

## OSSERVANDO UNA NUVOLO (riflessioni sulla musica di Walter Branchi)

Eugenio Giordani

Alla domanda di un amico, valente musicista, che mi chiedeva se fosse ancora possibile esprimersi poeticamente con gli strumenti della musica tecnologica contemporanea, ho risposto che in fondo non è la straordinaria potenza dei mezzi attuali ad oscurare la poesia, ma soprattutto l'atteggiamento che ogni compositore adotta a far sì che ciò possa accadere o meno. La risposta definitiva (se mai ne esista una), vorrei però cercare di darla alla fine di queste brevi note.

Oggi, in maniera straordinariamente maggiore che nel passato, si può essere sopraffatti dalle eccezionali potenzialità dei sistemi tecnologici per la produzione del suono al punto tale che, una volta esaurito lo sforzo di produrre nuovi e interessanti materiali, si ricorre a forme organizzative già utilizzate in precedenza. La ricercatrice Marta Grabòcz in un recente studio compiuto all'Università di Strasburgo, individua un certo numero di tipologie strutturali del passato più frequentemente utilizzate dai compositori elettroacustici, come la *forma ciclica*, la *forma enumerativa*, la *forma simmetrica* o *descrittiva* o anche la *musica a programma*.

Accanto a questo fenomeno si osserva però, almeno da una decina d'anni a questa parte, l'emergenza di una nuova tipologia d'organizzazione strutturale che deriva direttamente da modelli extra-musicali. Per modelli extra-musicali, si deve intendere una strategia di strutturazione che non deriva dai modelli citati in precedenza o dai modelli classici della musica strumentale. Questo discorso ci costringe anche a fare un passo indietro nella gerarchia dei livelli di definizione di un processo musicale compositivo e che riguarda essenzialmente il criterio d'adozione di uno specifico linguaggio comunicazionale. I gradi di libertà offerti al compositore sono oggi sensibilmente più elevati rispetto al passato quando l'atteggiamento di sperimentazione era quasi una tappa obbligata per arrivare a definire un ambito operativo circoscritto e circoscrivibile.

Se tentassimo di tradurre in termini temporali la quantità d'esperienza preliminare sul suono che può essere compiuta con i mezzi attuali, molto probabilmente ogni composizione vedrebbe la luce in tempi esageratamente lunghi. In quest'ottica deve essere anche letta la tendenza dei compositori che fanno uso della tecnologia ad orientarsi in anticipo sulla scelta di modelli organizzativi che siano in grado di adattare reciprocamente il tipo di materiale e la sua relativa organizzazione.

L'esempio più significativo di questa strategia è localizzato nell'esperienza dei compositori che hanno introdotto (o reintrodotto) nei loro lavori i suoni dei fenomeni naturali e attento alle leggi che li governano. In taluni casi questi elementi naturali sono impiegati senza alcun tipo di elaborazione o manipolazione, in altri invece usati come attività di "training" a situazioni o gesti successivi che di tali suoni conservano solo alcune caratteristiche connotative in un qualche ambito di definizione (temporale, spaziale, timbrico, dinamico).

Benché il panorama sia vasto e di difficile decifrazione, è preponderante il numero di composizioni che impiegano materiale non sintetico come elemento irrinunciabile alla successiva applicazione di qualche strutturazione successiva. In questo contesto generale, la musica di Walter Branchi propone una visione per certi versi più utopica, ma nella realtà assai profonda, innovativa e a tratti persino scomoda.

Il modello che egli propone ha tutte le caratteristiche di un approccio extra-musicale dal momento che gran parte del pensiero compositivo

poggia sul concetto di *sistema sonoro* che com'egli stesso definisce "[...] 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".

Nella strategia compositiva di Branchi si leggono due cose fondamentali: da un lato la ricerca profonda di una corrispondenza tra opposti dualismi, interno-esterno, stasi-moto, armonico-geometrico solo per citarne qualcuno e dall'altro l'affermazione di un linguaggio massimamente funzionale all'atto immaginativo. Dal momento che esiste molta documentazione in merito al primo dei due aspetti appena citati, può essere interessante in questa sede approfondire solo l'aspetto più strettamente linguistico-operativo che coinvolge direttamente il suo modo di relazionarsi ai mezzi tecnologici.

L'esclusiva e prevalente utilizzazione della sintesi additiva come strumento di sintesi, merita una riflessione particolare. La scelta è indubbiamente coraggiosa e tale audacia è progressivamente crescente a mano a mano che le potenzialità dei mezzi tecnologici aumentano. Di là da tutte le considerazioni che possono ricondurre ancestralmente all'esperienza controversa della scuola tedesca degli anni '50, l'impiego della sintesi additiva diventa quasi una necessità e forse l'unico linguaggio perfettamente aderente al suo pensiero.

