

Mario Ancillotti

Appunti di un flautista

Riflessioni sulla musica, schede interpretative
e repertorio ragionato

UT ORPHEUS

LB 47

ISBN 978-88-8109-536-0

© Copyright 2023 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravennana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2023 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

Prefazione di <i>Pierre Wavre</i>	5
Introduzione.....	9
IL FASCINO DELLA MUSICA	
Interpretazione.....	17
Ascolto.....	33
Bach: <i>Partita</i> BWV 1013 per flauto solo.....	38
Mozart: <i>Concerto</i> KV 313 per flauto e orchestra.....	53
Schubert: <i>Variazioni</i> D 802 per flauto e pianoforte.....	76
Prokof'ev: <i>Sonata</i> op. 94 per flauto e pianoforte.....	84
Debussy: <i>Syrinx</i> per flauto solo.....	93
Berio: <i>Sequenza I</i> per flauto solo.....	97
IL “MESTIERE” DEL FLAUTISTA	
Il flauto e la percezione del suo suono.....	105
Insegnamento.....	117
Tecnica musicale.....	121
RIFLESSIONI SULLA MUSICA	
Prassi esecutiva.....	145
Trascrizioni.....	158
Programmi di concerto.....	162
Cadenze.....	164
Concorsi.....	167
Orchestra.....	169
Musica contemporanea.....	172
REPERTORIO RAGIONATO	
Premessa.....	179
Barocco.....	181
Classicismo.....	201

Oltre il classicismo	213
Romanticismo.....	218
Musica moderna	226
Musica contemporanea	251
Esempi sonori.....	261

Prefazione

Il mondo della musica classica negli ultimi anni sembra animato da uno stato di continua effervescenza. L'offerta è assai notevole e i concerti, d'ogni tipo, sono in continuo aumento così come in continuo aumento risultano le formazioni, costantemente impegnate nella ricerca di nuovi percorsi. Cresce il numero delle specializzazioni nei diversi stili e la scelta degli strumenti procede di pari passo con la nascita di nuove formazioni. Il repertorio barocco eseguito su strumenti storici (con l'applicazione dei risultati della ricerca musicologica) occupa un ruolo che in precedenza era appannaggio di *ensemble* generalisti. La musica contemporanea ha fatto evolvere la tecnica su ogni singolo strumento tradizionale al punto che è necessaria una formazione adeguata per entrare nei complessi specializzati. Si tratta di un portentoso processo *in fieri* intorno al quale risulta arduo fare previsioni.

Allo stesso tempo sembra aumentare il desiderio da parte delle nuove generazioni di intraprendere lo studio della musica nei conservatori e nelle università. Ma qual è la preparazione che viene loro impartita? E quali professioni andranno a svolgere? Le risposte a tali quesiti sono attualmente insufficienti, anche perché il problema non viene affrontato con metodo.

Il grande flautista italiano Mario Ancillotti nel corso della sua vita ha svolto un percorso musicale a 360 gradi, impegnandosi in tutti i settori della musica classica. Con grande sensibilità, in questo libro passa in rassegna tutte le sfaccettature di un'esperienza musicale importante come la sua, tanto dal punto di vista dell'interprete quanto da quello dell'insegnante, evidenziando i risultati di una pluridecennale attività di riflessione sul significato ultimo della musica. Non lasciandosi coinvolgere dalla routine, si è costantemente interrogato su quale sia il modo migliore per avvicinare la musica e trasmetterla a chi l'ascolta.

L'attrazione nei confronti della musica in Ancillotti fu assai precoce e lo portò ben presto a consacrarsi in essa. La grande passione che ha animato l'intera sua carriera lo ha aiutato a non stancarsi mai della sua "professione" di flautista, e il racconto delle seguenti pagine, insieme alle opere descritte nei minimi dettagli, stanno a dimostrarlo. La vita di un musicista non può essere quella di un solitario; la musica è fondamentalmente un'arte praticata con altri musicisti, un lavoro di squadra: i più grandi capolavori sono quelli scritti per più musicisti. Nell'insegnamento, poi, il progresso dipende dalla qualità del rapporto con gli studenti: è necessario ascoltarli e capirli. In Ancillotti si percepisce senz'ombra di dubbio l'interesse per chi gli sta di fronte. La sua

personalità è forte e appassionata ma rispetta gli altri. Non impone le idee, ma stimola il prossimo condividendo le proprie conoscenze.

Sin dalle prime battute il lettore di queste pagine resta disorientato: percepisce la necessità di approfondire le affermazioni e verificare le tesi di quanto viene presentato, frutto di lunghe riflessioni dell'autore sulla propria vita di artista, sulla musica, sulle scelte effettuate, sull'evoluzione che nel corso del tempo ha subito il concetto di interpretazione.

Ancillotti, nelle sue molteplici vesti di solista, camerista, orchestrale e insegnante, ha avuto contatti con molte personalità – delle quali ci parla con grande umanità – e con un gran numero di compositori, di cui spesso ha eseguito opere studiandole preliminarmente nei più minimi particolari per non distorcerne il messaggio.

