

Severino Gazzelloni e la *Neue Musik*

Le capacità esecutive di Gazzelloni erano in grado di affrontare e dominare qualsiasi difficoltà trasformando i suoni che esistevano nella mente del compositore in musica. In un certo senso Gazzelloni rese attuale la figura del grande virtuoso del 800' con la differenza che invece di concentrare in una sola persona il compositore e l'interprete, questi sono due personalità distinte, come del resto lo esige la specializzazione e la settorialità delle competenze tipiche della nostra epoca. Un altro aspetto "moderno" del fare musica di questo artista era il superamento dei generi musicali. Gazzelloni suonava musica contemporanea, musica barocca e musica romantica, inoltre spaziava in altri generi come il jazz, la musica leggera e la musica da films. Si esibiva sia in teatri e sale da concerto che in piazze, in programmi televisivi e nei decentramenti culturali messi in opera dalle amministrazioni di sinistra durante la decade del '70.

Gazzelloni fu in grado di attirare al flauto numerosi compositori ma, soprattutto, di condizionarne la scrittura indirizzandola verso il tipo di sperimentazioni idiomatiche e tecniche a lui ideali, che poi sarebbero diventate parte del bagaglio tecnico di tutti i flautisti.

L'avanguardia non esaurì i suoi interessi e curiosità musicali: rimangono testimonianze mirabili come le sue esecuzioni delle Sonate di Bach ed i Concerti e i quartetti di Mozart.

Severino Gazzelloni conobbe Bruno Canino nel 1960, anno in cui il pianista partecipò alla IX edizione del Premio Kranichstein, nel quale Gazzelloni faceva parte della giuria. Nel concorso vennero premiati 3 violoncellisti e 4 pianisti, tra questi Canino. Dopo qualche mese Severino Gazzelloni chiama Canino per proporgli di registrare per la RAI alcune parti di *Don Perlimplin* di Bruno Maderna. Questa fu la loro prima esperienza di lavoro insieme, dopodichè hanno lavorato intensamente per circa 15 anni. Bruno Canino, in un colloquio avuto con Alessandra Vaccarone, afferma che Gazzelloni accentuava gli aspetti dinamici e timbrici della musica e aveva un grande senso del contrasto ma che soprattutto sapeva comunicare con il pubblico, aggiungendo che lui personalmente doveva molto a Gazzelloni come pianista, per la sdrammatizzazione del fatto di suonare e per il suo modo così naturale e spontaneo di rapportarsi al pubblico.

Dopo l'esperienza del *Pierrot Lunaire* nel 1947, che costituì per il flautista il primo approccio con la musica contemporanea, l'invito di Bruno Maderna a frequentare i Ferienkurse di Darmstadt (1952) offrì a Severino l'opportunità di venire a contatto con l'ambiente musicale più all'avanguardia di quegli anni e di collaborare con gli esponenti più significativi della *Neue Musik*.

Nelle prime edizioni dei corsi di Darmstadt troviamo i flautisti Kurt Redel (nel 1948, 1953 e 1955) e Gustav Scheck (nel 1949); in seguito e pressochè

ininterrottamente dal 1952 al 1966, si risconterà l'importante presenza di Severino Gazzelloni. Ricordiamo che nel 1952 furono istituiti i *Kranichsteiner Musikpreis*, premi per compositori ed esecutori, che già nella prima edizione furono vinti da due flautisti: l'austriaco Werner Tripp ed il tedesco Karlheinz Zöllner. I Ferienkurse erano nati per promuovere la rivalutazione della vita musicale tedesca a partire dal punto in cui era stata bruscamente interrotta dall'avvento del nazismo; infatti nei primi anni venne prevalentemente eseguita e studiata tutta la musica che era stata messa al bando per oltre un decennio. Nel tempo i Ferienkurse divennero un fondamentale punto di incontro per la nuova generazione di musicisti. Un compositore non può limitarsi a fare il proprio "dovere" senza uscire dalla sua stanza di lavoro. E' importantissimo avere dei luoghi d'incontro dove si possa ascoltare, parlare e scambiare idee. E Darmstadt era realmente così (e lo è ancora). Negli anni in cui insegnava Gazzelloni ogni estate si incontravano a Darmstadt personalità come Bruno Maderna, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Henri Pousseur e René Leibowitz.

