



Illustrazione tratta da «La lettre et l'Image». Nella foto, Marco Stroppa

INCONTRO CON MARCO STROPPA, NOMINATO ALLA CATTEDRA DI COMPOSIZIONE DEL CONSERVATORIO DI PARIGI

## PARTITURA PER SUONI E BYTE

ORESTE BOSSINI

**S**ecundo un'antica tradizione, i musicisti italiani raggiungono un notevole successo in Francia, paese per altri versi molto geloso delle proprie ascendenze culturali. L'ultimo esempio di questa predilezione, che in altre epoche aveva toccato Giovan Battista Lully, poi gallicizzato in Lully, o Luigi Cherubini, è la nomina di Marco Stroppa alla cattedra di composizione del Conservatorio di Parigi. Arrivato molto giovane all'Ircam, il più importante centro al mondo per la musica informatica, Stroppa ha mantenuto da quel lontano 1982 fino ad oggi un costante rapporto di lavoro e

di ricerca con il celebre Istituto parigino; e ora, dopo la morte improvvisa di Gérard Grisey, gli è stata assegnata la cattedra che fu di Olivier Messiaen, ovvero il luogo accademico-musicale per eccellenza di Francia. Così, a poco meno di quarant'anni, Marco Stroppa si trova ad occupare una posizione d'assoluto rilievo nel panorama della musica contemporanea. La scelta del suo nome tra una quantità di pretendenti che ambivano all'incarico è avvenuta secondo criteri che rispecchiano anche la differenza d'organizzazione degli studi musicali esistente tra Francia e Italia, come racconta lo stesso compositore.

«Dopo la morte di Grisey, il direttore del Conservatorio ha preso informazioni, ha ascoltato il parere di varie persone. Non so come, è spuntato fuori anche il mio nome. Ci siamo incontrati ed è andata molto bene. Il Conservatorio di Parigi è una delle due accademie superiori francesi, la nomina per una cattedra simile alla mia è responsabilità esclusiva del direttore.»

**Come mai è sorto tanto interesse attorno al suo nome, negli ultimi tempi? Certamente non solo per una serie fortunata di circostanze, visto che anche l'Ho-chschule di Stoccarda ha chiesto a lei di insegnare composizione.**

Intanto occorre spiegare che in questi paesi, a differenza dell'Italia, il corso di composizione equivale a un livello di alto perfezionamento, dunque vi arrivano persone che hanno già completato la

**Dal 1982 all'Ircam, il più importante centro per la musica informatica, Stroppa parla degli incroci tra acustica e computer**

preparazione tecnica. Gli studenti del mio corso hanno già studiato l'armonia, il contrappunto e la fuga. Per questo motivo un insegnante deve avere una certa maturità e abbastanza esperienza, il che è improbabile che avvenga prima dei quarant'anni. In questo caso, la richiesta forte da parte sia degli studenti che dei dirigenti era quella di trovare una persona che avesse una competenza di pari livello tanto nella composizione tradizionale, con orchestra e strumenti acustici, quanto nella musica informatica, con il computer: cosa rara nella mia generazione. Tanti compositori in questi anni hanno usato l'informatica, ma sempre con un assistente per la parte tecnica: sono in pochi ad avere la capacità di lavorare direttamente all'invenzione musicale con la macchina.

**Dunque, questa convergenza di interessi sul suo nome è tutt'altro che casuale...**

Parigi e Stoccarda hanno voluto, scegliendo me, dare un impulso essenziale alla musica informatica. Ci si rende conto che il rapporto

con il mercato del lavoro è ormai un problema vitale per queste istituzioni. Una persona che esce oggi dalla scuola con il diploma di composizione è quasi certa di non trovare occasioni di lavoro. La dimensione dell'informatica non può più essere ignorata: essere capaci di usare il computer nel mondo musicale è una possibilità in più. La scuola si è resa conto che è indispensabile associare alla composizione tradizionale l'elemento informatico, senza negare l'esperienza precedente.