Una sezione importante del libro è dedicata al repertorio di cui il flauto traverso dispone. Si tratta di un'analisi musicale approfondita in cui vengono proposti – sempre con millimetrica precisione – consigli sul fraseggio più giusto da adottare, soluzioni per affrontare le difficoltà, suggerimenti sulle dinamiche. Tutto ciò ha una sua valenza pratica molto importante nel descrivere, ad esempio, le fasi da seguire nello studio di un determinato brano. Anche quando l'argomento trattato è ben noto, non è mai la fretta a dettare i tempi ma l'analisi attenta e ragionata che permetta a chi legge di dare del brano un'interpretazione personale e non la semplice copia di una registrazione. La competenza musicologica, la vasta conoscenza degli stili e la lunga esperienza di interprete fanno di Ancillotti un pedagogo speciale, mai pedante e dall'esplicitazione sempre chiara e costruttiva.

A chi si rivolge dunque questo libro?

Naturalmente ai flautisti, agli studenti, a coloro che si confronteranno con un mercato molto competitivo; ma anche a professionisti di maggiore esperienza i quali avranno la possibilità di entrare in contatto con una guida speciale che in queste pagine ha riversato il distillato di una carriera esemplare.

Anche insegnanti o esecutori di altri strumenti trarranno beneficio dalla lettura di questo libro, nel quale l'autore difende i propri punti di vista, prende posizione e condivide riflessioni a tutto tondo sulla musica e sui musicisti.

E infine anche i semplici amanti della materia troveranno interesse nel leggere la storia di una vita interamente dedicata alla musica, scritta con grande passione ed umiltà.

Il talento, si sa, non è sufficiente di per sé a comporre la carriera di un musicista: sono indispensabili lavoro, ricerca, analisi e un'incessante coltivazione del dubbio. Questo libro è al contempo una storia, un esempio di vita, e come tale si può leggere dall'inizio alla fine; ma è anche uno strumento di

consultazione su temi specifici che offrono soluzioni – grazie ad un indice esaustivo – a domande ricorrenti.

Mi è davvero piaciuto leggere questo libro. Ho provato molta soddisfazione nel seguire Mario Ancillotti e i suoi tanti modi di affrontare la musica e i suoi aspetti infiniti.

PIERRE WAVRE

Introduzione

«Questo libro l'ho imparato dai miei allievi», scrive Schönberg all'inizio del suo *Manuale di armonia*. Potrei dire la stessa cosa. Anche se può sembrare una frase a effetto e un po' consunta, è proprio quello che succede a chi ha intrapreso l'attività di insegnante molto presto, come è successo a me. Il dato più costruttivo e importante dell'insegnamento è che si è costretti a chiedersi i motivi di tante scelte che, per chi ha buona natura musicale, sono fatte quasi istintivamente. Qui sta il segreto: riflettere sempre sul percorso da seguire nei differenti casi che ci si pongono davanti e affrontarli in modi diversi e personalizzati, nella convinzione che per problemi musicali e tecnici simili non ci sia mai la sicurezza di un'unica soluzione. Tutto ciò è possibile solo con l'esperienza, virtù davvero troppo poco considerata ai giorni nostri.

Il percorso di un musicista – come forse quello di ogni uomo – è caratterizzato da una tensione verso il raggiungimento di un ideale traguardo di bellezza. Traguardo irraggiungibile, perché l'arte ha proprio la caratteristica di spostare in avanti ogni orizzonte, per cui mai si può sperare di essere giunti alla meta. Di conseguenza diviene necessaria una graduale e continua valutazione di ciò che sia più giusto, più bello, più conveniente per coltivare la speranza, l'ambizione – e se vogliamo l'illusione – di essere vicini all'ideale della nostra vocazione. Ma questo ideale si sposta e si modifica, così anche gli sforzi per approssimarsi subiscono continui mutamenti e continue deviazioni con il mutare dell'età, delle forze, della nostra cultura. Insomma, niente sta fermo, neanche le nostre convinzioni. Anch'esse si spostano di continuo e guai a pensare sempre nella stessa maniera! Ciò nonostante la tendenza ideale ci deve guidare, durante tutta la vita professionale, verso il raggiungimento dei nostri desideri artistici.

Eppure lo slogan «la bellezza salverà il mondo», che talvolta può apparirci logoro, ha una formidabile verità. Se costantemente e gradualmente l'ideale di ciascuno sarà la ricerca della bellezza nelle sue tante forme, ci troveremo a un certo punto in grado di godere e vivere con la seguente consapevolezza: tendere sempre verso di essa è meritevole, giusto e fonte di piacere. Dunque, l'arte come oggetto basilare di un musicista, anche di un flautista, perché no. Un flautista non è che un artista che usa il flauto come strumento per comunicare i suoi ideali.

L'arte, nel suo significato più ampio, comprende ogni attività umana che porta a forme di creatività e di espressione, poggiando su accorgimenti tecnici, abilità innate o acquisite e norme comportamentali derivanti dallo studio e dall'esperienza. L'arte è la capacità di trasmettere emozioni e messaggi. Nel

suo significato più sublime l'arte è l'espressione estetica dell'interiorità filtrata attraverso sentimenti e pensieri nell'ambito sociale, morale, culturale, etico o religioso in un dato periodo storico.

Ma l'arte è da sempre anche lo strumento che permette di raggiungere, nell'artista e nel fruitore, la liberazione dalla propria materialità, trasportando il proprio spirito in un ambito immateriale e trascendente. L'arte dunque riesce a distogliere l'uomo dalla sua cronaca spostandolo di forza nella storia degli altri uomini e dell'umanità intera. Impegno non da poco, ma ineludibile per chi intraprende questa professione.