Per cercare di capire l'arte di Gazzelloni leggiamo un articolo di Leonardo Pinzauti sul XXVIII Festival di Venezia :

“La musicalità eccezionale di uno strumentista come Gazzelloni ha costituito il motivo di maggiore interesse del primo concerto: si resta un po' sconcertati dall'entusiasmo con cui questo illustre concertista, muovendosi con l'agilità di un bravissimo fauno, si adatta a fare spettacolo di sé, con estrema disinvoltura, anche quando un autore come Herbert Brün, col suo Gesto, per piccolo e pianoforte, chiede l'esecuzione davanti a 5 leggi e sotto il coperchio del pianoforte ...” (La Nazione, 14 settembre 1965)

Anche in altre recensioni si parla della “sua mirabile abilità nel comunicare questo tipo di musica al pubblico”. Citiamo un articolo di G. R. Koch uscito dopo la morte di Gazzelloni :

“Gazzelloni ha fatto sì che il flauto, tradizionale strumento simbolico di serenità bucolica o di vivacità bizzarra, diventasse veicolo delle più folli esplorazione sonore, e ne ha messo in luce i salti di registro, figurazioni indecifrabili, accenti marcatissimi, clusters di armonici, soffi ora orribilmente ineguali ora acuti e stridenti e persino effetti percussivi simili a quelli prodotti dai crotali”. (*Zauberflötist Severino Gazzelloni gestorben*, in *Tibia*, 18 Jahrgang, 1/1993).

Questa capacità non comune di coinvolgere la platea pur suonando brani astrusi e di difficile comprensione anche per un orecchio colto ne fecero in breve tempo un interprete particolarmente richiesto. Igor Stravinsky, conversando con Robert Craft sulla figura del “virtuoso”, sostiene che

“mentre i virtuosi di altre epoche collaborarono strettamente con la nuova musica esplorando nuove possibilità strumentali e ampliando la tecnica, i virtuosi di oggi sono inclini a definire la nuova musica più interessante ... come ineseguibile. Però esistono tuttora dei veri virtuosi. Sono strumentisti eccezionali : il flautista romano (Gazzelloni), il clarinettista parigino (Deplus) e altri i quali hanno veramente realizzato mediante la loro esecuzione della nuova musica con nuovi effetti strumentali e musicali. Sono sconosciuti, certo, ma il loro valore nei riguardo della musica è maggiore di quello dei loro celebri colleghi.” (I. Stravinsky e R. Craft, *Memoirs and Commentaries*, London, Faber, 1960)

La recensione di un concerto tenuto da Gazzelloni a Darmstadt il 20 luglio 1964 mette molto bene in evidenza il nuovo ruolo assegnato all’interprete in questo tipo di musica :

”Nell’ultima serata per brani solistici, dedicata al flautista italiano ed in gran parte da lui sostenuta, il vero elemento trainante era [...] l’interpretazione. I brani eseguiti ricevevano, grazie a lui, legittimazione e splendore”. (H. K. Jungheinrich, *Gazzellonis Flöten-Zauberein*, Darmstädter Tagblatt).

Gazzelloni non solo si esibiva ai Festival di Musica Contemporanea di Venezia, Varsavia e Donaueschingen con estrema disinvoltura, ma portava i brani a lui dedicati nei teatri di tradizione affiancandoli ai brani collaudati del repertorio flautistico assicurando così la loro diffusione al di fuori dell’ambiente della musica contemporanea.

Luigi Nono sottolinea acutamente questo fatto :

“La giovane musica dispone oggi di due virtuosi d’una perfezione di primo ordine, quali non sarà dato di avere tanto presto: il flautista Severino Gazzelloni ed il pianista David Tudor. Anche le peggiori musiche nella loro esecuzione esercitano un fascino sonoro, dovuto unicamente all’alto livello tecnico della realizzazione. Di conseguenza le partiture per flauto e pianoforte spuntano come funghi, pezzi in cui gli autori non si sono preoccupati d’inventare niente altro che più o meno ingegnosi metodi di notazione per stimolare all’improvvisazione il virtuoso Gazzelloni ed il virtuoso Tudor : essi

[i compositori] *sperano di accrescere prestigio a se stessi approfittando delle loro [di Gazzelloni e Tudor] qualità tecniche*". (citato in L. NONO a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1987)

