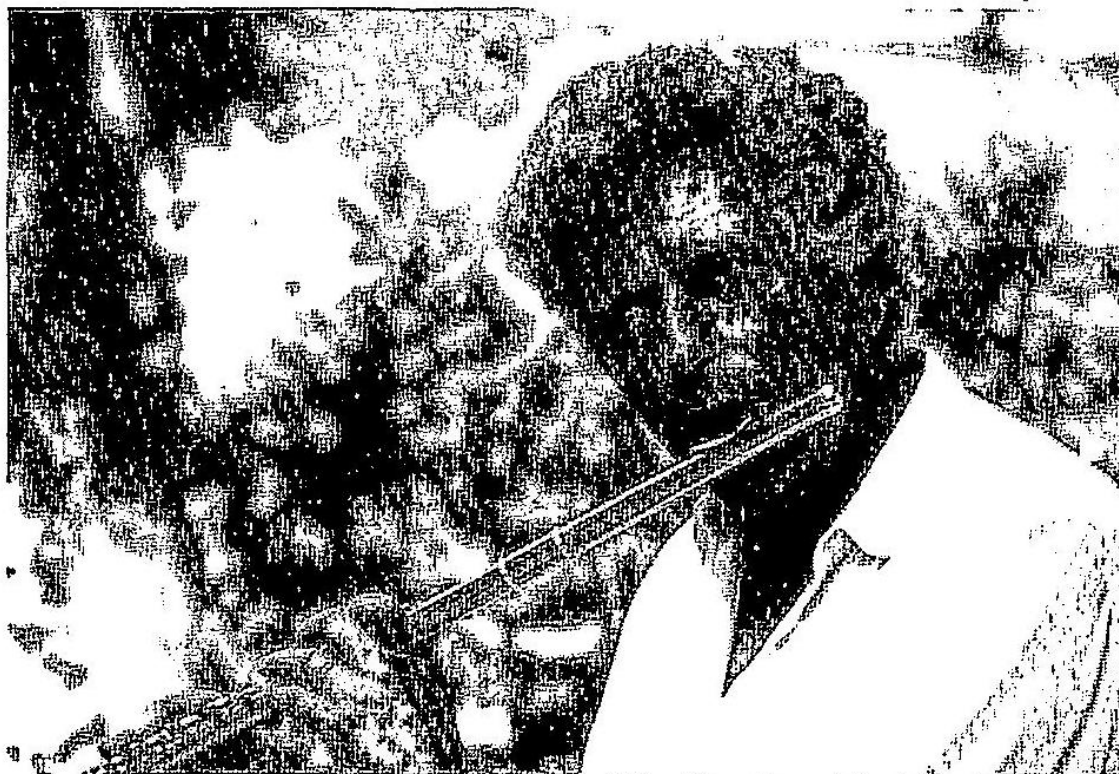


A colloquio con Aurèle Nicolet

intervista di Gian-Luca Petrucci *



— Lei ha studiato nel suo paese durante la guerra e poco dopo a Parigi, nello stesso periodo in cui Pierre Boulez era allievo di Olivier Messiaen. Conosceva il compositore?

No. In quel periodo non avevo ancora conosciuto Boulez, anche se già allora mi interessavo alla musica moderna; per esempio alle *Incantations* di Jolivet, che ebbi l'opportunità di suonare davanti al maestro. Pierre Boulez ed io ci conosciamo molto bene da 25 anni. Recentemente Jurg Wyttenbach ed io abbiamo suonato la celebre *Sonatine* composta da Boulez nel 1944 ed anche dopo 40 anni quest'opera è rimasta un brano d'avanguardia. Durante il mio periodo di studi a Parigi esisteva anche un'altra avanguardia, rappresentata da Frank Martin, Hindemith, Dutilleux; in seguito è stato più difficile ricucire la spaccatura tra il periodo di tempo intercorrente tra lo scrivere un'opera ed il recepirla, anche tra due musicisti della stessa età.