D'altra parte occuparsi di arte è fonte di grandissime soddisfazioni interiori e non è appannaggio solo dei grandi geni, ma di tutte le persone in grado di comprendere che vi è talmente tanta bellezza nel mondo da riempire la vita intera. Impegno, dunque, che deve occupare ogni spazio intellettuale e morale di chi vuole essere artista. Idee e parole largamente condivise: ciò nonostante ci si imbatte spesso in situazioni tali da far ritenere che ancora tanto sia il lavoro da svolgere affinché sia chiaro il ruolo dell'artista nella società.

Assai diffusa è la convinzione secondo cui chi si occupa di arte (e di musica *in primis*) lo fa come passatempo, quasi una distrazione dalle cose impegnative della vita, per cui frequente è la domanda: «ma di lavoro cosa fai?». C'è poi da notare che in molti, forse in tutti i palinsesti televisivi si può leggere a fianco della *Lulù* di Berg (programmata naturalmente alle due di notte) il lemma «svago»; lo stesso si può dire per il *Macbeth* (Shakespeare o Verdi non fa differenza). E ricordo una insigne professoressa di italiano di liceo che, in merito al giudizio sulla musica, tranquillamente asseriva: «Io non ho problemi. Se mi piace è bello, altrimenti non mi piace». Beata lei. Io mi trovo molto spesso in situazione di dubbio sull'estetica dell'arte... sarà colpa mia.

Ma il più decisivo verdetto su un'opera d'arte lo diede un mio giovane conoscente che, di fronte alla riproduzione del ritratto di Martha Hirsch di Kokoschka, per replicare a chi lo ammirava se ne uscì con la frase: «Ma tu ci usciresti con una come quella?». Battute a parte, è bene tenere presente che l'arte non è riproduzione della vita reale, ma la visione di verità nascoste che riflettono e illustrano mondi ben più ampi della pura realtà sensoriale.

Gli artisti, in generale, sono dunque circondati da una certa incomprendimento, in un crescendo che va dagli scrittori su verso gli artisti figurativi e ancor più su verso i musicisti. Con esclusione di coloro che, pur chiamandosi artisti, si occupano di musica di consumo o commerciale. Che è un lavoro degnissimo e a volte utile, se non fosse che il sistema ce lo impone come fosse la sola manifestazione musicale dell'uomo. È davvero difficile trovare una demarcazione fra i due mondi e non è neanche utile. Mozart scrisse musica leggera e Bach una cantata per fare pubblicità al caffè Zimmermann; Gershwin e Johann Strauss scrissero musica per il diletto della società in cui vivevano:

non tutto può essere sofferenza come l'ultimo Beethoven, o confessione interiore come Schubert. Tuttavia bisogna essere consapevoli che esistono anche al giorno d'oggi compositori impegnati nel comunicare un mondo artistico profondo, e in sintonia con i grandi del passato, i quali tuttavia incontrano il più completo disinteresse: in un libro di musica per le scuole medie autorizzato dal Ministero, la ricerca contemporanea dei Berio, dei Penderecki, dei Takemitsu e di tutti coloro che utilizzano la vita a cercar modi odierni per dire sentimenti profondi e attuali, è sorvolata come si trattasse di un ambito in via di estinzione, superato e sostituito da linee più attuali e vive come il jazz, la musica etnica, la musica leggera. Un modello di insegnamento che pecca quantomeno di incompletezza. Ma noi che ancora ci ostiniamo a suonare Bach, Schumann e Nono, o a scrivere musiche difficili che sembrano non interessare nessuno, ma che cercano di interpretare i sentimenti più nascosti dell'umanità, dobbiamo farcene una ragione: questa è ed è stata la condizione di molti, oggi come ieri. Del resto nella musica c'è sempre stato chi ha incontrato il successo del pubblico e delle rispettive società come Händel o Verdi, e chi non ha avuto questa fortuna, per caratteristiche proprie o per contingenze culturali. Ma anche questi ultimi hanno continuato imperterriti a credere nella loro vocazione. Per cui anche noi dobbiamo insistere nei nostri ideali artistici, anche se le cose non sempre andranno nel verso giusto.

Molto si può dire sulla fortuna di essere musicista, e in queste pagine non mancherà l'occasione. Qui citerò soltanto colui che ha insegnato a tutti noi, soprattutto a chi gli è stato vicino come è capitato a me prima come allievo, poi come collega e amico: Piero Farulli, violista del mitico Quartetto Italiano, e fondatore della Scuola di Musica di Fiesole. «La musica è un atto di amore verso l'umanità» era solito ripetere; e ancora: «La musica è un bene da restituire». Dunque la prima cosa da fare è comprendere il valore di questo bene, poi cominceremo a imparare a restituirlo.

E qui vorrei fare la raccomandazione numero uno per tutti coloro che vogliono intraprendere la strada dell'arte. L'entusiasmo è l'ingrediente principale: chi ha il coraggio di volere essere musicista sappia che ha davanti una vita interessante e densa di stimoli intellettuali ed emotivi tali da riempire la propria vita, ma anche tante delusioni e frustrazioni che potrebbero incrinare la spinta ideale. Ed ogni volta che lo sguardo nel futuro ci induce ad essere pessimisti pensiamo a tutti coloro che prima di noi hanno dedicato la propria vita alla musica e alla comunicazione artistica e che non hanno avuto la considerazione e l'apprezzamento che meritavano. Pensiamo a Schubert: non ebbe in vita veri successi musicali, vide pochissime sue composizioni pubblicate, causa la scarsa considerazione degli editori e visse con scarsi mezzi, grazie a qualche amico benevolente. Oppure a Schönberg, costretto a causa delle leggi razziali a lasciare la sua Vienna e i suoi seguaci ed allievi. Si rifugiò negli Stati Uniti, dove visse con fatica (anche economica) e a proposito della sua

musica ebbe a dire: «La piena comprensione della mia opera non potrà essere raggiunta prima di un secolo».