Il flautista tedesco Eberhard Blum racconta il suo primo incontro con Gazzelloni a Darmstadt e spiega perchè molti compositori amavano scrivere per lui :

“Nel 1962 Aurèle Nicolet, che a quel tempo era il mio insegnante, mi mandò agli Internationalen Ferienkurse für Neuen Musik a Darmstadt, per partecipare allo studio della musica contemporanea nel corso del flautista Severino Gazzelloni. Nicolet me lo descrisse come l'unico flautista, da prendersi in considerazione, che si fosse dedicato intensamente all'interpretazione della musica contemporanea ... Gazzelloni aveva già fatto i suoi primi recitals di musica contemporanea negli anni '50 a Darmstadt, Venezia e Köln. In seguito erano nati per Gazzelloni moltissimi lavori per flauto solista, fra cui alcuni sono diventati moto importanti. Evidentemente molti compositori confidavano nello stile scenografico elegante e virtuoso di Gazzelloni. Egli era quasi sempre in grado di mascherare le debolezze compositive delle opere e di dare loro brillantezza con la ricchezza del suo timbro e delle possibili gradazioni dinamiche così da tenere il pubblico, come incantato, in suo potere.” (Üben & Musizieren, anno 10, n° 5, 1993)

Data la forte componente gestuale, la *Neue Musik* poteva trovare un'adeguata corrispondenza soltanto con un musicista così estroso come Gazzelloni. Lui non era solo un interprete, ma molto di più : un uomo di spettacolo; e dovuto alla sua grande considerazione del pubblico e forse anche per il suo eccesso di protagonismo, riusciva a rendere comprensibili a tutti le più complesse e oscure composizioni.

Possiamo affermare, invertendo i termini di Pierre-Yves Artaud che il flauto, a partire dal '45 è indissolubilmente legato alla storia dell'evoluzione musicale del XX secolo. Effettivamente dal dopoguerra in poi il flauto ha conosciuto un'altra sua grande stagione (dopo quella barocca e quella della musica francese) ed è diventato oggetto di interessanti sperimentazioni e ricerche: nuove tecniche come l'utilizzo di suoni armonici, Flatterzungen, suoni multipli, microintervalli, effetti percussivi con le chiavi ed altri effetti.

La collaborazione compositore-interprete diventa una necessità. In un periodo di grande sperimentazione sonora, timbrica e tecnica applicata a tutti gli strumenti la relazione compositore-esecutore diventa vitale : lo strumentista mostra e fa scoprire al compositore nuove sonorità ed effetti inusitati, e il compositore, a sua volta, scrive partiture ardite e dà chiarimenti riguardanti la nuova e bizzarra notazione.

Indubbiamente, oltre alle eccezionali qualità musicali di Gazzelloni, c'era un

altro aspetto che attirava i compositori: il flautista era una presenza costante nell'ambito dei festival di musica contemporanea, cosicchè dedicargli un brano garantiva al compositore un sicuro ed immediato successo.

Il musicologo Massimo Mila, parlando della grande influenza di Gazzelloni sui compositori della sua generazione scrive :

“La storia dovrà stabilire un giorno quanto si debba al flauto straordinario di Gazzelloni, di quella singolare tendenza alla semplicità monodica, manifestata da compositori sempre tacciati di cerebralismo e maestri, in verità, delle più astruse complicazioni. Perché questa ricerca disperata di melodia da parte di gente che concepiva la musica come una combinazione di calcoli seriali ?” (M. Mila, Maderna musicista europeo, Torino, Einaudi, 1976)

e poi ancora

“Gazzelloni è il primo artista che abbia riscattato l'umile flauto dal complesso di inferiorità che gravava sugli strumenti a fiato, uguagliando la fama di solito riservata ai virtuosi della tastiera e dell'arco.

Certamente c'erano già stati grandi virtuosi di strumenti a fiato (...) altri grandi flautisti come Le Roy e Rampal.

Ma nessuno (...) ha raggiunto la fama (...) che circonda Gazzelloni : unico virtuoso di strumenti a fiato che mobilita la folla dei ragazzini in caccia d'autografi, che scatena entusiasmi deliranti, qualunque cosa suoni : i classici come il jazz, oppure la più difficile musica moderna. (...)

