

## Gazzelloni, una nuova concezione del suono del flauto

L'incontro di Gazzelloni con l'avanguardia è l'inevitabile punto di contatto tra due percorsi convergenti : quello del rinnovamento del linguaggio musicale dei compositori e quello di una nuova tecnica strumentale da elaborare per il flauto. L'immagine tradizionale del flauto, dal suono dolce e pastorale, dall'agilità leggera e mirabolante, continuava a prevalere, malgrado l'avvento del flauto Boehm. Come sempre, era cambiato lo strumento, ma dovevano cambiare gli strumentisti, la mentalità dei compositori e quella dei direttori d'orchestra.

In questo contesto si pone la figura del giovane Gazzelloni, innanzitutto per il lavoro di ricerca sulle possibilità tecniche del flauto, che diventa canto o grido, suono o rumore della nostra complessa epoca. La scuola di flauto più importante all'epoca era quella francese, ma l'estetica di questa scuola non soddisfaceva Gazzelloni, che d'altra parte aveva l'esigenza, date le partiture che i compositori gli scrivevano, di trovare un nuovo modo per suonare il flauto, un nuovo approccio al suono. Una parte importante della sua tecnica era la respirazione, che lui insegnava con cura. Se pensiamo che il suono del flauto, a differenza degli archi, non è omogeneo ...

*“ I suoni centrali posseggono una purezza, un charme incomparabile. [...] Le note gravi hanno un timbro molto particolare, che non è quasi più ‘di flauto’”. [...] diciamo soltanto che se, da una parte il grave non è mai veramente ff, gli acuti dal re in poi non sono mai veramente pp. [...] Quasi tutti i suoni della seconda ottava sono degli armonici -2° suono-, ma l'abitudine è quella di chiamare armonici, per il flauto, soltanto i 3° suoni, ottenuti con le note che vanno dal Do grave al Do # medio. [...] le note gravi del flauto suonano quasi come se fosse un altro strumento rispetto le note acute. (Ch. Koechlin, *Traité de l'orchestration*, Eschig, Paris, 1944).*

e al fatto che fino allora si suonava dal *mp* al *f*, con Gazzelloni si comincia a suonare dal *pp* al *ff*, utilizzando dei veri *p* che sono timbrati (che di conseguenza hanno portanza) e facendo acquisire ai suoni gravi una potenza inusitata, ricercando in essi l'espressività della corda Sol del violino. Dopo aver sentito Gazzelloni molti capirono che il flauto poteva avere un suono che prima non avevano immaginato, quindi cominciarono a fare modifiche alle testate e a studiare il suono prefiggendosi nuove mete. Nel 1961-1962 A. Murray (flauto I della Banda dell'Aeronautica Reale Inglese) costruì un flauto con il foro dell'imboccatura più grande, dopo aver visto a Severino Gazzelloni suonare con un flauto così. Alain Marion dopo aver sentito Gazzelloni si impegnò in modo di avere un registro grave uguale o addirittura più potente lui.

Sentiamo da Gazzelloni stesso il racconto della sua collaborazione con i nuovi compositori, che si svolgeva nelle aule dei corsi estivi di Darmstadt :

*“Loro scoprirono delle possibilità nuove su di me e un suono completamente particolare che non era quello di una scuola. Un suono che avevo creato io stesso sul vibrato del violino, del violoncello, non sulla vecchia scuola francese: Io ammetto che sia stata una bella scuola, ma era “vieille manière” di suonare il flauto e per me non andava bene e non rappresentava il mio ideale. (...) Noi saltammo il fosso, come si dice, superammo Schönberg, Berg, Stravinsky, tutte quelle scuole, noi le superammo e cominciammo a creare qualche cosa, a discutere ogni sera su che cosa si poteva scrivere, che cosa si poteva fare di nuovo, perchè era passata una guerra, bisognava rifare un mondo nuovo, perchè veniva fuori una generazione nuova alla quale noi dovevamo dare qualche cosa per un mondo nuovo nel campo della musica. Cosa facevo io con loro ? stavamo insieme e mostravo la tecnica durante la lezione. (...) Ma i primi pezzi nacquero come improvvisazioni. Come scrivevamo la musica ? Non si scriveva quasi niente : delle piccole note, degli appunti sugli spazi e quindi si incominciava a improvvisare, stando attenti solo alla serie, che non venissero fuori le ottave, e quelle cose che sappiamo benissimo nel campo della musica seriale. E comincia questa interpretazione con bel suono, con suono rude, con tecnica particolare, con doppie note, e io dicevo ‘Guardate, si può fare anche questo ...’. Ci fermavamo durante gli esperimenti che facevamo in pubblico e il pubblico erano i giovani compositori, tutti interessati a creare qualcosa di nuovo e quindi ecco che comincia un po’ la Gazzelloni-Musik, perchè io davo qualche cosa, qualche idea per scrivere, e allora loro cambiavano. Questa era la cosa importante di allora: l’interprete che suggeriva al compositore, che gli dava la possibilità di poter ampliare una frase con i suoi suggerimenti, e poi magari nella frase procedeva con l’indicazione “improvvisazione”.*

