



Marco Stroppa nasce a Verona nel 1959. Studia pianoforte, composizione e musica elettronica a Verona, Milano e Venezia con Vittorina Gorlero, Laura Palmieri, Guido Begal, Renato Dionisi, Azio Corghi e Alvis Vidolin. Comincia ad occuparsi di musica informatica nel 1980 presso il CSC dell'Università di Padova, dove compone *Traiettorie per piano e suoni di computer*. Dal 1982 al 1984 lavora all'IRCAM di Parigi. Si reca quindi per due anni presso il MIT (Cambridge, USA) per perfezionarsi in «computer music». Dal settembre di quest'anno lavora stabilmente all'IRCAM come compositore e ricercatore.

Cosa ti ha spinto all'uso del computer in musica?

«Non c'è una ragione sola, ma un insieme di motivi diversi e di coincidenze fortunate. Il computer mi permette di unire musica e scienza per le quali ho sempre avuto uno spiccato interesse personale. Ho incontrato insegnanti che hanno saputo valorizzare e focalizzare questi interessi disparati verso un fine unico e coerente. C'è stato anche uno shock personale, quan-

IL MEZZO ELETTRONICO NELLE RICERCHE DI GIOVANI COMPOSITORI

Quel computer intelligente che fa le fughe come Bach

Marco Stroppa parla delle sue esperienze a Padova, all'IRCAM, al MIT

do nel 1980 assistetti a un seminario sulle esperienze dell'IRCAM all'Accademia Chigiana, presenti Berio, Boulez e Di Giugno, che discussero le loro idee e presentarono il prototipo di quella che in seguito diventò la 4X. Mi convinsi allora che il mezzo elettronico, di cui il computer è l'espressione più potente, non solo è l'unico «strumento» nuovo del nostro secolo, ma che soprattutto costringe a riflettere sui meccanismi stessi della composizione in generale. Capii anche che era compito della mia generazione di essere curiosi e saggiarne il valore musicale. Oggi, a sei anni di distanza, sono più che mai convinto che le possibilità aperte restino la sfida più appassionante al pensiero composi-

vo contemporaneo».

Oggi i sistemi in tempo reale accolgono sempre più consensi. Come mai continui a utilizzare suoni registrati su nastro magnetico?

«Non mi è mai interessato rincorrere la moda dei tempi, come oggi sta diventando il «live electronics», ma affrontare problemi musicali e cercare di risolverli con gli strumenti più adeguati, elettronici o acustici. Il tipo di lavoro che faccio col computer richiede una potenza e una capacità di controllo del sintetizzatore almeno mille volte superiore al più veloce sistema in tempo reale oggi disponibile. Inoltre uno strumento come, per esempio, il DX7, non mi permetterebbe neppure di pensare la musica al livello che

mi interessa. Detto questo, sono perfettamente conscio dei limiti dell'esecuzione su nastro, soprattutto il tempo inesorabilmente fisso. Quando la tecnologia in tempo reale sarà matura per realizzare le mie idee sarò il primo ad utilizzarla. Per il momento però, credo che la soluzione che ho scelto resti ancora il male minore».

Recentemente sei stato a studiare al Massachusetts Institute of Technology dove si svolgono alcune fra le più importanti ricerche in Intelligenza Artificiale (IA). Quali sviluppi possono avere sulla musica?

«Si può considerare l'IA da due punti di vista, come disciplina teorica e come tecnologia applicata. Nel primo caso lo scopo finale è quello di creare modelli del funzionamento del nostro cervello che possano essere simulati su computers. In questa prospettiva, la musica, data la sua asematicità, diventa un banco di prova particolarmente stimolante e impegnativo. Per esempio, uno degli ideali è quello di scrivere un programma che componga da solo come, o meglio, di Bach! Però il valore e l'interesse musicali degli esempi che ho visto o letto e delle idee delle persone con cui ho parlato è insignificante e, tutto sommato, poco intelligente. Dal punto di vista applicativo, si tratta di utilizzare una tecnologia nuova, rispetto a quelle tradizionali, per risolvere problemi euristici altrimenti insolubili, come avviene, ad esempio, nei cosiddetti «sistemi esperti». Credo che esistano sviluppi musicali in settori specifici e ben assimilati, soprattutto per ridurre la massa di dati da caricare nel computer. Ma sono anche convinto che il compositore sia ancora e soprattutto un artigiano che ama rifinire e ritoccare personalmente il suo lavoro, con criteri e un gusto che nessuna macchina, per quanto sofisticata, è oggi capace di approssimare, neppure di lontano».