**Il suo nome, in effetti, è da sempre legato all'uso del computer. Oggi che rapporto sente di possedere con la macchina?**

La composizione con il computer riguarda non più del 25% della mia produzione, quindi è una fama un po' mal riposta; ma è vero che in passato ho molto difeso la musica informatica. Ho un rapporto molto naturale con la macchina, nel senso che la uso come il telefono o la carta di credito. Potrei tranquillamente fare a meno del computer per scrivere musica, ma la macchina permette di entrare in mondi sonori, espressivi, strutturali, che la musica tradizionale non potrebbe raggiungere. Credo molto nella combinazione tra il computer e lo strumento acustico, perché consente un linguaggio sonoro completamente sconosciuto all'udito. Ma come tutti gli strumenti potenti ha bisogno di tanto tempo per essere capito e adoperato correttamente.

**Il rapporto tra musica e tecnologia rappresenta effettivamente la musica del futuro? A parte il suo caso, la composizione d'oggi va in quella direzione?**

Per me l'esperienza informatica è stata la metafora di un grande volo, che ha sondato dimensioni della coscienza e della conoscenza per me assolutamente ignote; quindi non riesco a separare questa esperienza dalla scoperta della creazione musicale. Oggi mi sembra che

l'atteggiamento sia più utilitaristico. I compositori vogliono arrivare ad un certo risultato, senza molto interesse a capire cosa vi sia dietro. Desiderano un'informazione rapida e pragmatica su un certo tipo d'ambiente, e spesso arrivano con un'idea molto precisa da realizzare e quindi con una certa chiusura nei confronti del mondo informatico. Forse quel che manca è l'atteggiamento utopistico che caratterizzava la musica quindici o vent'anni fa; però il vantaggio è che oggi i compositori sono più concreti e scrivono molto di più, senza complessi.

**Il concetto di modernità musicale, in Italia, sembra concentrarsi sul problema dei generi, della mescolanza degli stili. A me pare, piuttosto, che gli autori rimasti nella storia della musica siano coloro che hanno configurato nuove forme e creato un nuovo mondo sonoro. Qual è la sua opinione?**

Il discorso che riguarda i generi non mi ha mai sfiorato. Quando scrivo musica non mi domando se devo mescolare questo o quello stile, come dovessi fare una specie di maionese musicale. Non so perché, ma non ho mai sentito il bisogno di pormi in rapporto con un determinato genere piuttosto che con un altro per comporre la musica che desidero. La questione è meno sentita in Francia, dove semmai sono più influenti le singole scuole. In Germania questi discorsi si avvertono un po' di più. Temo che mescolare i generi e gli stili sia spesso l'indizio di una falsa coscienza, o in ogni modo di un contatto incerto con la propria creatività. A volte mescolare i generi può raggiungere risultati bellissimi, come accade a Luciano Berio in *Sinfonia*, dove l'eclettismo diventa vertiginoso virtuosismo. La cosa non funziona più quando è solo un pretesto per nascondere la mancanza di uno stile personale. Non credo, in ogni caso, che l'es-

senza della musica sia costituita esclusivamente dal genere o dal suono. La musica è un pensiero sensibile che si manifesta con i suoni.

**Cosa intende dire quando parla di pensiero sonoro?**

Mi sono spesso chiesto che cosa significhi essere un compositore. In fondo, cosa c'è di più inutile, nella vita d'oggi, che mettersi a scrivere musica? Non esiste neppure un vero mercato per la musica contemporanea, a differenza di quanto accade nel mondo dell'arte. Il dubbio sulla natura del compositore mi ha portato a riflettere anche sul significato della musica. Sono assolutamente certo che la musica non possa ridursi a un pensiero astratto, quello che i tedeschi chiamano la «struttura», per esempio. Se fosse solo questo, non farei il musicista, ma il filosofo oppure il matematico. La musica pone il problema del rapporto tra la concezione e la materia, tra l'idea trascritta in partitura e il gesto di un interprete che la realizza. L'idea che un compositore ha di un certo mondo sonoro o strutturale, si manifesta in modo sensibile in un momento preciso, in un concerto specifico, attraverso l'esecuzione di un determinato interprete. Il pensiero non può esprimersi al di fuori di un universo sonoro, questa è una delle qualità essenziali della musica.

