

Nell'aprile scorso si è svolto a Livorno, organizzato da Aulos, un corso sul tema "La musica per flauto solo nell'epoca barocca" tenuto da Conrad Klemm; ad esso hanno partecipato dieci allievi effettivi e quattro uditori che hanno potuto usufruire anche di tre conferenze integrative di Gianni Lazzari (Storia iconografica del flauto dal Rinascimento al tardo Barocco), Vinicio Gai (Storia e organologia del flauto) e Fausto Consigli e Alessandro Onerati (Problematiche attuali della costruzione del flauto). Approfittando della sua presenza a Livorno, il critico musicale del "Tirreno", Claudio Proietti, ha intervistato per Aulos Klemm, che nel corso di una lunga e aperta 'chiacchierata' ha raccontato la sua vita e le sue esperienze di musicista famoso; ne è scaturita una specie di piacevole autobiografia, che qui proponiamo ai nostri soci e ai lettori.

CONRAD KLEMM SI RACCONTA di Claudio Proietti

Incontro Conrad Klemm durante una pausa del suo lavoro. All'inizio si dimostra quasi sorpreso che io gli proponga di dedicare, senza limitazioni di tempo, la nostra conversazione alla sua vita di musicista, alle sue idee sullo studio e sulle tecniche dello strumento. Forse credeva che io gli avrei chiesto di parlare soprattutto del seminario, della sua atmosfera e del tipo di lavoro che vi sta svolgendo. L'idea di una conversazione più personalizzata evidentemente lo stimola con maggiore intensità, perchè immediatamente Klemm si distende ed inizia a parlare con un tono di voce profondo e appena percettibile. Parla, e lo farà a lungo con generosa disponibilità, di tutti gli argomenti che gli sottopongo, iniziando dagli anni della sua formazione nella felice oasi della Svizzera prebellica.

"Sono nato a Zurigo. Quando avevo tre anni la mia famiglia si è trasferita nella vicina città di Winterthur. Questa è una città molto particolare, che unisce una grossa attività industriale, nella quale era impegnato anche mio padre, e un'altrettanto ricca vita commerciale. Proprio a quest'ultima attività dovevano la propria immensa fortuna i quattro fratelli Reinhardt, che divennero ben presto generosissimi mecenati.

Ognuno di loro aveva scelto di dedicarsi a un'arte e in particolare Werner Reinhardt si occupava della musica. Possedeva una villa immensa, nella quale peraltro c'era anche una splendida collezione di quadri, soprattutto di impressionisti francesi, e quando morì lasciò tutto alla città, compresa la villa che oggi è sede del Conservatorio. Werner Reinhardt commissionava opere ai maggiori musicisti

viventi (Strauss, Stravinsky, Hindemith,..., i loro manoscritti stanno ancora lì e ogni tanto sono esposti), che poi venivano eseguite dai compositori stessi oppure dal famoso Hermann Scherchen, che era direttore stabile a Winterthur.

IL FANTASTICO FURTWÄNGLER

Erano gli anni della seconda guerra mondiale e io, che ero ancora studente, avevo la fortuna di suonare nell'orchestra a Winterthur come secondo o terzo flauto. Se ripenso a quei tempi...! Wilhelm Furtwängler era di casa a Winterthur anche se già si sapeva che lui era nazista. Ricordo che un giorno, dopo un concerto impressionante, uscendo dalla sala trovammo radunata una grande folla che protestava e che ci copri di insulti e di sputi. Io avevo quindici o sedici anni e capii allora cosa significa l'odio fra i popoli.

Ma evidentemente per me allora contava solo la musica e quelle esperienze erano fondamentali. La maniera di dirigere di Furtwängler era unica. Lui dava gli attacchi e l'orchestra cominciava a suonare non dopo un secondo, ma dopo due o tre secondi. Il suo principio era che chi attaccava per primo avesse sbagliato e dunque si creava un'enorme tensione: nessuno voleva attaccare per primo e il suono scaturiva dopo qualche attimo di impressionante sospensione. La musica era distesa, tutta un respiro. Esattamente il contrario che con i direttori di scuola latina, maniaci della precisione, della sincronia fra gesto e suono, fissi sul loro ta-ti-ta. Piuttosto da banda, direi.