Eppure essi, e tanti come loro, magari meno noti, non hanno indietreggiato di fronte alle difficoltà e alla scarsa considerazione del loro lavoro. Ogni uomo che si occupa di arte può andare incontro a incomprensioni, incertezze, precarietà, paure. È solo con l'entusiasmo che si può superare tutto ciò. L'entusiasmo di fare qualcosa non per la propria vanità ma per la bellezza di ciò che si sta sperimentando. Ricordo un vecchio conoscente, restauratore agli Uffizi, che comunicandomi la possibilità di lavorare in proprio con molto maggior successo economico, chiosò: «Ma qui ho la possibilità di lavorare sul *Tondo Doni* di Michelangelo». È l'entusiasmo che nasce dalla bellezza di ciò che ci ha affascinato e che abbiamo eletto a nostro destino che mai, anche di fronte alle inevitabili difficoltà, dovrà cadere.

Sappiamo tutti bene che fare il musicista è anche una professione che ha dei doveri e dei diritti; ma questi ultimi mai dovrebbero soffocare l'ideale che sta alla base della nostra scelta. Ho purtroppo molti esempi da citare in proposito: prove d'orchestra che si interrompono un minuto prima della fine di un'esecuzione perché il tempo è finito; varie rigidità su dettagli organizzativi, esecutivi o di natura sindacale. Cose che accadono troppo spesso; miserie di un mal interpretato diritto professionale, che ovviamente deve essere regolamentato da normative o da buon senso, ma mai dovrebbe perdere di vista il fine ultimo di ciò che si fa: l'arte.

Non dobbiamo dunque equivocare sui termini *professionista* e *professione* riguardo al nostro essere musicisti, dando loro significati da formalismo burocratico: pensiamo piuttosto alla fusione fra la grande padronanza degli aspetti tecnici e la capacità immaginativa, il tutto al servizio del miglior esito possibile. La musica, per esistere, ha bisogno di due poli di importanza, se non uguale, analoghi: quello del creatore e quello dell'interprete. Il primo ha il compito di trasferire un pensiero in segni decifrabili; il secondo deve tradurre questi segni, cioè il linguaggio arcano e nascosto della partitura musicale, in suoni. A ben guardare c'è anche un terzo polo, quello del pubblico, di cui parleremo più avanti.

Troppo, si dirà, per un trattatello sul flauto e sui suoi problemi. Attenzione che il nostro è uno "strumento", un mezzo per tradurre in suono ciò che è grafia musicale, semplice e misteriosa assieme, la quale contiene, o potrebbe contenere, grandi significati. Possiamo dire che lo strumentista agisce, con la concretezza che gli è propria, sulla musica scritta, rivelandone il vero pensiero che altrimenti resterebbe solo una idea irrealizzata. Ridurre questa concretezza ad una semplice esecuzione dei segni musicali è il principale errore che possa fare uno strumentista. E qui occorrerebbero fiumi d'inchiostro per analizzare tutti gli aspetti del problema. Ci conviene perciò procedere per sommi capi utilizzando anche delle semplificazioni, consapevoli da subito

che difficilmente si riuscirà a dare un panorama esaustivo, e che ognuno – per fortuna – ha opinioni diverse.

Per chi si occupa di arte (ma non solo) una regola a cui attenersi e a cui sempre riferirsi è quella del dubbio. Il dubbio è la raccomandazione numero due: una condizione mentale per mezzo della quale si cessa di credere a una certezza, per mettere in discussione un enunciato o una presunta verità. Attenzione: non uno stato da cui risulta un'incapacità di scelta ma, al contrario, la posizione dalla quale cercare la soluzione migliore senza arroccarsi su certezze personali. Il dubbio per un musicista deve diventare una condizione naturale, tale da alimentare fantasia, introspezione, libertà. Chi non mette mai in discussione le proprie certezze mal si adatta al principio fondamentale della musica come arte dello spirito, inafferrabile e personale nella sua espressione sonora. Quando poi viene affidata a più esecutori assieme (come nelle composizioni orchestrali o da camera) la musica diviene arte della condivisione sociale e della mediazione fra idee e temperamenti. In tal modo la definirei l'espressione massima del compromesso: sintesi di amicizia intelligente e generosa e volontà di trovare il miglior comune denominatore. Sulla musica non si può mai pensare di avere assoluta ragione, di essere sicuramente nel giusto, anche perché in essa non esiste una *ragione* e un *giusto*; esiste il disporre le proprie qualità ed esperienze al servizio della miglior sintesi. Dubbio, dunque, come disposizione d'animo ottimale per le scelte da affrontare, in modo che esse siano sempre dettate dalla libertà e non da regole predeterminate.