— Lei ha studiato con André Jaunet e Willy Burkhard a Zurigo. Ci parli di questo periodo. Prima di andare a Parigi ho studiato flauto con Jaunet e teoria con Burkhard. A Jaunet spetta il grande merito di avermi avvicinato alla musica barocca; egli era per la Svizzera ciò che Gustav Scheck rappresentava per la Germania. Jaunet analizzava la letteratura barocca secondo la prassi esecutiva dell'epoca, senza far riferimento allo spirito del secolo. Di grande importanza per il mio sviluppo musicale furono gli incontri con Ernest Ansermet e con Hermann Scherchen, che viveva durante la guerra da emigrante a Neuchâtel; avevo quindici anni quando

* Intervista effettuata in occasione del corso di perfezionamento di flauto svoltosi ad Allamurà dal 18 al 28 settembre 1989 nell'ambito del «Terzo Festival e Concorso Saverio Mercadante».

egli mi fece andare nel suo appartamento a suonare Bach. Attraverso lui scoprii il mondo bachiano: fu una delle mie impressioni più forti. Questo periodo durante la guerra fu molto fruttuoso. Scherchen eseguiva svariate musiche, dal *Manfred*, con un coro composto da contadini, al *Sogno di una notte di mezza estate*. Come solisti suonavano Dinu Lipatti, Clara Haskil ed io ebbi la possibilità di eseguire il *Quinto Concerto brandeburghese* con Edwin Fisher.

— *Quindi dopo la guerra si recò a Parigi per studiare al Conservatorio.*

Sì, con questa formazione mi recai a Parigi: Jaunet, Scherchen, Ansermet, Fischer. Poi venne Marcel Moyse con la sua incredibile forza di suggestione. Il primo anno, 1945-46, mi sentii felice di poter studiare con Moyse una sonata di Bach o un concerto di Mozart, ma soprattutto il repertorio del XIX secolo. Il secondo anno volli studiare opere moderne, ma Moyse non ha mai amato la musica moderna. Nutro la più grande venerazione per lui, ho imparato molto da lui; egli fu inoltre il primo flautista della sua epoca a far accettare il flauto come strumento solista.

— *E Philippe Gaubert?*

Philippe Gaubert era un grande musicista, però probabilmente non aveva l'ambizione di fare una carriera da solista. Era straordinariamente dotato ed eclettico. Ottenne anche il "Primo premio del Conservatorio" per il violino e per la composizione, fu direttore dell'Opéra ed uno dei pochi brani validi della letteratura per flauto del tardo romanticismo, il *Divertimento* di Ferruccio Busoni, è dedicato a lui. Credo che Busoni fosse a Parigi per suonare sotto la direzione di Gaubert e ciò dette vita a questo brano breve, ma molto interessante e di grande virtuosismo. L'armonia è nella sua poetica estrema già sulla strada di Schönberg e vi si ritrovano l'eredità della scuola di Lipsia di Bach e di Mozart. Si tratta già di una miscela di tutti gli stili: *l'inizio dell'incertezza nella musica*.

— *Lei ha detto una volta che il Pierrot Lunaire di Schönberg ha fecondato la tecnica del flauto in maniera determinante come la Sonatine di Boulez. Come si presenta tutto ciò nella letteratura per flauto?*

Al riguardo vorrei dire che in confronto con la letteratura per violino e pianoforte esistono solo pochi capolavori per flauto. La *Sonata* in Mi minore di Bach è uno di questi, un altro il *Trio* dall'*Offerta musicale* ed in generale l'uso del flauto nelle passioni e nelle cantate. Le esigenze poste al flautista sono molto elevate ed offrono moltissime difficoltà. Dopo Johann Sebastian Bach mi interessa Philipp Emanuel Bach, le cui opere sono inverosimilmente virtuosistiche: si tratta già in parte di uno stile frammentato che arriva fino al romanticismo. Le opere di Vivaldi, Telemann, ecc. sono gradevoli e quindi molto diffuse, ma per me restano fondamentali J.S. Bach e Ph. E. Bach. Segue quindi il periodo classico. Fortunatamente Mozart ha scritto moltissimo per flauto. Di recente si è anche scoperto che le *Sonate* per pianoforte e violino KV 301 e 302 furono pensate per flauto e poi trascritte per motivi pecuniari. In generale tuttavia queste opere all'interno del mondo mozartiano non rappresentano dei capolavori assoluti, come ad esempio i concerti per pianoforte. Sul XIX secolo si può rapidamente sorvolare.