In quegli anni ho conosciuto tanti altri grandi maestri: Bruno Walter che era una cosa impressionante, Hermann Scherchen che era un grandissimo preparatore dell'orchestra. E poi d'estate si andava a Gstaad dove si faceva la famosa Estate Musicale. Lì venivano tutti gli artisti rifugiati in Svizzera e per tre mesi noi facevamo musica con Menuhin, Casals, Edwin Fischer. Con lui ricordo di avere eseguito tutti i Concerti per pianoforte di Mozart senza direttore; era come far musica da camera, era fantastico!

LA GRANDE ESPERIENZA DI PARIGI

Questa è stata la mia educazione musicale; mi dispiace dovere riconoscere che essa avveniva durante la guerra e che anzi, proprio a causa della guerra, poteva essere così privilegiata.

Mi diplomai nel 1945 a venti anni. Il mio maestro era Henri Jaunet, che Reinhardt aveva fatto venire da Parigi e che a sua volta era stato allievo di Moyse. Tutti i migliori flautisti svizzeri, compreso Aurèle Nicolet, si sono formati con Jaunet, che era solito mandare i suoi allievi dopo il diploma al Conservatorio di Parigi. Anch'io feci domanda, ma, poiché avevo compiuto venti anni, mi risposero che avevo già superato il limite d'età consentito. Dopo qualche mese,

però, quando avevo già avuto il posto di primo flauto nell'orchestra della Radio di Zurigo, mi arrivò una lettera da Parigi, in cui mi dicevano che a causa della guerra avevano spostato il limite d'età di due anni: dunque, se volevo potevo andare. Fu forte il dubbio se lasciare o no il posto di lavoro, ma alla fine decisi di andare a Parigi e per me è stata una fortuna. Lì infatti ho imparato che cosa significa studiare; prima avevo vissuto del talento e della gioventù, ma invece a Parigi la concorrenza in classe era talmente forte che non si poteva dormire neanche un giorno; per andare avanti bisognava davvero essere preparati: durante l'anno c'erano vari esami, a gennaio gli studi e a maggio un pezzo, e poi ci voleva una media particolare per potere accedere al concorso finale per il premio. Questo consisteva nell'esecuzione pubblica e a memoria di un pezzo composto appositamente e imparato in un solo mese. Si decideva tutto in quei dieci minuti!

Io ho finito gli studi nel 1951 vincendo il primo premio insieme a Maxence Larrieux; poi sono rimasto a Parigi ancora un anno per finire gli studi di musica da camera con Mitropoulos e dopo questo sono tornato in Svizzera.

L'ARRIVO A ROMA

Subito dopo il periodo parigino ho fatto varie cose un po' qua e un po' là e così mi hanno sentito molti direttori, fra cui Ferenc Fricsay e Fernando Previtali. Entrambi mi invitarono quasi contemporaneamente nelle loro orchestre, Fricsay alla RIAS di Berlino, Previtali all'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Il fatto che a Roma ci fossero delle difficoltà di tipo sindacale (ero il primo straniero ad essere chiamato a fare parte dell'orchestra) mi fece decidere per Berlino. Dopo sei mesi, però, arrivò una lettera da Roma nella quale si diceva che le difficoltà erano superate e, se volevo, potevo andare in prova nella stagione estiva. Così feci, sfruttando le vacanze berlinesi, e quando alla fine a Roma mi offrirono il posto definitivamente mi trovai a dovere prendere un'altra decisione difficile. Mi lasciai conquistare dalla città: allora, nel 1953 - 1954, Berlino era ancora completamente distrutta e Roma invece era tanto bella! Scelsi di rimanere e sono rimasto primo flauto per venticinque anni.