Da quanto detto deriva un panorama ancora più ampio e complesso. È la ricerca della bellezza a non avere termini sicuri né regole. Più libertà abbiamo davanti, più serviranno conoscenza, studio e cultura per scegliere fra le tante strade possibili. Se i sentimenti e i pensieri dell'uomo sono più evidenti e afferrabili in altre arti, nella musica sono più indefiniti, indeterminati, indirizzati alla sensibilità personale prima dell'interprete e poi dell'ascoltatore.

Ecco perché, infine, ciò che ho scritto in queste pagine può essere condiviso un po', del tutto o per niente: è il risultato di anni di esperienze le più disparate, ma sempre soggettive. E nello scrivere mi sono trovato a ripercorrere a ritroso i miei anni giovanili, le mie convinzioni di oltre cinquant'anni fa, e mi sono ritrovato molto diverso, anche se non ho l'impressione di essermi distaccato troppo da quello che ero, dai miei sogni, dalle mie aspirazioni.

Al contrario. Negli anni ho imparato ad amare la musica non solo per la sua bellezza, ma anche per ciò che significa nella vita di un musicista: la consuetudine di contatti e confronti con persone, culture e gusti diversi; l'abitudine all'apertura intellettuale, alla benevolenza, al compromesso costruttivo. Mi sono trovato a suonare con colleghi e amici di ogni nazionalità e mai ho sentito il pregiudizio o peggio l'ostilità per culture lontane. Suonare assieme a giapponesi, americani, tedeschi, cinesi, rumeni, cileni e russi è sempre stata una esperienza edificante e intensa, proprio perché la musica agisce come

comune denominatore e riesce a trasmettere i sentimenti condivisi e fondamentali dell'umanità: non può esserci razzismo nel fare musica. Ne sono testimoni le meravigliose e lungimiranti realizzazioni del progetto Abreu in Venezuela, che ha salvato e trasformato attraverso la musica un'intera generazione destinata a perdersi nella droga e nella miseria, e la West Eastern Divan Orchestra di Barenboim che ha lo scopo preciso di unire musicisti provenienti da culture e religioni spesso in conflitto tra loro come israeliani, palestinesi, arabi, turchi, armeni, favorirne il dialogo e mostrare al mondo intero come tutte le difficoltà si possano superare cercando un comune ideale superiore alla brutalità della cronaca.

Ecco dunque come ho strutturato questo lavoro, suddiviso in quattro parti:

- la prima parte si occupa degli aspetti più artistici e interpretativi, quelli generali e decisivi per diventare musicisti e non solo esecutori, dove le scelte personali e formative sono più sostanziali e significative. Al suo interno vi sono alcuni esempi di come io intendo l'interpretazione di alcuni brani fondamentali del nostro repertorio;
- la seconda comprende i vari aspetti del mestiere di flautista;
- la terza esamina ancora gli aspetti del mestiere musicale, ma quelli più specifici, più dibattuti, quelli che non mettono mai d'accordo chi si occupa di musica: essa contiene in fondo le mie convinzioni più personali;
- la quarta comprende il repertorio e qualche considerazione su di esso.

Auguro vivamente a tutti i giovani flautisti che avvicineranno questo libro – anche se di convinzioni diverse dalle mie – di poter trarre dalla lettura tanti e utili stimoli per il proprio percorso di avviamento alla professione di musicista.

MARIO ANCILLOTTI

IL FASCINO DELLA MUSICA

Interpretazione

Segreti da svelare

Spiegare cos'è l'interpretazione musicale a un non musicista, per quanto persona preparata, è qualcosa di arduo. Eppure ognuno sa che il monologo di Amleto recitato da Vittorio Gassman è cosa completamente diversa da quello recitato da Giorgio Albertazzi. Faccio questo esempio perché io stesso da giovanissimo venni a contatto attraverso la televisione – a quei tempi la TV, solo pubblica, svolgeva la funzione di una vera e propria agenzia culturale – con questa meravigliosa doppia lettura del testo shakespeariano che aveva indirizzi completamente divergenti: uno aulico, mitico, epico e antico; l'altro coinvolgente, commovente, corrosivo, sferzante. Le stesse parole dense di arcani significati, che in tanti modi possono essere intese e comprese. Ecco, forse per far capire a chi non riesce a immaginare che dietro le note musicali esiste un significato nascosto si può fare l'esempio dell'attore di teatro, personalità forse più vicina alla cultura italica di quanto non sia il musicista.

Chiarire la stessa cosa a un musicista dovrebbe essere molto più semplice, anche se questo lo pone di fronte alla più grande fra le responsabilità di chi fa o farà della musica la sua professione. Non accontentarsi di eseguire al meglio le note scritte di un brano è la porta che apre al mondo dell'interpretazione: interpretare in musica significa *scoprire e spiegare*.

Dunque *in primis* è necessario decifrare quei segni che indicano solo le note, ritmi, articolazioni, colori, tutto ciò che è la pura scrittura del brano. In seconda analisi bisogna comprendere la forma della struttura compositiva. Si noterà a questo punto – lo dico per inciso – che la scarsa cultura di chi ha studiato solo uno strumento melodico – cosa permessa dai piani di studio italiani – potrà senza dubbio procurare delle difficoltà. La terza fase è la più affascinante ed è proprio quella che distingue l'interprete: scoprire cosa l'autore vuole comunicare attraverso i segni della sua composizione.

