nere...). Ho tentato anche di dimostrare come la vera cultura del Nord è in questo senso rude e che per apprezzarla occorrono doti speciali che sono sconosciute all'estetica e ai sentimenti dei paesi più caldi."

altre possono crearsi il loro percorso originale e autonomo d'interdisciplinarietà, con prospettive e sperimentazioni che, nel tempo, si sono addirittura trasformate in modelli di ricerca e innovazione. In un unico e autentico amalgama in cui l'appartenenza ad un territorio trascende il senso puramente locale del possesso di una residenza, per sentirsi appartenenti ad una terra così vasta da assumere le connotazioni di un pianeta da conoscere e proteggere – è in Canada, a Vancouver, nel 1971, che nasce Greenpeace, la ben nota organizzazione ambientalista e pacifista – Barry Truax trova il suo posto, la sua estetica, la sua vocazione musicale.

L'attenzione rivolta all'ambiente circostante non poteva non allargarsi anche ai suoni circostanti, non a caso nasce proprio qui il concetto in musica di "paesaggio sonoro" come contrapposto del paesaggio, piacere dell'occhio. Questo termine introdotto dal compositore canadese Raymond Murray Schafer verso la fine degli anni '60, sta ad indicare il rapporto che si stabilisce tra l'uomo e l'ambiente sonoro dove i due termini si modificano vicendevolmente, poiché tutti gli aspetti dello sviluppo sociale, culturale e filosofico, si riflettono poi nelle caratteristiche che assumerà il paesaggio sonoro. Imparare ad ascoltare e scoprire la gigantesca composizione che ci circonda. È assurdo raffinare la capacità percettiva dei suoni come facciamo in conservatorio, se poi siamo sordi ai suoni circostanti. Non facciamo così altro che isolarci dalla musica rendendola arte separata dal resto della vita e della società, previlegiando dei suoni che costituiscono solo una porzione relativamente piccola di tutti quelli esistenti e possibili.

Pensare musicalmente in termini di paesaggio sonoro è stimolante perché induce ad essere coscienti di una realtà che si tende ad ignorare. Per analizzare un paesaggio sonoro non si usano solo parametri fisici, ma piuttosto tutti quegli elementi primari percettuali e cognitivi, procedimenti o concetti da essi derivati come primo piano, sfondo, contorno, silenzio, densità, spazio acustico, ritmo e volume. Mancano parametri che possono essere vincolati ad una situazione specifica, gli studi sul paesaggio sonoro possono essere condotti dappertutto e con qualsiasi gruppo di persone. Si comincia ascoltando, riscoprendo la profondità e raffinatezza del nostro udito, sensibilizzandoci al suono e al silenzio. Questo esercizio critico deve servire anche a farci ascoltare in modo diverso qualsiasi musica: come potremmo capire un pensiero musicale se non sappiamo ascoltare?

Da questa concezione si organizza il World Soundscape Project (WSP) fondato nel 1969 dallo stesso R. Murray Schafer all'interno del Dipartimento di Studi della Comunicazione della Simon Fraser University. I suoi membri sono tutti compositori tra i quali Barry Truax.

L'approccio fornito da un'osservazione del fenomeno sonoro dal punto di vista del contesto – sociale e naturale – nel quale si colloca, diventa il suo tema di speculazione, la comunicazione acustica, oggetto di scritti, interventi e composizioni. Nel definire i termini, da un punto di vista tradizionale, Barry Truax

si riferisce al concetto di trasferimento di energia dalla sorgente ad un ricevente. Secondo questo modello, il sentire comporta una trasformazione di energia acustica sotto forma di vibrazioni; al contrario, l'ascoltare è al centro dell'approccio comunicazionale come elaborazione di informazione sonora utilizzabile e potenzialmente significativa per il cervello. In quest'ultima prospettiva diventa fondamentale la nozione di contesto, senza il quale è praticamente impossibile capire il suono. Viene abbandonata la catena lineare e al suo posto si prendono in esame dei sistemi di elementi relati tra loro e operanti a diversi livelli gerarchici: invece di pensare il suono come proveniente dall'ambiente e diretto verso l'ascoltatore – come accade per tutta la musica, strumentale o proveniente da altoparlanti – si può considerare il suono come mediatore, in grado cioè di creare un rapporto di comunicazione tra l'ascoltatore e l'ambiente.