Anche lì ho fatto esperienze splendide: ho suonato ancora per Furtwängler e poi con Klemperer, Walter, Erich Kleiber, Mitropoulos. E ho suonato anche come solista, ad esempio nel Concerto di Jacques Ibert, con Jean Martinon direttore e l'autore presente in sala.

Nei miei anni romani fondai, insieme a Reinhardt, la Società Bach; facemmo bellissimi concerti nei grandi palazzi nobiliari, serate meravigliose che finivano con grandi ricevimenti. Invitavamo grandi musicisti anche dalla Germania, e formavamo complessi con i migliori musicisti

operanti a Roma. Erano esperienze splendide: un gruppo di musicisti fantastici, musica meravigliosa e ambienti adatti, simili a quelli nei quali quella musica era nata. L'anima di tutto era Reinhardt, che curava le relazioni e trovava i finanziamenti.

E poi ho fatto molta musica da camera un po' in tutta Europa: al Festival di Salisburgo suonai i Quartetti di Mozart col Trio di Vienna, con il celebre violinista Paul Doktor il Trio di Debussy. Ho fatto anche molte *tournées* con Karl Richter (le Sonate e le Passioni di Bach), ho suonato con tanti grandi musicisti, ma mi piace ricordare con affetto e calore i meravigliosi colleghi dell'Orchestra di Santa Cecilia.

LA SCOPERTA DELL' ALEXANDER

- Ho cominciato ad interessarmi della tecnica Alexander negli anni Sessanta; d'estate andavo sempre ai corsi che Moyse teneva nel suo paese d'origine, nel Giura francese. Lì conobbi due flautisti ebrei, uno dei quali è ora primo flauto della Filarmonica d'Israele, che mi raccontarono di questa tecnica Alexander. In quel momento non sentivo esigenze particolari connesse a problemi di tensione, rilassamento e respirazione, ma la cosa mi incuriosì e infatti due anni dopo, andando in *tournee* in Israele con i Deutsche Bachsolisten, chiesi di assistere a una lezione. Ma quando uno guarda una lezione di tecnica Alexander non sa niente, non vede niente; vede solo uno che si alza e che si siede. Provai ad avere delle lezioni, ma non c'era disponibilità di tempo. Quando due anni dopo tornai ancora in Israele, scrissi per tempo e così potei avere delle lezioni tutte le mattine alle sette e trenta. Era un grande sacrificio, perchè i concerti che facevamo erano in varie città del paese (Haifa, Gerusalemme, ecc.) e alla fine tornavamo in albergo, a Tel Aviv, arrivando sempre molto tardi la notte. Però capii fin dalla prima lezione che questo era proprio ciò che cercavo da tanto tempo; non solo, mi resi conto che era una cosa tanto importante da non interessare solo me, ma tutti i musicisti. Decisi così di imparare la tecnica Alexander per poterla insegnare. E' davvero una cosa molto importante, perchè ti permette di indagare dentro di te sulle tue reazioni, perchè ognuno di noi in certe situazioni - quando sente una cosa, quando si mette a fare un gesto o quando pensa - ha una reazione. Ognuno ce l'ha diversa, ma molto spesso sono piccole contrazioni dei muscoli, incontrollate. Con la tecnica Alexander si riesce a fermare queste reazioni; si sa quando iniziano, perchè lo dice l'insegnante, e si impara anche a non reagire nel modo abituale.
- Cerca di essere neutrale, dice l'insegnante, combatti la reazione che ti viene istintiva; cerca di non indurire il collo, perchè tutti i problemi iniziano nel collo e nella testa. Se hai paura, istintivamente irrigidisci i muscoli del collo, tiri indietro la testa e schiacci la colonna

vertebrale, che così non può più lavorare liberamente e occorre più energia per fare qualsiasi cosa, finché a un certo punto non si può più lavorare. -

Ecco, il punto è questo: riconoscere nelle proprie reazioni abituali quelle buone e quelle nocive e riuscire ad eliminare quelle sbagliate, conservando quelle giuste.