Sappiamo che i segni scritti possono variare a seconda del periodo, dello stile, della scuola musicale e anche del particolare uso che di essi fa ciascun autore. Le forme musicali, prima ancora che essere espressioni dell'autore, sono espressioni di una civiltà musicale, di una società che attraverso di esse comunica la percezione che ha del mondo. Prendiamo, ad esempio, il termine *sonata*: esso indica nel periodo rinascimentale, barocco e tardo barocco, soltanto un brano *da suonare* contrapposto alla *cantata*, che indica un brano *da cantare*. La sonata era declinata in varie maniere e forme: *da chiesa* o *da camera*, da cui *suite* (seguito di danze) o *partita* (che significa divisa in parti). Ogni autore di quel periodo ha scelto nomi e forme diverse che esprimevano un senso di libertà

ma anche un'approssimazione formale. Poi a un certo punto il compositore che operò nell'età dei lumi ebbe la necessità di definire meglio la forma che stava alla base della costruzione musicale. L'intento di questa codifica non era di natura descrittiva ma prescrittiva, doveva cioè servire come modello per la creazione di nuove opere, indicando all'ascoltatore esattamente a che punto si era della composizione. Si aveva l'esigenza di condurre l'ascoltatore in un percorso prestabilito lungo il quale potersi orientare.

Necessità di chiarezza, dunque, propria dell'Illuminismo. Eppure in questa necessità si è sviluppata come non mai la possibilità di descrivere i sentimenti, esaltata da una forma di musica strumentale che proprio per il suo bitematismo (sua struttura portante e formale) favoriva il contrasto e il suo approfondimento: nell'*esposizione*, dove si dichiaravano gli argomenti tematici; nello *sviluppo*, come occasione necessaria di meditazione e approfondimento; nella *ripresa*, come riconduzione agli argomenti scelti, trattati, analizzati e riepilogati.

Dunque grandi diversità fra le sonate barocche, classiche, romantiche fino a quelle del Neoclassicismo, dovute in larga misura alle diverse società di cui sono espressione. Così come diversa sarà la *serenata* settecentesca, una sorta di composizione libera (contenente diverse danze, da suonarsi preferibilmente all'aperto, per cui musica "leggera" e piacevolissima) da quelle di Brahms, di Čajkovskij o di Grieg, che del Settecento non hanno altro che la nostalgia e la dichiarata godibilità. Oppure da quella di Maderna (*Serenata per un satellite*), scritta in occasione dello sbarco sulla luna, e che è solo un grafico da comporre, omaggio alle tante liriche, pensieri, slanci, canzoni per il satellite dell'uomo violato dall'uomo stesso.

È necessario perciò approfondire bene le composizioni, che si qualificheranno non solo dai titoli ma dal periodo a cui risalgono, dal loro significato all'interno della società che le esprime e infine dalla storia dell'autore, della composizione, dell'occasione per la quale sono state pensate.

Conoscere la genesi del *Concerto* per flauto KV 313 o KV 314 di Mozart e confrontarla con quella del *Concerto* per pianoforte KV 537, scritto ed eseguito in occasione dell'incoronazione di Leopoldo II (con lo stesso autore al pianoforte) oppure con il *Concerto* per clarinetto KV 622 (strumento adorato) che dedicò al virtuoso e amato Stadler, ci fa capire come sia importante riflettere e conoscere tutto ciò che sta intorno ad un brano musicale. Solo dopo questa indispensabile raccolta di dati, solo dopo che si sarà completato tutto il paesaggio intorno al periodo musicale, all'autore, alla composizione e all'occasione che l'ha fatta nascere si può giungere ad affrontare la vera interpretazione, cioè quel processo fondamentale ed entusiasmante che è lo scoprire ciò che si nasconde sotto il segno musicale e compositivo. Scoprire nel vero senso etimologico della parola: togliere ciò che serve a nascondere, sollevare per permettere la visione.

Come e cosa: due criteri differenti

Facciamo un passo indietro nel processo evolutivo della notazione musicale. A partire da un certo periodo in poi ciò che veniva immaginato circa i suoni e la loro organizzazione ha avuto bisogno di una grafia che, con il passare del tempo, è diventata sempre più complessa e precisa. Le esigenze di chi componeva sono diventate sempre più accurate e definite; ma, ahimè, nonostante si siano usate scritture sempre più perfezionate non è possibile trovare una grafia che sveli completamente *cosa* c'è dietro le note, ma che solo indichi la linea più precisa possibile su *come* suonare. *Cosa suonare* attiene all'interiorità, *come suonare* all'apparenza. Un ritardando, un colore, un ritmo può essere agevolmente e con assoluta precisione eseguito da uno strumento elettronico, un computer, un midi. Ma cosa vuole significare una musica, un passaggio di Bach o di Debussy la macchina non lo saprà mai perché le manca l'empatia con l'autore.