Questo, in effetti, accade comunque, qualunque sia il tipo di suono e di ambiente in cui ascoltiamo, ma con qualche distinguo. Trascuriamo per il momento l'ascolto in concerto di musica strumentale dato che l'aspetto che stiamo trattando riguarda specificatamente il rapporto tra suono elettronico e ambiente naturale (Branchi), e quello all'interno di uno spazio chiuso equipaggiato di un sistema d'ascolto adeguato (Truax).

Ascoltare è un processo attivo che coinvolge diversi livelli di attenzione; l'andamento delle onde sonore che attraversano l'ambiente non solo riproduce esattamente quello vibratorio della sorgente, ma viene anche modificato attraverso la riflessione e l'assorbimento da parte di qualsiasi entità fisica, comprese le condizioni atmosferiche. La musica di Barry Truax preleva, trova e trasforma i suoni, naturali o artificiali che siano, di un determinato ambiente scelto perché portatore di interesse acustico o simbolico, di riconoscibilità ed emozione – *creando* un ambiente nuovo, virtuale, immaginario, fantastico. E che non sopporta interferenze esterne, ma al contrario, richiede il massimo della qualità riproduttiva per non perdere i raffinati dettagli timbrici dei suoni.

La fase iniziale, quella della scelta dei suoni, si può riferire a quella parte di riflessioni che Pierre Schaeffer, nel suo *Traité des objets musicaux* (1966), dopo circa vent'anni di sperimentazioni con la musica concreta, definiva come "ascolto ridotto". Un *mettere tra parentesi* un suono eliminando tutte quelle informazioni che possono distrarne l'ascolto o la descrizione. In questo senso Schaeffer paragonava la tecnica della registrazione e della riproduzione radiofonica, all'ascolto acusmatico, così come i discepoli di Pitagora riportavano l'ascolto del loro maestro, nascosto dietro un tendaggio, per non farsi distrarre dai suoi gesti o dalla sua presenza. Per estensione, chi ascolta davanti a degli altoparlanti si trova nella medesima situazione, poiché non può vedere l'origine dei suoni. Qui però il compositore sceglie, seleziona, *non nasconde* l'origine dei suoni prelevati, anzi la enfatizza,

rendendola più reale del reale; non rifuggendo dalla riconoscibilità dei suoni e neanche dal loro allontanamento.

Barry Truax osserva i suoni con scrupolosa e infaticabile attenzione. La sua provenienza dagli studi di fisica e matematica non l'hanno condizionato solamente ad un'osservazione obiettiva e impersonale: i suoni che sintetizza dal computer, e di conseguenza le sue composizioni, sono incredibilmente fascinosi e coinvolgenti. Sintesi della sua poetica possono essere le sue stesse parole: "*Cerco un linguaggio musicale che non sia basato sulla tradizione, né sullo stile o su di un'abitudine o sul proprio ego... Ciò che per me è ugualmente determinante è il materiale... Voglio creare un linguaggio musicale basato sul suono e sul suo comportamento. Per questo devo conoscere ogni cosa che riguardi il suono, e capirne le sue forme in tutti gli aspetti della vita.*"

Barry Truax usa il computer quindi per creare ambienti sonori artificiali[6], suoni immaginari che comunque derivano dalla trasformazione di suoni reali ed esistenti,