**Quando si pensa al suono, per abitudine si immagina subito la figura dell'interprete. Il pianoforte di Chopin ha un suono diverso se suonato da Horowitz o da Pollini. Qual è il margine di influenza del compositore nel fornire indicazioni per l'esecuzione?**

È una domanda che mi pongo da circa vent'anni. Come autore, questa questione comporta il rendere più precisa la notazione, cioè l'espressione scritta del pensiero musicale.

SEGUE A PAGINA 22

ARRIGO QUATTROCCHI

MUSICA

DUETTI DI MOZART  
PER PIETRA FILOSOFALE

In un paesaggio dominato da una piramide e da simboli misterici, un giovane principe va alla ricerca di una principessa rapita; scopre così che quelle che credeva le forze del male sono in realtà le forze del bene, e viene sottoposto a una serie di prove magiche e iniziatiche per conquistare la sua amata principessa. C'è anche una seconda coppia, composta di un uomo semplice che cerca di riottenere la sua sposa, nascosta sotto false sembianze. Narrata in questi termini, la trama sembra quella di *Die Zauberflöte*, il flauto magico – il Singspiel di Mozart su libretto di Emanuel Schikaneder, andato in scena il 30 settembre 1791 al Theater auf der Wieden di Vienna, due mesi prima della morte del compositore. Si tratta invece della trama di un'altra opera dello stesso periodo, *Der Stein der Weisen* ovvero *La pietra filosofale*; ma le affinità non sono certo casuali.

*La pietra filosofale* – la cui prima registrazione in compact disc è stata appena pubblicata dalla Telarc – andò in scena, infatti, l'11 settembre 1790 nello stesso teatro, gestito appunto dall'imprendario Schikaneder, allo stesso tempo librettista dell'opera e interprete del ruolo di Lubano.



Le voci erano più o meno le stesse che proprio un anno dopo avrebbero affrontato *Il flauto magico*, nei ruoli corrispondenti. La differenza, non da poco, è nel fatto che *Il flauto* venne messo in musica da Mozart, mentre *La pietra filosofale* è un'opera collettanea, che reca la mano di svariati musicisti, oscuri e minori. O almeno così si riteneva fino al 1997, quando il musicologo David Buch annunciò il ritrovamento di una copia manoscritta della partitura, nella quale erano indicate le paternità dei vari compositori che vi avevano collaborato.

Accanto a Johann Baptist Henneberg, direttore musicale della compagnia di Schikaneder, di Benedikt Schack, poi primo interprete di Tamino, di Franz Xaver Gerl, poi primo interprete di Sarastro, dello stesso Schikaneder, appariva il nome di Mozart, in calce a tre brani. Anche in precedenza alcuni documenti lasciavano sospettare che Mozart avesse contribuito a un duetto della *Pietra filosofale*; ma la scoperta di Buch appariva comunque clamorosa. Nel 1991, bicentenario della morte di Mozart, era stata completata la pubblicazione della *Neue Mozart Ausgabe*, l'edizione critica di tutta la sua musica scritta, nonché la «Mozart edition», la registrazione su disco dell'opera omnia mozartiana.



Su Mozart, insomma, sembrava che si sapesse tutto, o almeno si credeva di avere acquisito tutti i principali dati oggettivi necessari allo studio. La riscoperta di nuova musica sconosciuta, relativa non a qualche lavoro giovanile ma all'ultimo periodo di attività, getta nuova luce sulla nascita del *Flauto magico*. Non solo l'ultimo capolavoro di Mozart deve parte delle sue caratteristiche a una tradizione di teatro magico e misterico i cui contorni *La pietra filosofale* contribuisce a chiarire; ma il clima che vide la nascita del *Flauto* fu quello di una cerchia di amici e quasi complici, compagni di avventure e di bagordi in un momento di effettiva difficoltà

creativa del compositore. L'idea di un'opera destinata non già al Burgtheater, teatro di corte e meta dell'aristocrazia, ma a un teatro periferico e frequentato dalla piccola borghesia, deve essere scaturita proprio dal successo arreso alla *Pietra filosofale* e dalla prospettiva di una nuova strada professionale, diversa da quella tentata fino allora presso l'alta società. E tuttavia l'ascolto del disco della *Pietra filosofale* si mostra accattivante in sé e per sé; in questo curioso centone, frutto di un serratissimo lavoro d'equipe, è difficile discernere le personalità dei singoli autori, ma appare chiara la qualità complessiva della musica, che mostra un artigiano eccellente e una invenzione non disprezzabile.