Intendiamoci, non è solo questione di virtuosismo tecnico. Il merito di Gazzelloni non è soltanto quello di zuffolare meravigliosamente, come un merlo bene ammaestrato. La sua dote somma è la naturalezza di una musicalità tutta istintiva, che gli permette di entrare interamente nell'idea del compositore, sia questi Mozart o Boulez, e di intuire di colpo tutto il sottofondo di cultura e di esperienza vissuta che c'è nell'apparente semplicità dell'uno, e di dipanare lucidamente l'intricata complicazione dell'altro, divinare il nesso di relazioni tra note che ai comuni mortali sembrano accozzate a caso, o magari a dispetto, trovare il senso musicale della pagina più astrusa e il segreto delle leggi non ancora scritte nè codificate in nessun trattato di composizione.

E tutto questo d'istinto. Gazzelloni è la persona meno sofisticata, meno cerebrale, meno intellettualistica che si possa immaginare. Ma non c'è sofisma seriale, non c'è complicazione cerebrale, non c'è intellettualistica sottigliezza di dettato compositivo che resista al grimaldello della sua spontanea natura musicale. Là dove lo studioso e il teorico arrivano attraverso il calcolo di

faticose analisi, lui ci è condotto per mano dall'innocenza stessa dei suoni, che lo guidano come i tre Fanciulli guidano Tamino nel Flauto Magico, e a lui rivelano immediatamente le norme d'inediti collegamenti, le attrazioni di affinità misteriose per tutti, salvo che per l'orecchio felice di Severino". (M. Mila, "Il fenomeno Gazzelloni", riportato in S. Gazzelloni, *Gazzelloni su Severino Gazzelloni*, Magma, Roma, 139 p., 1977).

Petrassi, che scrisse anche musiche per lui, afferma che

"nonostante gli sperimentalismi e le varie avventure della musica di quel periodo particolare, lui presentava opere problematiche in modo perfetto e diretto."

Gli aspetti dello stile esecutivo che caratterizzavano la sua personalità di interprete erano il suo grande senso melodico, il sapere comunicare anche con poche note, esprimendo e palesando gli intenti più profondi del compositore. Persino negli autori dove il modo di scrivere scientifico tendeva a delegare tutte le responsabilità interpretative ad un razionale principio strutturale, la musicalità estrosa di Gazzelloni e la sua spontaneità nell'accostarsi al fatto musicale facevano che un brano, pur nella novità del linguaggio, riuscisse a conquistare il pubblico.

Per Aldo Clementi scrivere *Ideogrammi n° 2* (1959) per Gazzelloni si trasformò *"da un lato in stimolo a 'cercare' [di andare aldilà di certi luoghi comuni], dall'altro nel piacere di violentare alcuni ereditari difetti di linguaggio (a mio parere) dello strumento."* (A. Clementi, Presentazione del concerto del 21/9/1960 al XXIII Festival di Venezia).

Lo svizzero Jacques Guyonnet a proposito di *Polyphonie I* (1962) per flauto in Sol, dice che *"Fu in effetti dopo aver seguito le prove di Le Marteau sans maître a Darmstadt che fui colpito dalle straordinarie qualità sonore del flauto in Sol suonato da Severino Gazzelloni."* (J. Guyonnet, Presentazione del concerto del 13/4/1963 al XXVI Festival di Venezia).

L'italiano Boris Porena, che conosce bene le diverse risorse dello strumentista, nei suoi *Musica n 3 - Neumi*, concepiti come una eufonia armonica-timbrica per flauto, marimba e vibrafono, dà preminenza al suono del flauto : *"Scritti nel 1963, i Neumi sono dedicati a Severino Gazzelloni, di cui intendono sfruttare più le straordinarie capacità di "bel suono" che il prodigioso tecnicismo."* (B. Porena, Presentazione del concerto del 9/9/1966 al XXIX Festival di Venezia).

L'Accademia Chigiana di Siena

Il conte Guido Saracini nell'estate del 1932 aveva fondato a Siena l'Accademia Chigiana, la cui attività si manifestava fundamentalmente nei corsi estivi di perfezionamento e nei concerti. Grazie all'iniziativa di questo mecenate nel giro di pochi anni Siena diventò un centro d'attività nel panorama italiano e internazionale. Tra i docenti dell'Accademia si annoverano Severino Gazzelloni (che vi insegnò dal 1965 al 1992), Pablo Casals, Antonio Guarnieri, Alfredo Casella, Ango Serato, Sergiu Celibidache, George Enescu, Andrés Segovia, Nicanor Zabaleta, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Nathan Milstein, Yehudi Menuhin, Hermann Scherchen, Guido Agos, Gino Bechi, Gina Cigna, Franco Ferrara e Arturo Benedetto Michelangeli, tra molti altri.

