

## La scuola francese di flauto

### Paul Taffanel

Considerato il fondatore della scuola francese di flauto,

*«C'est à Taffanel que revient l'honneur d'avoir assaini le répertoire des virtuoses flûtistes, et d'avoir, non pas remis, mais mis en honneur d'admirables chefs d'œuvre, que l'incroyable manque de goût de ses prédécesseurs avait laissé dans la nuit. Les sonates de Bach, les concertos de Mozart et, en général, tout ce qui constitue la richesse du répertoire de la flûte, étaient à peu près inconnus avant que Taffanel les mît en lumière.»* (A. Lavignac et de La Laurencie, “Flûte”, Encyclopédie de la Musique, articolo redatto da L. Fleury)

Louis Fleury (1878-1926), il quale, ricordiamolo, riprende essenzialmente le idee di Taffanel, mette in testa a tutto la ricerca del “buon suono”. Sua è la frase *«le volume est peu de chose, le timbre est tout»*; alla quale aggiunge un consiglio spesso ignorato: *«Toute pratique du mécanisme qui néglige du son est funeste.»*

### René Le Roy

René Le Roy inizia i suoi studi di flauto con il padre, che era anche flautista e che gli trasmette una prescrizione che sembra venire da Taffanel (tramite un certo Bertram, a sua volta insegnante del padre di Le Roy): *«jouer en avant»*. Mentre studiava con Hennebains non c'era pericolo che gli facesse suonare delle scale, le lezioni si succedevano generalmente così: *“Tu fais tes gammes, bien sûr ? -Oui, maître. -Alors, qu'est-ce que tu me joues aujourd'hui ?”*

Alla morte di Hennebains lui cominciò a studiare con Lafleurance, che, oltre ad avere l'abitudine di fare scale e arpeggi tutto il giorno con i suoi alunni aveva “une vilaine sonorité”. Ma Le Roy gli è sempre stato riconoscente per avere richiesto da lui questo studio, senza del quale, lui diceva *“je n'aurais jamais joué de la flûte”*. Non sembra comunque che i flautisti passati tra le mani di Lafleurance ne abbiano avuto grande vantaggio. Questo forse potrebbe spiegarsi in questo modo: quando Le Roy ha cominciato a studiare con Lafleurance, lui aveva 6 anni di studio alle spalle, durante i quali la sua imboccatura aveva potuto diventare stabile e si era formata la sua tecnica respiratoria. Il lavoro intenso sul meccanismo avvenne in un momento

favorevole, secondo la prescrizione essenziale di Taffanel e Gaubert : “*Il ne faut jamais travailler le mécanisme au détriment de la sonorité*”. Questo non è stato il caso degli altri alunni di Lafleurance.

In seguito, con Gaubert, ha appreso essenzialmente il buon stile, ma soltanto dopo il suo *premier prix*, per conto suo, Le Roy ha :

[1] corretto la posizione delle sue mani

[2] perfezionato la sua tecnica respiratoria ispirandosi al *legato* che lui ammirava nei cantanti

[3] All’epoca aveva in mente di acquisire il più lungo fiato che fosse possibile (più tardi avrebbe ripetuto spesso che questo era stato un errore).

[4] Per quanto riguardo il suo *staccato*, lui non era completamente soddisfatto al momento del suo *premier prix*. Le Roy, che aveva sempre rifiutato di andare a chiedere delle lezioni a Moyse, che allora era una cosa molto comune, si è visto chiedere da Moyse stesso di andare a suonare davanti a lui. Il commento di Moyse fu il seguente : “*Vous avait une embouchure favorable pour le chant mais pas pour le détaché.*”

René Le Roy volle trasmettere una maniera di suonare che facesse del flauto l’equivalente della voce umana. Così nacque il *Traité de la Flûte* sul quale lui, insieme a Claude Dorgueille, ha lavorato ogni settimana per 4 anni. Il libro uscì nelle Éditions Transatlantiques nel 1966. Questo trattato fa appello alla riflessione, anzichè affidarsi essenzialmente alla ripetizione stereotipata di fastidiosi esercizi tecnici che portano gli strumentisti ad un *impasse* definitivo.