Il tutto è restituito con grande cura, ricchezza di colori, giusta scelta dei tempi musicali e narrativi dal direttore Martin Pearlman, alla guida dell'eccellente complesso «Boston Baroque», con strumenti originali; e molto qualificata è la compagnia di canto, nella quale spiccano Kurt Streit, Alan Ewing, Paul Austin Kelly, Judith Lovat, nonché Kevin Deas e Jane Giering De Haan nei ruoli comici di Lubano e Lubanara. Entrambi questi personaggi beneficiano di due delle tre pagine scritte da Mozart, i deliziosi duetti fra personaggi-gatti, i cui esilaranti «miau-miau» anticipano gli onomatopeici «pa-pa» della coppia Papageno-Papagena.

Ritrovate  
alcune pagine  
di Mozart  
nell'opera collettanea  
«La pietra filosofale»



La famiglia Mozart

ORESTE BOSSINI, SEGUE DALLA PAGINA 21

Credo che oggi sia possibile scrivere una partitura – ossia stabilire un testo attraverso alcuni segni grafici – che delimiti al meglio il gesto sonoro immaginato da un compositore. In Debussy, per esempio, il pedale del pianoforte non è segnato, eppure sappiamo che la pedalizzazione è una delle grandi questioni degli interpreti. Nella mia esperienza con il pianoforte – lo strumento che ho indagato di più – ho studiato una maniera molto precisa di notare il pedale, senza rendere la partitura opprimente nei confronti dell'esecutore. Ho cercato di immaginare e di trascrivere una parte del patrimonio sonoro dell'interprete nel mio linguaggio compositivo,

cosa che non pregiudica per nulla la sua individualità. L'esperienza concreta mi ha convinto che più il pensiero compositivo è notato in modo musicalmente preciso, più è grande la libertà dell'interprete nel realizzarlo secondo la sua idea.

**Il tema dominante, oggi, è l'intreccio tra culture differenti: ritiene che stia cominciando a farsi sentire anche nella creatività musicale?**

Ci sono due modi di considerare il cosiddetto melting-pot. C'è un'interpretazione molto bella, fondamentalmente antirazzista (il meticcio culturale), che considera tutte le culture su un piano di valore equivalente. Purtroppo

dietro questa ideologia umanistica esiste una realtà di mercato, che fa del melting-pot un oggetto di consumo sottomesso a considerazioni puramente economiche. Mi sembra un fenomeno veramente pericoloso, perché va contro la stessa ideologia che vorrebbe fondarlo e perché, se lo esaminiamo da vicino, si muove sempre nella medesima direzione: quella dell'assimilazione di modi occidentali da parte di altre culture. Da alcuni anni studio etnomusicologia e mi interesso di culture musicali differenti. Nella mia musica recente queste influenze esistono, ma solo nella misura nella quale sono state assimilate da me. È molto affascinante entrare in

contatto con altre forme d'espressione musicale o culturale, purché il rapporto passi innanzi tutto attraverso un rispetto profondo dell'altro e non attraverso una visione utilitaristica, che considera l'altro solo come un serbatoio di cose da prendere per adoperarle nel proprio mondo. Non è sempre facile scoprire punti di contatto con queste culture, comprendere la ragion d'essere – spesso lontanissima dalla nostra – del loro rapporto fra musica e vita. Tutto questo richiede un tipo di maturità e di saggezza difficili da acquisire e tuttavia indispensabili a uno scambio e a un intreccio che si muova davvero in tutte le direzioni possibili.