Il Festival di Venezia

Dal 1959 Mario Labroca, critico musicale e compositore, allievo di Respighi e Malipiero, assume il ruolo di sovrintendente del "Festival di Musica Contemporanea" della Biennale di Venezia. La sua è una figura di riferimento per molti giovani compositori. Il suo Festival è internazionale e, in un'Italia divisa in tante piccole "scuole", diventa l'appuntamento più importante. Le sue scelte lungimiranti portano a Venezia musiche provenienti da tutto il mondo, e spesso i compositori sono gli stessi di Darmstadt.

Il Festival di Venezia ospitò Gazzelloni dal 1952. Dal 1961 al 1966 addirittura un intero recital veniva dedicato alla nuova letteratura per flauto.

Questo festival, di carattere internazionale, era un grande appuntamento per la critica musicale. Tra le molte recensioni, per tentare di approfondire quale "magia" veniva attuata nelle esecuzioni di Gazzelloni, riportiamo le parole di Giovanni Attilio Baldi, riguardanti il recital del 12/9/1965, tenutosi nell'ambito del "XXVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea" :

"Gazzelloni era in forma strepitosa e non ha rinunciato ad una esecuzione di carattere spettacolare eseguendo Gesto del tedesco Herbert Brün per flauto piccolo e pianoforte: al pari di un folletto è corso suonando (se così si può dire) sia dall'uno all'altro dei cinque leggi previsti dalla partitura, sia persino dentro il pianoforte.

Non da oggi indico la grave responsabilità assunta da questi artisti di fama mondiale accreditando presso il pubblico composizioni di scarso o di nessun valore, nelle quali non si sa mai dove finisca la parte scritta dal compositore e quando cominci quella affidata al virtuosismo (se non all'arbitrio) dell'interprete.

Due eccezioni hanno contraddistinto il concerto : Simmetrie di Mario

Bortolotti, a mio avviso il miglior pezzo del programma e Kada IV del giapponese Kazuo Fukushima, compositore ormai ben noto, soprattutto per l'opera di diffusione della sua opera compiuta da Gazzelloni, il quale ultimo ha riscosso un clamoroso successo.”

Ci sono alcune costanti nelle opere scritte per lui, caratteristiche che possono essere riassunte con il termine *Gazzelloni-Musik*. Questo termine indicava un modo di suonare e di interpretare caratteristici dell'esecutore che ispiravano fortemente, e non di rado influivano, sul modo di scrivere dei compositori stessi.

Le osservazioni del critico evidenziano una problematica particolare della *Gazzelloni-Musik* : la difficoltà a discernere tra il contenuto proprio della composizione e l'apporto dell'interprete. Non sappiamo perchè sia così difficile da accettare da parte del musicologo un apporto creativo da parte dell'interprete, soprattutto poi quando questo è richiesto espressamente dal dettato musicale. L'articolo elogia *Simmetrie* di Bortolotti, brano del quale l'autore stesso dichiara di avere adottato l'*alea* temporale, ovvero sia un succedersi di altezze notate solo in parte, le cui durate sono fissate con un ampio margine di libertà affidato all'interprete. La verità è che il brano che secondo il critico è “*il miglior pezzo del programma*” è un ottimo esempio di indistinguibilità e fusione tra “*la parte scritta dal compositore*” e “*quella affidata al virtuosismo (se non all'arbitrio) dell'interprete*”.