— *Tralasciando Beethoven?*

No. La *Serenata* è interessante, ma mi interessa di più il *Trio* per flauto, fagotto e pianoforte che Beethoven scrisse a 16 anni e che spesso ho confrontato con la *Sonatina* di Boulez. In questo

periodo Beethoven è sotto l'influenza di Haydn e Mozart; tuttavia il testo è complesso, quasi ogni nota porta uno sforzato. Le opere 105 e 107 sono opere su commissione, interessanti solo per la tecnica della variazione. Del secolo XIX mi interessano solo due opere: la prima, naturalmente, sono le *Variazioni* di Franz Schubert, nelle quali *l'Introduzione* (con tutta la tematica de "la morte e la fanciulla"), la forma, la densità, la ricerca del contrappunto nella penultima variazione rappresentano già qualcosa di grande nell'ambito di tutta l'opera di Schubert. Il secondo brano che mi interessa in questo periodo è il *Trio* di Weber, assoluto e meraviglioso. Per il resto la musica del XIX secolo per flauto è opera di virtuosi, ben scritta, ma uniforme.

— *Che cosa viene dopo Schubert e Weber?*

Secondo la mia opinione Debussy con *Syrinx* ed il *Trio* con viola ed arpa e, naturalmente, il *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. *Syrinx* è un capolavoro, una miniatura che dura solo pochi minuti composta da un minimo di elementi costruttivi, da tre note. La forza e la grandezza di Debussy risiedono nel fatto che egli afferra ogni strumento nel suo nocciolo; mai pretende l'impossibile dagli strumentisti, qualcosa che non c'è. In questo Debussy è molto simile a Mozart: al centro sta sempre lo strumento. Circa nello stesso periodo è stato composto il *Pierrot Lunaire*, un'opera fondamentale. Poi ci sono centinaia di brani in linea con la *Pièce* di Ibert o *La danza della capra*, ma in generale non stimolano né provocano. Formidabile è invece *Density* di Varèse, composta nel 1936. *Density* viene chiamata da me "anti-*Syrinx*". E' l'inizio di una nuova letteratura per flauto.

— *Density è ispirata da Syrinx? E' lo sviluppo massimo della linea che terminava con Syrinx e iniziava con la Partita in La minore?*

Sì, appartiene alla linea delle opere solistiche per flauto di J. S. Bach e Ph. E. Bach, anche di Telemann e, nel XIX secolo, di Kuhlau. Ritorno a *Density* di Varèse. Le prime tre note di questo brano sono una trasposizione delle prime tre note di *Syrinx*, ma sono proprio "anti-*Syrinx*". Egli vuole allontanarsi dalla concezione del flauto come strumento bello e dolcemente pastorale, da tutte le associazioni che fino a quel momento il flauto ha risvegliato. Scrive secondo una dinamica estrema e questo ovviamente ha molto colpito i flautisti. Segue quindi la *Sonatina* di Boulez del 1944. L'esplosione di questa opera è quasi incredibile. Boulez aveva diciannove anni quando la compose. La realizzazione è molto difficile; l'equilibrio tra flauto e pianoforte risulta quasi utopistico. E' affascinante constatare come quest'opera sia rimasta giovane. Al contrario, la musica di Hindemith e Honegger è già classica, per non dire invecchiata e superata. Ho dimenticato ancora un compositore francese che trovo grandissimo: Darius Milhaud. La sua *Sonatina* per flauto e pianoforte è la più interessante fino a Boulez; molto più che Poulenc, che tutti suonano perché così piacevole. La politonalità, la poliritmia in Milhaud sono ancora oggi stimolanti.