Le Roy illustra un nuovo atteggiamento nella concezione della formazione del flautista. Nel suo libro non troviamo tutto quell’insieme di esercizi gradualmente e progressivi che si trovano generalmente nei metodi per gli strumenti. Il *Traité de la Flûte* dà un accenno di analisi dei principali elementi della tecnica per permettere di costruire degli esercizi appropriati per ciascuno di essi. Certamente è un metodo molto differente dai metodi tradizionali, nella misura in cui introduce obbligatoriamente come motore essenziale per il progresso dello strumentista la riflessione sul lavoro.

## I due modi di suonare il flauto Boehm

Già Tosi, agli inizi del XVIII secolo, contrapponeva il canto «sostenuto, espressivo, patetico» degli antichi, i cantanti del secolo precedente, a quello sovraccarico di ornamenti che cominciava a prevalere allorchè lui scriveva la sua *Arte del Canto*.

Nel nostro caso, per suonare il flauto sistema Boehm non è sufficiente invocare «il diaframma» o il «sostegno della colonna d'aria», la produzione del suono esige una tecnica equivalente a quella dei migliori cantanti d'opera.

Nel 1838 Victor Coche presenta ai membri dell'Istituto di Francia un «*Examen critique de la flûte ordinaire comparé à la flûte de Boehm*» affermando, tra le altre cose, che la sonorità del flauto Boehm è completamente differente a quella degli altri flauti.

Effettivamente, lo strumento di Boehm è al flauto traversiere ciò che le voci che cantano Verdi e Wagner sono al canto delle epoche precedenti. Per questo motivo è necessario che un flautista abbia :

- ampiezza di suono
- una intonazione perfettamente stabile
- un margine ampio tra le dinamiche estreme
- la capacità di variare il timbro in qualsiasi dei registri
- la capacità di tenere il fiato a lungo
- la perfetta definizione dei suoni nei passaggi veloci
- l'agilità

“Suonare sul timbro” è un modo di suonare che mette in opera una massima differenziazione nella funzione delle labbra (una tensione molto forte del labbro superiore e totale libertà per il labbro inferiore) e l'avanzare circoscritto del labbro inferiore, insieme all'aumento della pressione dell'aria, per poter ottenere i suoni acuti senza restringere il suono o alterare il timbro. Sarebbe a dire la possibilità di rispondere alle più sottili variazioni della pressione dell'aria

L'altro modo di suonare deriva invece da una mancanza o da un'insufficienza nella costruzione dell'imboccatura che è responsabile del carattere neutro e monotono del timbro. Si ottiene così un suono “represso”, che tende ad avvicinarsi a quello del flauto dolce, senz'altro bello ma senza variazioni di timbro; Le dinamiche possibili sono ristrette e gli attacchi si riassumono in un unico tipo, quando non sono pura e semplicemente *escamotées*. In certi casi si arriva a suonare in un modo che non si differenzia dal flauto a becco, nel senso che diventa impossibile modulare il suono e far cantare lo strumento.

## La costruzione dell'imbocatura

René Le Roy diceva spesso che suo padre, Albert Le Roy, qualche cosa gliela aveva insegnata, e questo insegnamento si riduceva a una prescrizione fondamentale : “*avancer la mâchoire et jouer in avant*”. Su questo punto lui non ha mai cambiato e, verso la fine della sua vita, doveva ripetere che “*on doit entendre un peu le bruit du souffle quand on est près du flûtiste*” cosa che è in effetti inevitabile allorchè si adotta questa posizione. E' verosimile considerare che questa esigenza era quella di Paul Taffanel, dato che le fotografie mostrano, senza il minimo dubbio, una tale posizione per suonare.

foto [omessa]

Le Roy spesso faceva notare, scherzando, che questo non era un problema per Gaubert, il cui prognatismo molto accentuato lo metteva naturalmente in questa postura favorevole.