[6] Le tecniche di elaborazione digitale del suono sono, in effetti, piuttosto complesse dal punto di vista fisico-matematico. (Devo queste spiegazioni anche al compositore e ingegnere informatico, nonché docente al Conservatorio di Pesaro, Eugenio Giordani). Sostanzialmente Barry Truax utilizza, tra le altre, due modelli di analisi/sintesi, una è la cosiddetta sintesi granulare, dove si agisce ad un micro livello (*Microsound*, Roads 2001). A questo livello tempo e frequenza, trattati indipendentemente l'uno dall'altro, si comportano in maniera inversamente proporzionale: quando la durata di un suono viene contratta (a partire da una durata inferiore ai 50 msec) la sua larghezza di banda aumenta. Ciò dipende dal fatto che quando un suono ha una durata limitata del tempo è di fatto un evento isolato e quando ciò accade la sua frequenza tende a diventare zero, sicuramente non udibile come tale. Nonostante questo è possibile dimostrare matematicamente (attraverso la Trasformata di Fourier) che quell'evento isolato è comunque il frutto di un numero elevatissimo (potenzialmente infinito) di componenti oscillatorie che insieme costituiscono proprio tale evento. Al limite, quando la durata di questo evento (o impulso) tende allo zero, le componenti (infinite) assumono tutte la stessa energia vibrazionale (dalla più grave alla più acuta) e questo giustifica la dipendenza della banda dalla durata. L'ingegnere, fisico e inventore ungherese Dennis Gabor nel 1947 enunciò un principio del suono del tutto simile a quello del principio di indeterminazione di Heisenberg identificando un'area di forma rettangolare ritagliata nel dominio del tempo e della frequenza tale che quando la durata del suono viene accorciata, il suo spettro si allarga.
La sintesi granulare rivela quindi un paradosso: quando tempo e frequenza vengono correlati ad un micro livello essi possono essere manipolati indipendentemente l'uno dall'altro. Quando si decompone un segnale audio in tanti *frames* (frammenti) è possibile ricostruire il segnale originale rileggendo tutti i *frames* di cui è composto alla velocità originale ma se ogni *frame* viene ripetuto un certo numero di volte prima di passare al successivo, è ovvio che avremo generato una linea temporale "allungata". Il processo può avvenire anche in senso opposto: se i *frames* vengono letti ad una velocità maggiore avremo ottenuto al contrario una compressione temporale. L'indipendenza del tempo dalla frequenza dipende dal fatto che, a differenza di un'accelerazione/rallentamento globale di un segnale audio (come avveniva nell'uso del variatore di velocità dei nastri magnetici) in questo caso, la frammentazione rende di fatto tempo e frequenza non necessariamente dipendenti (possiamo per esempio considerare che ogni *frame* può mantenere internamente la sua frequenza ma i *frames* possono essere diradati o diluiti nel tempo o viceversa densificati). Questi fenomeni sono alla base delle tecniche di "stretching" (stiramento) L'effetto percettivo di questo "stiramento" temporale è molto suggestivo. Allungando l'andamento temporale di un suono – sia di una piccola che grande percentuale – l'attenzione si sposta verso i componenti spettrali del suono, siano essi componenti frequenziali discrete, armoniche o inarmoniche, regioni risonanti o tessiture a banda larga. Barry Truax riferisce questo processo come un ascolto "all'interno" del suono, mettendo in relazione le altezze presenti nello spettro con quelle utilizzate dagli esecutori nelle sue composizioni miste. Le risonanze espanse anche di una semplice sillaba o di un suono ambientale, provocano un ampliamento delle potenzialità e di libera associazione delle immagini come nel lavoro *Basilica* (1992). Inizialmente il suono delle tre campane di una chiesa a Quebec City, ascoltate prima nella loro altezza originale, poi trasposte un'ottava inferiore e una dodicesima superiore, vengono poi allungate, anche venti o più volte la durata originaria. Questa versione estesa consente all'ascoltatore di percepire gli armonici contenuti all'interno del suono delle campane, di conseguenza entrare all'interno di questo suono, è come entrare all'interno del più vasto spazio della chiesa stessa.

suoni che diventano fortemente evocativi di simbologie e spazi. L'acqua e il moto delle onde, la terra, le cavità risonanti, sono alcune delle sue fonti di ispirazione. Il suono si propaga e si fa avvolgente in una dinamica di traiettorie sonore che danno immediatamente la sensazione dell'avvicinarsi, di essere immersi, trasportati, confusi tra sogno e realtà.

La raffinata, elegante e densa elaborazione timbrica di Barry Truax potrebbe essere paragonata all'applicazione della prospettiva in pittura. Come per la prospettiva, la sua musica richiede l'accettazione – anche se inconsapevole – dell'illusorietà dell'immagine/suono, in modo tale che la realtà descritta dal dipinto/composizione, rappresenti un piano separato ma *realistico* dell'esistenza.

L'utilizzo di un discreto numero di altoparlanti disposti intorno allo spazio d'ascolto ha lo scopo di risolvere il più possibile la difficoltà data dalla considerazione che la realtà cui si fa riferimento è molto più multidimensionale, multitemporale e spaziale di quanto non sia una composizione musicale che, per quanto sia, sarà pur sempre temporalmente indirizzata e proiettata verso un punto, una meta. La realtà – di un paesaggio sonoro, in questo caso – è al contrario senza meta, senza scopo, senza freccia temporale.