— *E Frank Martin?*

Sì, forse la *Ballata* o la *Sonata da chiesa*. Direi comunque che questo è un settore a sé, fornisce ottimi compositori (e questo non ha nulla a che fare con il flauto), che sono validi a livello nazionale. Tra questi autori rientrano anche Martin e Burkhard per la Svizzera, Nielsen in Scandinavia, Reger in Germania, Roussel in Francia. Grandi maestri, ma vincolati a livello nazionale.

— *Tornando a Boulez, ci parli delle altre sue opere fondamentali.*

Oltre alla *Sonatina* c'è *Le Marteau sans Maître*, che non potrebbe essere pensato senza il *Pierrot Lunaire*. La *Sonatina*, come disse Boulez, è fortemente influenzata dalla *Sinfonia da camera* di Schönberg, non nei mezzi, ma formalmente. Essa è una compressione delle forme della sinfonia o della sonata. Ha un'introduzione, un allegro, un adagio, uno scherzo con trio ed un finale. Questo è il caso sia della *Sinfonia da camera* di Schönberg che della *Sonatina* di Boulez. *Le Marteau sans Maître* è un'opera incredibilmente densa; mai in precedenza il flauto era stato utilizzato in maniera così concertante. Un altro "classico" del nostro secolo è Berio con la sua *Sequenza*.

Fino ad ora ho parlato delle opere che mi sono più vicine e che anche per altri musicisti rappresentano dei valori assoluti. Poi viene la scelta personale, brani di compositori amici che scrivono per me. Amo molto queste opere. E' il caso di Holliger, Huber, Wyttenbach in Svizzera, di Denissow in Russia, Meyer in Polonia, Isang Yun in Corea. Per concludere vorrei dire che in questo secolo si è composto molto per il flauto, se confrontiamo la letteratura di questo strumento con quella del violino del medesimo periodo - credo perchè il violino è rimasto ancorato alla tecnica del XIX secolo, alla tecnica del sistema diatonico, quindi tonale, mentre Marcel Moyse, forse senza intuire i futuri sviluppi, ha scritto interi libri di studio sulla tecnica cromatica e sui grandi intervalli. Studio questi metodi quando voglio suonare qualcosa di moderno, anche se la musica moderna per Moyse non era musica. Oggi ogni compositore ha la sua scrittura e ciò significa che per ogni nuovo brano va appreso un nuovo linguaggio, ma la curiosità e l'applicazione guidano questo processo d'apprendimento. Spesso poi è difficile giudicare il reale valore di un'opera contemporanea alla prima esecuzione, c'è bisogno di tempo e dello scambio oggettivo fra interprete e pubblico. L'esecuzione frequente di questo genere di musica significa anche un arricchimento per l'interpretazione della musica barocca. Si ottengono nuove conoscenze riguardo all'articolazione, alla variabilità della dinamica, si torna indietro al rubato e all'ineguaglianza.

— *L'incontro avuto con grandi musicisti quali Furtwängler, Karayan, Celibidache, Klemperer, Munch, De Sabata, Walter, Scherchen e Boulez in che modo l'ha influenzata?*

Grazie a questi rapporti sono uscito dal mondo del flauto ed ho imparato a considerare il mio strumento un mezzo per uno scopo e non più un feticcio.