Il progressivo perfezionamento della scrittura ha agevolato il compito del musicista rispetto al passato: si pensi a quanta abilità e immaginazione doveva avere l'esecutore barocco, il cui ruolo era di realizzare abbellimenti e diminuzioni, cadenze e dinamiche non scritte. Per contro, tale professione si è sempre più complicata per riuscire a decifrare e attuare i vari ritmi, colori, agogiche, articolazioni usati in misura sempre maggiore per le nuove esigenze espressive. Tale scrittura complessa rischia talvolta di attrarre anche troppo l'attenzione dell'esecutore, inducendolo a volte a trascurare che essa è la maniera di comunicare il *come* suonare, ma non il *cosa*. "Come" suonare è proprio del bravo esecutore; "cosa" suonare è il compito dell'interprete, che attraverso il "come" riesce a raggiungere anche il "cosa". È dunque necessario riuscire a trovare una chiave di lettura così convincente tanto da *far propria una composizione musicale*: non è un modo di dire, ma il segreto per interiorizzare un qualunque brano musicale. Nel repertorio pianistico, violinistico o cameristico questo processo di penetrazione può essere facilitato dalla lunga tradizione, ma in un repertorio solistico meno importante e tradizionale, che meno affonda le radici in una consapevolezza musicale di grande respiro, questa prassi interpretativa è sicuramente minore e minori dal punto di vista della decifrazione potrebbero essere i modelli a cui riferirsi. Non dimentichiamo che i pianisti potranno sempre avere esempi di riferimento che si chiamano Liszt, Busoni, Debussy, Rachmaninov, Rubinstein, Benedetti Michelangeli, Richter, e i violinisti Joachim, de Sarasate, Enescu, Ysaye, Ojstrach, Menuhin; la storia dell'interpretazione flautistica è invece relativamente recente e affonda meno nella tradizione.

Torniamo sulla locuzione *far propria una composizione musicale* e cerchiamo di comprendere bene cosa significa. Dopo il percorso di decifrazione, di analisi formale e strutturale del brano e di tutte le componenti *sociali* e *occasional*, dobbiamo iniziare a lavorare su ciò che non è scritto e che resta sottinteso.

Posso dire che nella musica romantica questo processo è generalmente più semplice ed evidente: insisto su quel *generalmente*, poiché non possiamo certo dire che sia semplice entrare e far proprio lo spirito che anima le tre sonate per violino e pianoforte di Schumann, ma ritengo che sia più agevole, sempre per via esemplificativa, comprendere le composizioni di Čajkovskij o Grieg.

Inizierò con il prendere in esame l'unica sonata romantica significativa e di notevole importanza per il flauto: la sonata *Undine* di Carl Reinecke.

Reinecke fu compositore e insegnante dalla lunghissima e importante carriera e difese con decisione, in materia di composizione musicale, le ragioni delle correnti conservatrici, rifacendosi al classicismo di Mendelssohn e osteggiando apertamente le tendenze innovative.

La sonata *Undine* del 1882 è senza dubbio una delle sue opere migliori. A una prima analisi la sonata presenta la forma in quattro movimenti con la consueta alternanza di brani veloci e cantabili, che soddisfa le esigenze di chiari e scuri e conferisce una forma piena e conclusa. E questo potrebbe bastare per una buona interpretazione che appaghi esecutore e ascolto. Ma subito dopo sarà illuminante sapere che la sonata è la quasi testuale descrizione della favola *Undine* di La Motte Fouquè, bellissima storia permeata di dolce e drammatico romanticismo, la cui lettura sarà necessaria per comprendere lo spirito e addirittura le singole "scene" che ispirano il brano. Così il primo movimento illustra la descrizione dell'elemento in cui vivono le ninfe – l'acqua – e la loro complessa psicologia. È un *Allegro* sviluppato in 6/8, il tempo più fluido possibile, con passaggi agili e scorrevoli che descrivono mirabilmente l'ambiente liquido e la sinuosità dei capelli di questi esseri immaginari, il canto malinconico che mette in guardia contro la falsità degli esseri umani. Il secondo movimento descrive la tempesta, la natura della foresta, i suoi pericoli, e al centro vi è il canto con cui Ondina richiama il suo principe nell'isola creata dal fiume in piena. Nel terzo movimento è in scena l'idillio fra i due protagonisti, vero duetto d'amore, attraversato dal presentimento fugace e drammatico del futuro imminente. Nel quarto è il dramma che lascia l'anima sconvolta e squassata da avvenimenti ineluttabili, e infine il ricordo di un amore immenso che non prevede la possibilità della fine.

Si può interpretare questo brano solo conoscendone i seppur espliciti segni musicali? Forse sì, ma il rischio è di farne una esecuzione accademica, che non entra nel particolare della narrazione e della descrizione psicologica. Conoscere a fondo la storia, leggerla, assimilarla, entrare nell'introspezione intima e spirituale è la maniera di ricercare, poi trovare e infine svelare quell'infinità di risvolti che una pagina musicale può contenere. Solo a questo punto un colore, un suono, un accelerando, un diminuendo possono rivelare la vera essenza di un sentimento compreso e vissuto, e non essere più soltanto una bella, magari perfetta, esibizione di tecnica strumentale ed esecutiva; solo ora

l'ascolto può essere completamente svincolato dall'ammirazione tecnica ed essere rapito dall'interiorità espressiva.

Ciò che ho descritto brevemente è una delle pagine più facili da comprendere: siamo in un'area di romanticismo semplice e descrittivo, con un testo letterario che serve da linea di riferimento esplicita e chiarificatrice. Ben più complesso e difficile è l'*iter* per una composizione che non si appoggia a un testo letterario e che pretende una decifrazione completamente avulsa da tracce preconosciute. E ancora più difficile sarà l'esegesi di brani più lontani nel tempo, di periodi in cui la musica era meno l'espressione di personali sentimenti interiori (intuitivi e più facili da condividere) e piuttosto esercizio formale e intellettuale, funzione sociale e religiosa, teatro di delizia sociale, come in tutto il periodo tardo barocco e rococò.