Io ho visto a quale punto possono giungere le conseguenze di una cattiva utilizzazione del proprio corpo; soprattutto quando gli anni di attività quotidiana cominciano ad essere tanti, moltissimi musicisti accusano dolori ed infiammazioni. Ho visto in orchestra violinisti che alla fine arrivano ad odiare il proprio strumento, perché suonare procura loro dolore, e allora dopo il concerto lo lasciano lì, sulla sedia, e fino alla prova successiva non lo toccano più. Li capisco, è giusto quello che fanno, perché effettivamente meno suonano e meglio stanno. Paradossalmente sono loro i migliori allievi della tecnica Alexander, perché chi è all'ultima spiaggia capisce meglio. Quando le iniezioni dei dottori non fanno più effetto, quando anche la fisioterapia non si è ridotta che alla sua componente meccanica.

E invece la soluzione va ricercata nel cervello, nell'uso cosciente del proprio corpo. Solo così si può suonare bene anche a cinquant'anni. L'unica tecnica che io conosca in grado di cancellare infallibilmente gli errori è l'Alexander, che è valida in qualunque campo e per qualunque strumento. Yehudi Menuhin ha scritto un libro, a cui hanno contribuito tanti insegnanti diversi, ognuno sugli specifici problemi del proprio strumento.

PER FARE UN BUON FLAUTISTA NON BASTA IL TALENTO

No, non ho mai insegnato nei Conservatori statali, perché come cittadino straniero non potevo farlo. Ho insegnato all'Accademia di Santa Cecilia nei corsi di perfezionamento e ho comunque sentito e conosciuto tanti giovani flautisti.

Se devo essere sincero, la mia impressione è che in Italia si viva ancora molto sull'intuito del talento naturale, di quello che riuscirebbe a fare le cose bene anche senza un maestro. Sono convinto che molti flautisti potrebbero suonare meglio avendo più ordine e organizzazione del lavoro, conoscenza sul coordinamento, cultura musicale. Tutte cose che spesso sono lasciate un po' al caso.

Ma è il Conservatorio in sé ad essere malato: perché, altrimenti, tante lamentele generalizzate? Perché i migliori insegnanti finiscono sempre col lasciare la loro cattedra? Come è possibile che un ragazzo studi per tutto un anno un unico pezzo, quello per l'esame?

Da noi, in Svizzera, dove io insegno regolarmente, è un po' diverso: l'allievo presenta tutto il proprio repertorio, un esperto specifico ordina il programma d'esame metà dal repertorio e metà con pezzi che l'allievo non conosce, fino a formare un recital di 50 o 60 minuti da preparare in tre

mesi. Alla fine davvero si sa se uno sa suonare oppure no. Certo che insegnare non è facile. Io stesso ho imparato molto in questi ultimi anni; so dove è necessario insistere e dove meno, prima forse privilegiavo aspetti più interessanti per me che per l'allievo. Ora certamente l'esperienza mi ha insegnato a individuare le necessità di ogni ragazzo immediatamente, già attraverso la qualità del suono e l'intonazione.

MUSICA ANTICA? MUSICA MODERNA?

Non penso che sia particolarmente difficile per un flautista dotato inserirsi nella carriera concertistica; credo anzi che un posto ci sia per tutti o quasi. Ma uno deve saperlo scegliere e deve farlo in base alle proprie capacità. La cosa più penosa è cercare di imitare gli altri e non riuscirci. Io sono io, io voglio rimanere me stesso e fare quello che so fare.

Diciamo che sono uno della vecchia scuola, il mio studio è arrivato fino a Messiaen, a *Le merle noir*. Mi sono formato sul classico, sul barocco e penso che in questo repertorio ci sia già tanto da lavorare per perfezionare il discorso, la pulizia, l'intonazione, il ritmo. Tutto ciò è sempre stato al centro della mia attenzione; non mi sono mai fossilizzato, ma ho fatto una scelta che credo abbia dato i suoi frutti.