In *Y su sangre ya viene cantando* (1952) per flauto, archi e percussioni di Luigi Nono lo strumento solista si appropria di connotazioni tipicamente vocali; Questo brano è la seconda parte, esclusivamente strumentale, dell'*Epitaffio per Garcia Lorca*, opera articolata in tre parti che prevede anche un coro e voce recitante. Come epigrafe l'opera porta alcune righe della poesia *Memento* di Lorca:

*Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.*

Complessivamente questo brano non lascia nessun margine al virtuosismo, nè vi sono gli ampi salti melodici, nè le dinamiche contrastanti ravvicinate tipiche dello strutturalismo.

esempio musicale [omesso]

Del flauto vengono messe in rilievo le qualità melodiche e liriche, ma inserite in un contesto assolutamente nuovo.

esempio musicale [omesso]

Eric Dolphy, noto jazzista statunitense che aveva conosciuto Gazzelloni a Berlino, incise un brano che intitolò *Gazzelloni*. In questo brano, che si trova nel suo LP “*Out to lunch*”, suonano Eric Dolphy (flauto) Freddie Hubbard (tromba), Bobby Hutcherson (vibrafono), Richard Davis (basso) e Tony Williams (batteria). Nelle note di copertina Dolphy suggerisce che in questo brano “*everybody holds to the construction for the first 13 bars, then - freedom*”.

Studie per flauto solo (1959) di Milko Kelemen (nato nella ex-Yugoslavia nel 1924 e che nel 1979 scrisse un'altra versione di questo pezzo, per flauto e pianoforte, dedicata a Roberto Fabbriciani) risente ancora dal serialismo postweberiano e sperimenta un nuovo tipo di scrittura : il soffio o il respiro dell'esecutore determina la durata delle frasi e di conseguenza i valori delle singole note dipendono dalla lunghezza del respiro dell'interprete.

Nelle composizioni dedicate a Gazzelloni si passa dallo strutturalismo postweberiano al fenomeno dell'alea, dal recupero delle tradizioni allo sperimentalismo più ardito, da situazioni gestuali che trascolorano nello “happening” vero e proprio fino al free-jazz. Alcuni compositori, confidando nelle sue capacità di improvvisazione, gli affidano composizioni a carattere aleatorio; altri invece, sapendo di avere a disposizione un flautista *sui generis*, un musicista-attore, gli dedicano composizioni che stanno a metà strada tra la musica e il teatro.

D'altra parte l'estrema varietà stilistica delle opere dedicate a Gazzelloni non è soltanto il riflesso di un'epoca di sperimentazioni, è anche lo specchio di una personalità eclettica e poliedrica che affrontava con la stessa serietà e passione qualsiasi tipo di musica. Grazie alla sua grande apertura mentale Gazzelloni mantenne un costante rapporto con la musica del passato senza mai fossilizzarsi in uno stile, nemmeno nella nuova musica.

In *Rhymes for Gazzelloni* (1965) di Yori Aki Matsudaira, chiaramente influenzato dalle componenti gestuali e spettacolari della musica di Cage, “*il flautista deve suonare la grancassa, i piatti sospesi, il naruko (in mancanza di questo strumento si possono usare le campane di vetro), emettere sospiri, far schioccare la lingua, mormorare, strisciare i piedi, pronunciare delle consonanti e delle vocali; inoltre egli deve puntare la soneria della sveglia secondo le indicazioni*” (Yori Aki Matsudaira, *Rhymes for Gazzelloni*, note dell'autore allo spartito, Suvini Zerboni, Milano, 1967)

Boulez nella sua *Sonatine* per flauto e pianoforte mescola liberamente tecniche seriali e non seriali con un risultato di grande freschezza, originalità e forza, un concentrato di idee impregnato di trasgressione delle regole tanto del comporre quanto del suonare il flauto :

“Il telaio della Sonatine mi sembra stia per scoppiare, tanta è la densità e l'intensità della materia in essa racchiusa. Nè le idee sono di piccolo formato o gentilmente leziose : il flauto è usato in maniera strana e selvaggia, con balzi prodigiosi, in galoppate tutte irte di punte e di scosse ritmiche costanti : siamo agli antipodi non solo delle melodiche zufolate settecentesche del re di Prussia, ma anche dalla liquida vaghezza, tra voluttuosa e malinconica, con cui questo strumento popola gli assolati meriggi fauneschi nel gusto degli impressionisti. E pure in un impiego tanto insolito il flauto trova una fusione timbrica ed un'intima compenetrazione col pianoforte, che ha del prodigioso.”

(P. Boulez, note di copertina del disco Véga Record)

La produzione per flauto di Luciano Berio inizia con *Serenata I* (1957), dedicata a Pierre Boulez. L'ensemble è composto da : flauto, arpa, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, tromba e trombone. Così la presenta in una lettera del 1964, citata nelle note di copertina del disco RCA “La musica nuova” :

“L'ho scritta in 14 giorni per il Domaine Musical : non ho quindi avuto il tempo di meditare sulle possibili scelte, ma ho scritto quello che avevo in testa (orecchie comprese).