Composizioni del paesaggio, nel paesaggio, sul paesaggio. Comporre, se si potesse dire, "paesaggio–sonoralmente" significa prima di tutto impegnare una tecnologia digitale per la produzione del suono che è un suono *esistente* e *riconoscibile*.[7] La pre-

---

Il secondo modello di sintesi è la cosiddetta "convoluzione" (*Convolution*, Roads, 1996). Convolvere due forme d'onda nel dominio temporale, significa moltiplicare il loro contenuto spettrale (contenuto frequenziale) nel dominio della frequenza. Qualsiasi componente il cui valore di ampiezza sia grande in ambedue i segnali verrà rafforzato nel suono convoluto risultante; al contrario qualsiasi componente la cui ampiezza sia debole in uno qualunque dei due segnali in ingresso, risulterà indebolita nel segnale in uscita. Un'applicazione relativamente semplice di questa tecnica si verifica quando uno spazio acustico risponde ad un determinato impulso. Se si registra un suono estremamente breve, come ad esempio un battito di mani, in uno spazio riverberante, questo suono assumerà la caratteristica riverberante di quello spazio. Se vengono convoluti un suono breve, secco, con quello precedente riverberato, il risultato sarà simile alla registrazione di quello stesso suono in quello spazio.

Un terzo aspetto riguarda un sofisticato utilizzo delle tracce, ad esempio quattro gruppi di otto tracce ciascuno, ossia quattro coppie stereofoniche disposte uniformemente intorno all'ascoltatore, creano un'illusione spaziale molto "realistica".

[6] I quattro principi che Barry Truax indica come basilari per quella che lui definisce *soundscape composition* sono: 1) il mantenimento da parte dell'ascoltatore della riconoscibilità dei suoni, anche se sottoposti a trasformazione; 2) deve essere incoraggiata e richiamata la conoscenza da parte dell'ascoltatore del contesto ambientale e psicologico del materiale sonoro utilizzato in modo da poter connettere tra loro i diversi significati musicali ascritti alla musica; 3) la conoscenza del contesto ambientale e psicologico del materiale scelto influenza la forma della composizione ad ogni livello tanto che la composizione non si potrà più separare da alcuni o tutti gli aspetti della realtà e infine, idealmente: 4) l'opera musicale deve sviluppare la nostra comprensione del mondo e influenzare le nostre abitudini percettive quotidiane.

In conclusione, il vero scopo di una *soundscape composition* è di consentire l'integrazione dell'ascoltatore rispetto all'ambiente in una *equilibrata relazione ecologica.* (Traux, 2013). Meglio ancora Barry Truax definisce il suo ruolo proprio nel mettere in relazione tra loro due tipi di complessità: quella del suono elaborato ad un micro-livello con la complessità del mondo esterno, quello reale, in tutte le sue dimensioni naturali, umane e sociali.

[7] I quattro principi che Barry Truax indica come basilari per quella che lui definisce *soundscape composition* sono: 1) il mantenimento da parte dell'ascoltatore della riconoscibilità dei suoni, anche se sottoposti a trasformazione; 2) deve essere incoraggiata e richiamata la conoscenza da parte dell'ascoltatore del contesto ambientale e psicologico del materiale sonoro utilizzato in modo da poter connettere tra loro i diversi significati musicali ascritti alla musica; 3) la

esistenza del suono comporta una scelta, un indirizzamento che il compositore strategicamente mette in atto. La scelta è già l'inquadramento della composizione, il suono scelto tra i tanti possibili già racchiude in sé le potenzialità e gli sviluppi della composizione. La scelta può essere fatta secondo criteri puramente sonori – per esempio ricchezza timbrica – ma anche simbolici, significanti. Le due attitudini che possono coesistere si nutrono e si influenzano a vicenda. Il tragitto dalla riconoscibilità alla trasformazione totale del suono e quindi alla sua irriconoscibilità possiede una coerenza data proprio dall'essere condotti "per orecchio", diremmo, da un mondo acustico ricordato perché vissuto in precedenza, ad uno che da questo si allontana, come si può allontanare la nostra percezione della realtà portandoci in un mondo di fantasia.

Assistiamo ad una tendenza pedagogica, educativa che funziona in un doppio senso: in andata l'ascoltatore parte dalla riconoscibilità di un certo suono ambientale che è favorita e rafforzata dal suo incorniciamento, dal prelevamento dal contesto di origine. La rilevanza del suono scelto appare occupare tutto lo spazio acustico e perciò impedire un qualsiasi altro rimando a percezioni musicali tradizionali.

Il livello di astrazione e quindi di allontanamento dalla culla d'origine, può variare, cioè può variare la complessità dei trattamenti digitali applicati al suono. Lo scopo è sempre quello di *rivelare* ciò che in condizioni "naturali" è celato. In ritorno, attraverso questo disvelamento, l'ascolto perde e perderà la sua neutralità, o meglio la sua indifferenza attraverso un esercizio che condurrà inevitabilmente ad una migliore e più acuta capacità di ascolto in generale.