Una delle ragioni fondamentali di questa scelta risiede nella possibilità di connettere in modo prevalentemente quantitativo-relazionale il suono e la sua struttura organizzativa attraverso un unico gesto compositivo. Un'onda sinusoidale non offre niente di più di quanto essa non risulti dalla sua completa definizione dei suoi pochi parametri costitutivi e questa condizione sottrae al materiale sonoro qualsiasi potenzialità tematica o più verosimilmente evocativa. Quest'apparente disinteresse per il materiale rappresenta invece l'inclusione del suono come una delle componenti strutturanti dell'opera compositiva. E' come operare in un mondo privo di movimenti inerziali, che poi in definitiva è una delle caratteristiche dei moti naturali del nostro mondo. Quando l'inerzia svanisce, ogni sistema si comporta esattamente nel modo in cui è stato istruito a farlo.

Anche se nel campo psicoacustico l'utilizzazione della tecnica additiva pura è fortemente messa in discussione proprio per l'intrinseca idealità delle funzioni sinusoidali rispetto alla percezione reale (soprattutto rispetto alla componente temporale), ciò non vale quando il suo impiego prescinda da qualsiasi discorso di tipo analitico.

L'esclusivo impiego dei suoni sinusoidali non ha la stessa valenza fisica e teologica che era stata a suo tempo attribuito a Stockhausen dal momento che in quel caso l'atteggiamento principale era la totale accettazione delle teorie di Fourier e cioè che ogni suono, per quanto complesso fosse, si sarebbe potuto ridurre ad un insieme di elementi atomici puri.

Nella musica di Branchi, il "*tempo di vita*" di ogni componente sinusoidale che è relazionata con tutte le altre nel tempo attraverso il controllo continuo di frequenza e ampiezza non è mai perfettamente circoscrivibile percettivamente, né ad una durata facilmente quantificabile, né ad una posizione di privilegio nello *spazio* delle altezze. Ricordo, dopo il primo ascolto della composizione "Intero" (*Modi di relazione di un sistema sonoro*), di avere percepito questa sensazione piuttosto nettamente anche se in questo lavoro sono presenti ancora una serie di "contaminazioni" di tipo inerziale. Queste singolarità derivavano dall'aver derogato per un breve tratto alla concezione dell'intero in modo epifenomenologico e non come connessione lineare di parti separate. Ciò non significa che la costruzione dell'opera avviene attraverso un unico gesto operativo e allo stesso tempo in modo asettico.

Avendo avuto la fortuna di aver collaborato verso la fine degli anni '80 come assistente informatico durante la realizzazione di due suoi lavori particolarmente rilevanti quali "*Aurea vox Ockegi*" e "*Alba Plena*", ho potuto osservare da vicino le problematiche legate agli aspetti operativi e in parte compositivi della sua produzione. Operare a stretto contatto con un compositore durante la nascita di un lavoro significa per prima cosa imparare molto, ma anche vivere a volte un'impalpabile sensazione d'impaccio, quasi a violare un terreno strettamente privato.

In quel periodo lavoravamo con un mainframe computer VAX 11/785 e con Music 11 prima e Csound dopo. Nonostante la rispettabile potenza della macchina, era possibile generare il suono solo in tempo differito, spesso lanciando dei lunghissimi file batch la notte e verificare poi il mattino seguente che un certo numero di compilazioni era fallito per cause diverse.

Alcune volte erano errori di sistema, altre volte piccole sviste nella lunga lista dei parametri della partitura, a volte un risultato acustico non soddisfacente. Fu proprio quest'ultimo tipo d'errore a farmi comprendere come il suo *sistema sonoro* fosse forte ed elastico allo stesso tempo. Lo capii ancora meglio quando le modifiche e le correzioni erano apportate attraverso la riorganizzazione totale o parziale dei parametri di un modulo. Tutti gli interventi correttivi erano portati dall'interno verso l'esterno e mai viceversa. La cosa che mi più m'impressionava era la capacità di intuire astrattamente quali sarebbero state le variabili da correggere e nello stesso tempo l'umiltà e la pazienza di saper aspettare e soprattutto ascoltare il risultato di quel cambiamento: il più delle volte era sufficiente un secondo "running" (processamento) del programma.

Dal punto di vista puramente tecnico, a dispetto delle lunghe attese passate davanti ad un grigio terminale VT100, l'elemento più critico era legato soprattutto alla ridotta lunghezza di parola dei dati numerici finali dal momento che la tecnologia permetteva una dinamica di conversione di soli 12 bit e ciò impattava negativamente sulla qualità del suono, specialmente nei passaggi a bassissima dinamica.

L'unica deroga all'impianto deterministico delle strutture relazionali tra le componenti sinusoidali era determinata dalla necessità di produrre un'immagine sonora sempre in divenire. Per questo mi fu chiesto di introdurre una componente di modulazione aleatoria sulla frequenza delle singole parziali ogni qualvolta che le rispettive funzioni di controllo si stabilizzavano su livelli stazionari. Era questo l'unico aspetto automatico controllato dal caso, vagamente inerziale. Non erano previsti altri voli effettistici come l'ambientazione, la localizzazione o il movimento: eppure i suoni che uscivano da due piccoli altoparlanti monitor riempivano in maniera sorprendente lo spazio. Non lo spazio acustico esterno, ma una sensazione molto profonda e al tempo stesso più sottile che nella mente mi appariva come un'esperienza dimensionale essenzialmente dinamica e profondamente interna.