Una specie di stream of consciousness [flusso della coscienza], se vuoi. Forse proprio per questo è un pezzo al quale sono molto affezionato. Quella di Bruno [Maderna] e la mia sono le prime serenate del dopoguerra; mi sembra cioè che costituiscano i primi esempi di musica seriale che sorride un po'. Se ti può interessare, io ci ho sempre sentito dentro degli echi di antiche serenate notturne.”

In *Diagramma* di Gorecki “L’esecuzione di ogni diagramma è spostabile, ossia il primo può andare al posto del terzo, ecc.; ciò non implica per altro alcuna ripetizione di essi” (Note dello stesso Gorecki).

In *Quanti I* di Lehmann “L’opera si basa su una serie dodecafonica, la cui suddivisione in cinque sezioni si ripercuote sulla forma : Quanti I è composto da dodici sequenze che si raggruppano in cinque parti principali. L’esecuzione può iniziare indifferentemente con una qualsiasi delle cinque parti, che si allacciano ciclicamente. All’interno di ogni parte invece le sequenze si susseguono liberamente.” (Note dello stesso Lehmann).

In *Polyphonie I* di Guyonnet “Quando la scrittura diviene piuttosto complessa, si deve considerare l’intenzione, che è quella di creare una unità complessiva indivisibile : il flauto e il pianoforte si amalgamano in un volo in cui si dovrebbero fondere idealmente per creare un terzo carattere.” (Note dello stesso Guyonnet).

Esperimenti grafici giustificati da particolari esigenze vengono compiuti da Kelemen e ci ricordano la “notazione proporzionale” della *Sequenza* di Berio:

“Studio per flauto solo è un lavoro sperimentale in ciò che il soffio è la “misura” della durata di una frase. Se, ad esempio, si hanno poche note durante una “misura di soffio”, il tempo è lento; viceversa, se vi sono molte note il tempo è allegro.

Per questo genere di musica ho inventato una particolare notazione, poiché tutto dipende dalla lunghezza del soffio.”

I giovani compositori orientali (giapponesi soprattutto, ma anche cinesi e coreani) possono ritrovare nelle moderne tendenze della musica quella attenzione al timbro puro, ad un ritmo più libero, elementi da sempre al centro della loro cultura musicale e che la tradizione occidentale aveva da lungo tempo accantonato, prima che riemergessero con l’impressionismo e con il post-webernismo.

Kazuo Fukushima (nato nel 1930 in Giappone) è il compositore più rappresentativo e anche il più noto, soprattutto per l’opera di diffusione delle sue musiche compiuta da Gazzelloni. La sua produzione per flauto inizia con *Requiem* (1956) per flauto solo, a cui seguono *Ekagra* (1957) per flauto in Sol e pianoforte, *Tre pezzi da Chu-u* (1958) per flauto e pianoforte, *Kadha Karuna* (la prima versione del 1958 è per due flauti, pianoforte e tamburo giapponese, la seconda versione del 1962 è per flauto e pianoforte), *Hi-kyò* (1962) per flauto, archi e percussioni il cui secondo movimento è *Mei* per flauto solo, *Kadha n 4* (1963) per flauto e pianoforte, *Shu-sa* (1969) per flauto solo e *Rai* (1971) per flauto e pianoforte. Fukushima si ispira alla mistica orientale trasfusa nei titoli simbolici come *Mei* (oscuro, pallido, intangibile) evoca l’antico potere del flauto di giungere allo spirito dei defunti; un messaggio per consolare il “dottor Wolfgang Steinecke di Darmstadt

che trapassò in un tragico incidente.” Accanto a questi temi spirituali, abbiamo *Hi-kyò* (specchio volante), che è il nome dato alla luna dai Giapponesi, i quali considerano lo specchio un oggetto sacro. Le fonti di suono, rumore alternativo al flauto diventano davvero curiose nel lavoro di Nguyen Thien Dao, intitolato *Tây-Nguyên*, che ai tre flauti (flauto piccolo, flauto e flauto in Sol) ed al pianoforte oppone i più diversi oggetti: transistor, cacciavite, spazzola per abiti e spazzolino da denti.