In che rapporto stanno suoni strumentali e suoni sintetici nell'informatica musicale?

«Non posso neppure riassumere in così poco spazio un rapporto complesso e articolato che ha stimolato la fantasia di quasi tutti i compositori di musica sintetica. Oggi, comunque, potrei grosso modo citare tre tipi principali di rapporto:

rapporto antitetico, in cui suoni strumentali e sintetici pur non avendo nulla a che fare tra di loro, stanno in rapporto dialettico; rapporto paritetico, in cui invece i suoni sintetici cercano di amalgamarsi agli strumenti tradizionali; infine rapporto diretto, in cui suoni strumentali sono trattati, «live» o meno, e resi più o meno irriconoscibili».

Che rapporto c'è tra la figura del ricercatore e quella del compositore?

«Si dimentica spesso che anche nella composizione esiste una fase di ricerca personale. Tecnica compositiva, non tecnologia ingegneristica. Il compositore è quindi già un ricercatore «sui generis». Il rapporto perciò è fra due mondi diversi, ognuno con la propria tecnica e le proprie intuizioni. Nella mia esperienza ho potuto sperimentare molti punti di contatto, talvolta inattesi e sorprendenti. Per esempio, l'approccio «top-down» per risolvere certi problemi complessi tramite semplificazioni successive, è molto simile a quello che Dionisi mi insegnò nel progettare fughe scollastiche nello stile di Bach! I fini però sono e resteranno diversi. In due parole: lo scienziato lavora di solito in gruppo e ricerca modelli di una realtà che esiste e che vuole capire e prevedere; il musicista inventa modelli della propria immaginazione di cui è il solo artefice e giudice».

Come si conciliano la rapidità del progresso tecnologico e il bisogno di riflessione del pensiero compositivo?

«Non si conciliano affatto, almeno nella mia esperienza. Alla base vi sono motivazioni diverse, commerciali e, purtroppo, militari per la tecnologia, estetiche e poetiche, fra le altre, per la composizione. In altre parole, si tratta di produrre la macchina che «va» di più, in termini di profitto, non quella che è stata motivata da particolari esigenze compositive. Non fu così invece per la costruzione degli strumenti musicali tradizionali. Ci vuole un'intera vita per saper utilizzare uno di questi strumenti. Oggi invece il musicista, se non vuole fermarsi alla superficie, deve impegnare molto tempo per conoscere un particolare sintetizzatore, e quando arriva a conoscerlo la macchina cambia e lui deve ricominciare da capo, frustrato, a imparare un nuovo linguaggio per esprimere le stesse idee».

Il tuo lavoro Traiettorie può essere considerato un classico concerto per pianoforte?

«Sì, e credo di essere stato io il primo a dirlo, poiché era esattamente ciò che mi proponevo di fare».

Mario Messinis

VATORI L'ISTITUTO TEMPO REALE" DOVREBBE ESSERE AFFIDATO A BERIO ore Firenze avrà il suo Ircam?

più volte
lcosa di

o posto di
nel Con-

stizzatore,
o sperato
ronica sul
re il rito
il Conser-
preparar-
ppo inve-
rutori di
merciale,
epertorio
atori non
re, non si
semplifi-
o tutto da
ine per il
e ne sono
lavorare
o Façade
unaire di

ticamente
lettronica
a concer-
stata ac-
vivere a
vincia, a
ino post-
uter mu-
li funzio-
e, un gio-
inquieta