Ascoltando queste composizioni, si può essere indotti a pensare che l'universo acustico artificiale creato sia una proiezione troppo idealizzata del concetto di sistema sonoro e che circoscriva una dimensione d'ascolto apparentemente occlusa. Ma il flusso immaginativo che vi scorre all'interno testimonia come l'idea del sistema sonoro, pensato come agente limitatore, aderisce perfettamente a quest'esigenza.

Credo che uno dei ruoli più rilevanti nella poetica musicale di Branchi sia quello legato all'immaginazione. Egli stesso afferma che "*[...] l'immaginazione è un concetto generale, è una forza creatrice di manifestazioni concrete nei diversi campi dell'operato umano che deve anche potersi fermare nel movimento continuo del pensiero.*"

Una volta, rispondendo ad uno studente che gli chiedeva quale rapporto intercorresse tra una regola compositiva e l'immaginazione, rispose: "*[...] per noi la parola immaginazione nella musica è una cosa veramente*

*importante... è così bello riuscire ad immaginare qualcosa, a configurarsela e poi realizzarla. E' questa la sfida per un compositore, non quella di fare un calcolo combinatorio di questo, di quello. Queste sono cose.. come posso dire...ecco, sono un sedia a rotelle dell'immaginazione, una cosa che in qualche modo paralizza il pensiero.*

Insomma il sistema sonoro costituisce solo l'invariante sul quale è possibile articolare l'immaginazione e in esso è quindi contenuta la composizione. L'invarianza non costituisce di per sé un concetto di staticità, anzi ne delinea i tratti cinetici dal momento che ogni sistema sonoro è sempre connesso ad un qualche grado di movimento e mutamento, cioè di trasformazione, e può essere visto come processo. Egli stesso definisce un processo come sequenza di stati di crescita bidirezionali o multidirezionali. Questa definizione è molto più vicina al concetto di crescita biologica, per la quale si può essere in grado di pensare ad una musica che si evolva come una sorta di organismo vivente.

L'idea della trasformazione è nella musica di Branchi estremamente più forte di ogni altra cosa, e da ciò deriva indirettamente la totale mancanza del senso della narrazione al punto tale che la dinamica evolutiva è invariante alla freccia del tempo il che significa che è sempre teoricamente possibile ascoltare ogni sua opera dalla fine al principio ed ogni composizione è una finestra sul sistema che evolve e muta.

Dal punto di vista strettamente analitico, la musica di Branchi si adatta piuttosto bene al concetto relativamente recente di *spettromorfologia*. Con questo termine, come spiega Dennis Smalley, si deve intendere uno strumento per la descrizione dell'esperienza d'analisi dell'ascolto per la musica elettroacustica, in special modo per quella musica in cui le qualità spettrali sostituiscono quelle notazionali così come complesse dinamiche e fluttuazioni temporali sostituiscono quelle esclusivamente metriche. Benché questo tipo d'approccio analitico tenda a concentrare l'attenzione sugli aspetti più intrinseci di un pezzo musicale, si può anche azzardare un'ipotesi nell'attribuire all'opera di Branchi una valenza di tipo acusmatica, sia per la mancanza ovvia dell'esecutore, ma soprattutto per l'invisibilità o la trasparenza della sorgente acustica. La stabilizzazione temporanea verso situazioni acustiche canoniche (rumore, tessitura inarmonica, risoluzione armonica), si attua sempre attraverso una convergenza dinamica di tensioni interne e mai appaiono come poste dall'esterno e quindi senza forzature, senza evocazioni.

L'apparente distacco di questa musica dall'esperienza d'ascolto comune, rivela invece una straordinaria capacità di fondersi ed integrarsi con l'ambiente naturale anche se la sua fisionomia acustica trova pochi elementi in comune con i suoni naturali.

Durante i seminari di Musica Complessità nel 1988, ascoltai per la prima volta questa musica all'aperto, nel chiostro di un convento umbro circondato da boschi.

Anche nel *pianissimo*, il suono del vento, l'eco di una campana lontana, la presenza di alcune voci non apparivano come elementi di disturbo. Era come se i brevi oscuramenti acustici non potessero minimamente intaccare il fluire della musica: il riferimento era sempre presente. Era forse come guardare lo stesso oggetto da un'altra prospettiva? Forse. Ma, era qualcosa ancora più semplice da afferrare e allo stesso tempo stranamente impalpabile.

Cercai di individuare da dove proveniva il canto di un uccello quando all'improvviso vidi nel lembo di cielo visibile dal chiostro una nuvola che mutava in continuazione la sua forma, la sua posizione, il suo colore e il vento che la ricostruiva incessantemente, sempre uguale e sempre diversa da se stessa: allora compresi.