Uno dei suoi consigli più abituali era d'altronde : “*Fais comme moi, souffle en l'air.*” Perchè contrariamente a ciò che uno potrebbe credere l'aria non deve essere proiettata tra le labbra ma contro il labbro superiore, come se questo fosse un *rideau* [sipario]. In queste condizioni il labbro inferiore costituisce un “*plancher*” [piattaforma], sul quale l'aria scivola. La direzione della colonna d'aria è così determinata da una parte dalla resistenza variabile che offre il labbro superiore all'aria proiettata su di esso e dall'altra dall'avanzare modulabile del labbro inferiore. Noi abbiamo, dunque, ad ogni istante, una equivalenza stretta tra la pressione esercitata dall'aria sul labbro

inferiore e la tensione del labbro stesso. Ci sono dei gesti familiari che possono mettere sulla via di questa postura favorevole, quello di fischiare o quello di arricciare il naso, per esempio. Il flauto ha un punto d'appoggio che normalmente non esiste, è costituito dalla proiezione dell'aria sul labbro superiore. Il gesto adeguato può essere realizzato immediatamente per soddisfare delle particolari esigenze dell'esecuzione ma può esistere soltanto in situazione. E dunque escluso che possa essere costruito nel vuoto.

Noi siamo così arrivati al problema principale, il mantenimento di questi rapporti fondamentali in tutta l'estensione dello strumento, malgrado le variazioni dell'apertura delle labbra in funzione dell'altezza e della dinamica. E' in questo che la definizione "costruzione dell'imboccatura" si giustifica pienamente.

Le labbra devono essere "tenute". Questa espressione si oppone, nel lessico dei flautisti, alla "ricerca della *souplesse* delle labbra" come una contraddizione. Questa tenuta delle labbra non è possibile che a certe condizioni : Si potrebbe dire che l'imboccatura si costruisce intorno alla colonna d'aria. La stabilità della pressione dell'aria sul labbro superiore costituisce un punto d'appoggio, dalla quale dipenderà la tensione del muscolo.

Questa tenuta, essenziale nella determinazione del timbro, si realizza in modo indipendente da parte di ciascuna delle due labbra.

Il labbro inferiore (il bordo "libero") deve **s'éverser** leggermente verso l'esterno e non deve mai superare in altezza quello dei denti della mascella inferiore, cosa spiegata bene dall'espressione "suonare con l'interno delle labbra". E' interessante rilevare che G. Laurent affermava che le labbra non dovevano mai toccare i denti.

Il labbro superiore (il bordo "teso") si contrae al di sotto del naso secondo un movimento leggermente ascendente. Questo movimento ricorda quello che si fa quando si annusa un cibo o un profumo il cui odore è sgradevole. Come per tutti gli strumenti il termine *souplesse* è particolarmente ingannatore. Le Roy diceva sovente : "*Vous devez avoir mal au niveau des joues*".

due disegni [omessi]

Due diverse posizioni della lingua : le sillabe **te** e **deu**  
(Renè Le Roy, *Traité de la Flûte*, Paris, 1966)

Preso in suo senso lato il termine “articolazione” non designa altro che l’attacco del suono. Le Roy dice al riguardo : “*Il faut attaquer dans le son.*” La lingua non deve assolvere nessuna funzione supplementare : l’aria deve già avere la pressione necessaria all’interno della bocca prima che inizi il suono. Il flautista deve avere la sensazione che la lingua fa soltanto da tramite tra l’aria e il suono, e non che sia essa ad immettere l’aria nello strumento.

I “sons filés” per il flauto non si distinguono da quelli che fanno parte della formazione di un buon cantante. Consistono nel mantenere una nota il più a lungo possibile cominciando *pp* per raggiungere il *ff* e finire di nuovo *pp*. Come in altri aspetti della tecnica del suono, un uso prematuro dei “sons filés” potrebbe essere inutile e nocivo.

Il “vibrato” presenta dei problemi ugualmente difficili. Una volta un raffinato flautista dell’Opéra disse a Dorgueille che “*Comme on ne sait pas respirer, alors on tremble un peu de la gorge pour donner de la vie au son.*” Le Roy chiedeva sempre che si lavorasse su delle note perfettamente stabili, senza vibrato.

Per il *legato*, essenziale nel *bel canto*, il pensiero principale dei flautisti deve essere la cura dell’imboccatura : preparare l’esecuzione della nota seguente sulla nota che la precede.