— *Come cerca di trasmettere ai suoi allievi, oltre alle capacità interpretative, anche le qualità e le capacità pedagogiche?*

Un maestro può insegnare ai suoi allievi individualmente, in gruppo, oppure in un'intera classe. Io ho sempre utilizzato tutte queste possibilità. Soprattutto, attribuisco grande importanza all'insegnamento di gruppo, in cui gli allievi imparano ad osservare dal punto di vista pedagogico e ad agire. Quando un allievo ha suonato, io non formulo immediatamente il mio giudizio; prima gli chiedo: che cosa ti è successo, riusciresti a far meglio se suonassi il pezzo ancora una volta? Poi c'è il secondo gradino. Chiedo singolarmente agli allievi che ascoltano che cosa pensano di ciò che hanno ascoltato. Gli allievi debbono cercare di formulare una critica precisa, ma spesso molti non sono in grado di farlo. Oltre al concreto impegno di chiarire i problemi, c'è poi il compito psicologico d'essere chiari ed aperti sia nel lodare che nel correggere, dosando il tutto in modo da creare qualcosa di produttivo.

— *Come definirebbe il suo metodo d'insegnamento?*

Antiautoritario. Ciò ha poco a che fare con l'insegnamento classico dei maestri, che general-

mente si sviluppa nel tentativo da parte dell'insegnante di migliorare l'allievo intuitivamente e senza spiegazioni, come una manifestazione superiore e dogmatica. Io ho l'esigenza d'impartire un insegnamento dialettico.

— *Quali sono gli attuali limiti dei conservatori in genere?*

Credo certamente il senso di immobilità nei confronti di tutto ciò che è nuovo e dinamico. Sono divenuto consapevole di ciò durante il mio insegnamento al Conservatorio di Pechino, che era rimasto chiuso per 10 anni a causa della Rivoluzione culturale; malgrado tutti i problemi pratici, ho trovato le migliori giovani leve mai incontrate. In esse c'erano la curiosità e l'apertura verso una totalità degli intenti.

— *Cosa potrebbe essere cambiato nelle nostre scuole europee?*

Secondo me non va bene che i maestri siano dei funzionari a vita. La maggior parte degli insegnanti rimane molto a lungo in un conservatorio e con il tempo cessano gli stimoli ed avviene l'inacidimento artistico e pedagogico. I colleghi non lavorano più insieme e spesso l'invidia prende il sopravvento, con la conseguenza di inutili ripicche. Bisognerebbe aprire le classi e creare l'interdisciplinarietà, in modo che un pianista che si occupa di Schönberg possa lavorare con un quintetto a fiato, in un quadro d'insieme che aprirebbe gli occhi agli studenti. Inoltre credo che dovrebbe essere favorito anche un temporaneo scambio di professori tra discipline diverse.

— *Nel complesso rapporto fra maestro e allievo c'è anche una parte che si rivolge all'insegnante, che in diversa misura "apprende" dai suoi allievi. Lei che cosa ha appreso dai suoi allievi?*

Forse la capacità di spiegare con precisione i problemi musicali e tecnici. Io vengo dalla scuola francese, era normale che nel corso delle lezioni Moyse suonasse senza spiegare perché un certo fraseggio era giusto. Si imparava intuitivamente. Quando iniziai ad insegnare seguii questo sistema, finché giunsi a Berlino dove gli studenti tedeschi trovarono molto bello tutto, ma non capivano come imitare. Volevano che spiegassi loro tutto in maniera chiara e precisa. Mi trovai perplesso, ma in seguito mi adeguai ed in questo modo ho imparato molto. L'apprendimento intuitivo mediante imitazione e l'apprendimento comunicato con precise spiegazioni sono degli estremi nel lavoro pedagogico; bisogna cercare una via di mezzo fra questi estremi, dosando l'uno o l'altro secondo la natura dell'allievo.

— *Fa suonare anche brani trascritti dalla letteratura di altri strumenti?*

Sì; cerco di stimolare una creatività personale, che su brani di repertorio è deviata dall'ascolto dei dischi e dal gusto del momento. Cerco di far elaborare una personalità originale e non indotta.

— *Una domanda finale. Conosce una definizione di musica che le piaccia in modo particolare?*
René Descartes disse: "La musica è la logica nell'irrazionale".