Vedo ragazzi che vengono da me e quando vogliono suonare una cosa barocca, che so, una *Fantasia* di Telemann, fanno 'barabara' dall'inizio alla fine senza vocali, senza consonanti, senza appoggio, senza distensioni, senza contrasti, soprattutto senza chiarezza di idee. Ora dovete farmi capire come possa pretendere di eseguire la musica moderna o modernissima uno che non sa spiegarsi chiaramente nella musica semplice. Molte volte mi viene il dubbio che alcuni si dedichino agli autori moderni, perchè non sono capaci di fare il resto, un atteggiamento che non vorrei neanche definire disonesto, ma di fuga incosciente.

Ogni musicista deve sapere capire con chiarezza qual'è il settore a lui più congeniale, e questo riguarda anche le cosiddette esecuzioni filologiche. Personalmente posso essere senz'altro interessato a sentire una volta una Sonata di Bach interpretata su uno strumento d'epoca, però sinceramente non vorrei sentirla sempre ed esclusivamente in quella versione, perchè io so cosa può dare il flauto moderno, e penso che anche l'autore preferirebbe sentire la sua musica su uno strumento perfetto. Sono assolutamente d'accordo che ci siano musicisti che si occupano di queste cose, ma non vorrei essere uno di loro, sarebbe un campo troppo ristretto.

Il fatto è che lo strumento moderno invita a nozze, suona senza risparmio. Anche la scelta di un flauto è questione di gusto. Io ho dentro di me il flauto d'argento, è quello che ho imparato a conoscere da ragazzo, è quello di cui non so

più fare a meno. Adesso sono un po' conosciuto e i fabbricanti mi danno i flauti in prestito. A casa ho tre flauti d'oro, ma non li suono e poi quando viene di nuovo il rappresentante che me ne porta un altro, mi chiede che cos'è che non va e come lo vorrei. Ma il fatto è che a me interessa sempre la qualità sonora del flauto d'argento. Ho suonato per un anno un flauto d'oro: che bel suono aveva! Tutto tondo, tutto uniforme. Però non mi permetteva di trasmettere le idee e le finezze che io volevo. E sono tornato al flauto d'argento che mi dà più possibilità di colori e di espressione, mi consente di fare luce, lo scuro e il chiaro come voglio io.

La musica d'oggi? Ho suonato e amo alcuni pezzi di Fukushima, di Petrassi, di Sciarrino; ma non è la mia specialità e non solo per una questione di scelta estetica. E' che io non sono coinvolto politicamente e quindi sono fuori da quei giri che presiedono alle esecuzioni di musica contemporanea. Studiare un pezzo moderno di grande difficoltà per poi non poterlo suonare non mi interessa più. Capisco quelli che lo fanno e sono pagati per questo; io purtroppo ho mancato un pochino, sono rimasto un musicista e basta. Sia chiaro che non sono triste per il mio destino. Anzi!

TRA FLAUTISTI SIAMO TUTTI AMICI

Ma non voglio sembrare polemico con i miei colleghi, a molti di essi anzi sono assai affezionato. Tra noi flautisti c'è spesso molta amicizia, più di quanto si possa pensare. Tranne qualche eccezione... ultimamente ho sentito un po' di pettegolezzi. Però in genere, in tutta la mia carriera ho sempre avuto buonissime relazioni coi flautisti, appunto perchè ho accettato il mio destino. Non volevo essere come gli altri, perciò non c'era rivalità. Con gli anni ho imparato ad essere me stesso, il che è la cosa più importante. Ed è forse l'insegnamento che più mi piacerebbe lasciare ai miei allievi. Bisogna lottare per quello che si ha da dire, per quello che si ha davvero dentro: solo così si vince. Ma poi occorrono anche la maturazione e, soprattutto, la capacità di rimettersi in discussione; senza questo c'è solo l'imitazione di se stessi.