Martino

FIRENZE. Fu alla fine degli Anni Settanta, al tempo della sovrintendenza di Bogianckino al Comune, che si avviò il progetto di creare a Firenze una istituzione collegata all'IRCAM di Parigi e finalizzata alla ricerca acustico-musicale ed elettronica. Il Teatro Comunale ne sarebbe stato il promotore e Luciano Berio l'affidatario. Il progetto non va in porto perché nascono perplessità giuridiche sulla possibilità che un ente come il Comunale promuova questa attività e se ne faccia carico all'interno del suo bilancio. Ciononostante il Comune acquista apparecchiature per alcune centinaia di milioni e le deposita imballate alla Villa Strozzi, individuata come possibile sede dell'istituto, dove si trovano tuttora, inutilizzate.

Rilanciata per volontà di Berio, la proposta, che ha ora anche un nome «Istituto Tempo Reale», si materializza nella bozza di una convenzione fra il Muscus Centus, associazione privata da anni operante a Firenze, il Comune e la Regione Toscana, per un programma finalizzato gestito dal Muscus e affidato a Berio. Per i finanziamenti, si prevedono due convenzioni di durata triennale così ripartite: 200 milioni all'anno dal Comune, 300

dalla Regione, più un contributo di un miliardo versato al Comune dalla FIAT per l'acquisto e il ripristino delle apparecchiature, che il Comune si impegna a restituire in dieci anni a rate di 100 milioni senza interessi con un'operazione di leasing; e ciò al fine di creare una struttura stabile e amministrativa per il finanziamento dell'istituto, facente capo al Muscus Centus e a Berio.

Su questa proposta scoppiano violente polemiche. Nel luglio di quest'anno, in piena bagarre per la ripartizione dei sol-

L'Ircam ha 10 anni

PARIGI. Mentre a Venezia la Nuova Atlantide illustra i suoi territori, il tempio mondiale della musica elettronica, l'IRCAM di Parigi, presenta la sua decima stagione, quella 1986/1987. «Ecoutez Votre Siècle» è il suo motto ed è ospitata come sempre dal Centro Georges Pompidou. L'Ensemble Inter-Contemporain è il prestigioso complesso orchestrale protagonista.

Sono previste numerose creazioni, come quelle di Philippe Manoury, Thierry Lancelotti e George Benjamin.

di di Firenze capitale, si va all'esame delle convenzioni con la consultazione di Berio e della commissione consiliare: la giunta comunale, che ha in Bogianckino ora sindaco un entusiasta sostenitore del progetto, approva; quella regionale chiede tempo per un esame più approfondito della questione e solleva nuove perplessità.

Le quali possono riassumersi in alcuni interrogativi. Ferma restando l'autorità indiscussa di Berio, è opportuno impegnare una congrua fetta della finanza pubblica per spese di struttura non produttive (nel senso che i 600 milioni annui ne sono solo la premessa), affidandone la gestione a una associazione privata con un incarico fiduciario ad personam? E perché è sparito del tutto il previsto legame con l'IRCAM? È in grado Firenze, già afflitta da problemi strutturali gravissimi, con i suoi bilanci comunali e regionali, di affrontare il peso di un istituto che sia veramente all'avanguardia nel suo campo e possa diventare anche produttivo oltre la ricerca?

Il dibattito è aperto e le posizioni assai controverse. A chi deplora che Berio incontri tante difficoltà si oppone però chi afferma che il tempo delle committenze è finito.

s.s.

STORIA DELLA MUSICA

A CURA DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

EDT/MUSICA

Oltre 200.000 volumi venduti in Italia

STORIA DELLA
MUSICA

imi specialisti italiani per un'opera che non ha precedenti nell'editoria internazionale. Già pubblicata in edizione inglese e spagnola.

1. La musica nella cultura greca e romana (L. 9.000). Giulio Cattin. II Medioevo I (L. 15.000). F. Alberto Gallo. II Medioevo II (L. 10.000).