Emozione, scintilla dell'arte

Ogni forma artistica può suscitare l'emozione, anche nell'individuo meno preparato. Questa scintilla può scattare sempre e dobbiamo saperla riconoscere. Sappiamo tutti molto bene che per amare è necessario conoscere; ma anche che per affrontare il grande sforzo della conoscenza (perché niente in questo campo si ottiene senza sacrificio) è necessario un lampo che rischiarì anche solo per un attimo la nostra mente e spinga a *raggiungere* e *comprendere*. È questo un percorso affascinante e faticoso assieme, che una volta iniziato non finirà più, alternando forse periodi fecondi ad altri sterili, ma che nel tempo svelerà a noi stessi mondi immensi, intimi ed epici allo stesso tempo che colmeranno la nostra vita di una grande ricchezza.

Per non entrare in argomenti psicologici, antropologici e filosofici che non mi competono, proporrò alcuni esempi presi, come si suol dire, dal vissuto.

La vita di ognuno è punteggiata da episodi che lasciano tracce importanti. Personalmente posso riportarne uno che si riferisce all'enorme emozione visiva provata a Barcellona quando avevo circa quindici anni. Mi trovai davanti alla Sagrada Familia. Non sapevo chi fosse Gaudí, e ancor meno in quale periodo della storia dell'arte quella chiesa fosse stata edificata; ma l'emozione fu talmente grande che ancora adesso la ricordo. Non riesco a paragonarla a nessun'altra costruzione conosciuta; mi pareva ispirata a un concetto fortemente spirituale e primitivo, mistico e miracolistico e di grande visionarietà. Privo di ogni competenza in materia di architettura, senza pormi alcun problema di classificazione, fui rapito dalla costruzione assieme imminente e trascendente. Emozione pura.

Altro esempio: molti anni fa ebbi la fortuna di eseguire il capolavoro di Schönberg *Pierrot Lunaire* per un festival estivo a Lucca. La solista era Cathy Berberian. Fra il pubblico c'erano alcune persone della mia famiglia, fra cui una ragazza di sedici anni, che di musica conosceva soltanto Lucio Battisti e

forse qualche altro cantautore dell'epoca. Temevo che venire a sentire musica espressionista, per di più assai difficile, fosse da lei percepito come un vero dispetto dal quale non poteva agevolmente esimersi. Ma, essendo persona sensibile, aprì la sua attenzione. Mi confessò in seguito che quella fu una delle sue più grandi emozioni: quella musica le aprì le porte della profondità dell'animo umano. Da allora è stata, ed è tutt'ora, una delle migliori ascoltatrici di musica che conosca. Così come posso citare persone che hanno fatto il loro primo tirocinio musicale con il *Wozzek* e la *Lulu* di Berg, rimanendone sconvolte e serbandone un nitido ricordo per tutta la vita. Ricordo anche lo stato di emozione fisica che pervase mio figlio di quattro anni quando lo portai a sentire la *Sagra della primavera*, con tutti quei ritmi, le percussioni, gli scarti che impediscono un ascolto lineare e prevedibile.

Osserviamo la *Maestà Ognissanti* di Giotto o ancor più la *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue, grandi tavole degli Uffizi dedicate alla Madonna. Ciascun artista può eseguire figure perfette e compiacenti per ciò che riguarda i lineamenti femminili, ma ciò che emoziona del dipinto è la maestà regale, la sovrana consapevolezza di esporre il figlio di Dio. Tutto ciò si trasforma in emozione ed espressione che non ha più niente a che vedere con la semplice verosimiglianza della realtà.

L'emozione, dunque, è la scintilla generatrice che può scoccare anche in chi "non conosce" e non è preparato; è quasi subita e inconscia, ma può generare un percorso virtuoso di conoscenza e di consapevolezza, non facile e che certamente richiede pazienza e umiltà. Dobbiamo essere preparati a non comprendere, a sentirci inadeguati, ad aprire la nostra sensibilità, i nostri pori, per accogliere il fluido magico dell'arte.

Se la *Nona* o la *Quinta* di Beethoven hanno un impatto diretto ed emozionante, dovuto alla loro celebrità e alla consuetudine di ascolto, non è detto che il *Quartetto* op. 132 dello stesso autore ci dia la medesima sensazione: la mancanza di questa scossa non è da imputarsi a insufficienza di fascino della composizione, ma piuttosto alla sua intrinseca difficoltà che pretende maggiore conoscenza, introspezione, approfondimento. Se la *Passione secondo Matteo* di Bach può dare una commozione immediata anche per il riferimento diretto a una delle pagine più drammatiche della religione cristiana, non sarà lo stesso con l'*Offerta musicale* o con l'*Arte della fuga*. E così anche potrà avvenire con la musica contemporanea e con altri repertori di non facile assimilazione. L'arte a volte pretende molto da noi e molto spesso è naturale trovarsi inadeguati e impreparati. Ricordo bene che il mio insegnante di storia della musica, molti anni fa, in una discussione sul *Parsifal* durante la quale alcuni allievi affermavano l'insostenibilità della durata, rispose semplicemente: «Se un recipiente non è sufficiente per la quantità di un liquido, di chi è la colpa? Del liquido o del recipiente?». Bisogna che ci muniamo di capacità tali che permettano all'arte di entrare gradualmente nella nostra