Una domanda che potrebbe sorgere è: cos'è che differenzia questa musica dalla storica francese *musique concrète?* Direi prima di tutto l'intenzione del compositore nei termini che abbiamo delineato fin qui e poi soprattutto la tecnologia coinvolta che, nel caso degli esperimenti musicali di Pierre Schaeffer e Pierre Henry, era piuttosto rudimentale e non consentiva certo l'impossessarsi dei suoni così intimamente come può invece consentire la nostra tecnologia. Lo sprofondare all'interno del suono, in una specie di viaggio al centro della terra, fa abbandonare la superficie della realtà, quel *là fuori*, che ci accompagna e che costantemente ci ricorda la nostra umana realtà. Il formarsi ineludibile di immagini mentali avvicina questo tipo di musica ad un formato filmico, realizzato da sono-grammi raffinati, complessi, ricchi di dettagli. Se una storia c'è, sarà una storia guidata dal suono e non solo dalla forma compositiva, che dunque non lo ignora, ma anzi se ne serve come

---

conoscenza del contesto ambientale e psicologico del materiale scelto influenza la forma della composizione ad ogni livello tanto che la composizione non si potrà più separare da alcuni o tutti gli aspetti della realtà e infine, idealmente: 4) l'opera musicale deve sviluppare la nostra comprensione del mondo e influenzare le nostre abitudini percettive quotidiane.

In conclusione, il vero scopo di una *soundscape composition* è di consentire l'integrazione dell'ascoltatore rispetto all'ambiente in una *equilibrata relazione ecologica.* (Traux, 2013). Meglio ancora Barry Truax definisce il suo ruolo proprio nel mettere in relazione tra loro due tipi di complessità: quella del suono elaborato ad un micro-livello con la complessità del mondo esterno, quello reale, in tutte le sue dimensioni naturali, umane e sociali.

guida. In una composizione come *Pendlerdrøm* (1997) che *si svolge* in una stazione, arrivi partenze, il viaggio avviene realisticamente e immaginificamente *nel* suono; in *Pacific Fanfare* (1996) una decina di suoni tipici e caratterizzanti l'area di Vancouver, registrati agli inizi degli anni '70, si confrontano con quelli più recenti a riflettere il mutamento del paesaggio sonoro della città; *Island* (2000) è una visita immaginaria intrisa di magico realismo che ha inizio sulla riva, prosegue lungo un corso fluente d'acqua, si sofferma all'interno di una cisterna risonante, si alza su di un picco ventoso al di sopra di un lago di montagna, per poi discendere attraverso una foresta notturna vibrante di canti dei grilli per terminare sulla sponda opposta.

Spesso parliamo di *materiale* musicale intendendo con questo termine, abbastanza condiviso anche se non sempre gradito, il suono, che però paradossalmente materiale non è; anzi, è un "materiale" effimero ed evanescente che si dilegua, svanisce. Non esiste materia nel suono, non lo possiamo toccare, assaggiare, odorare. Nel momento in cui però consideriamo un suono *proveniente* da un oggetto materiale – che possiamo vedere, toccare, sperimentare sensibilmente nelle sue qualità fisiche e spaziali, questo suono porta in sé, immaginativamente, la *materialità* da cui proviene, scorporandola, confermando, appunto, la sua *im–materialità*. D'altra parte la nostra esperienza del mondo non è fatta di materia, di cose fisiche, bensì delle idee che ci facciamo sulle cose, in altre parole noi facciamo esperienza della materialità della materia, in quanto *aggettivo* non in quanto sostanza vera e propria. Una composizione musicale pensata in termini di paesaggio sonoro lavora quindi imprescindibilmente con l'immaterialità del suono che rappresenterà quindi perfettamente l'immaterialità della materia che ci circonda e di cui facciamo esperienza.

Una volta preso atto di ciò, una musica di questo tipo ci renderà evidente quella che è la nostra effettiva esperienza mentale del mondo, un mondo omogeneo perché passa attraverso un unico senso, quello dell'udito, ma costituito, nella nostra mente, da un flusso di differenti tipi di materialità che si coagulano, si disperdono, evaporano, precipitano, passando attraverso continui processi di generazione e trasformazione. Durante l'attività mentale che è il nostro ascolto, il suono diviene lo strumento attraverso il quale si costruisce la realtà, oseremmo dire quasi più vera del vero, dato che non subisce né interruzioni, né mutamenti.

Siti internet:

Walter Branchi, www.walter–branchi.com/

Barry Truax, https://www.sfu.ca/~truax/