*Le “improvvisazioni” potevano essere anche come quelle di Earle Brown, che era con noi allora e che scriveva soltanto dei puntini piccoli, o più o meno grandi, quadratini, dove le note potevano essere staccate, meno staccate, vibrato, lungo uno spazio lungo, una lunga riga e magari con una “V” sopra per indicare che cominciava un vibrato. (...) I ragazzi nuovi che venivano cominciavano a scrivere perchè c’era anche questo interprete [lui stesso] che poteva superare le difficoltà, che aiutava i ragazzi anche a stendere delle idee. Con noi c’era John Cage, che si metteva lì col tam-tam, e io suonavo insieme a lui: c’era talmente una concentrazione di idee che partivamo insieme con delle note che sembravano l’oscillazione del tam-tam. Da questo poi nascevano periodi di composizioni veramente di altissimo livello.*

*Poi si raccoglieva tutto questo materiale, si cominciava a stendere sul pentagramma.*” (G. Petrucci e M. Benedetti, *Severino Gazzelloni*, Pagano, Napoli, 1993.)

La prima qualità rilevabile di una strumentista è il suono, che si caratterizza per un particolare timbro, per la variabile escursione dinamica, per la stabilità dell'intonazione e le possibilità del vibrato.

Per un confronto significativo, dobbiamo parlare degli anni della formazione musicale di Gazzelloni, tra il 1930 e il 1940. Le registrazioni dell'epoca dei famosi flautisti francesi continuatori di una tradizione instauratasi al Conservatorio di Parigi, come Gaubert, Moyse, Barrère, Le Roy, Hennebains, ci propongono un suono di flauto molto omogeneo [timbricamente] nei diversi registri ed agile nelle articolazioni, come richiesto dall'impostazione tecnica di quella scuola volta a soddisfare le esigenze di un tipico repertorio per flauto. Ma proprio queste virtù, adatte a un certo repertorio, limitavano la varietà espressiva del flauto: l'omogeneità timbrica dava al flauto un unico “colore” di suono con una escursione dinamica non molto ampia. Da qui l'insoddisfazione di Gazzelloni verso la scuola francese di flauto e la sua ricerca di una nuova impostazione, di una nuova tecnica del suono.

*“Quindi io cominciai a pensare a un bel suono robusto, un vibrato da adattare ai vari stili della musica, cosa molto importante, e così venne fuori la “scuola Gazzelloni”, (...) che io portai non soltanto in Europa, ma negli Stati Uniti e in Giappone.”* (G. Petrucci e M. Benedetti, op. cit.)

L'esplorazione delle possibilità del flauto e l'invenzione di nuove tecniche, sono andate oltre quello che si poteva immaginare: l'ampliamento dell'escursione dinamica, quella ricerca di *“un bel suono robusto”*, ha fatto scoprire nuove possibilità timbriche nei diversi registri, dando al flauto una “politimbricità” prima sconosciuta, rivoluzionando il suono in un ricco caleidoscopio di timbri a disposizione del flautista.

Il registro grave, che tradizionalmente era il più debole, acquista una forza inusitata. Il vibrato degli artisti della scuola francese, in un'epoca in cui molti prediligevano il “suono fermo”, era dapprima considerato un elemento negativo. Con Gazzelloni il vibrato riscalda il fraseggio e “colora” i suoni fissi. Prima ancora delle acrobazie virtuosistiche, degli effetti sonori come i doppi suoni, i frullati, i glissati, le percussioni delle chiavi e tanti altri, l'attrazione esercitata da Gazzelloni sui compositori era frutto del suo particolare suono, che nel contesto di quel periodo era veramente innovativo e stimolava, con la ricchezza delle variabili messe in gioco, a creare fantasiosi percorsi compositivi.

In lui fu ammirata la sua tecnica di fare musica attraverso la cura del suono: i formidabili bagliori della “bellezza” del suono, dei colori, dei *p* timbrati, la sua arte del bel suono fraseggiato con calore e colore. Gazzelloni era in grado di soppesare il “suono” con naturalezza raffinatissima e preziosa.

Riguardo le sue interpretazioni vogliamo sottolineare che in una serie di lezioni sulle Sonate di J. S. Bach non suonò mai le legature nella stessa maniera e i tempi dei concerti di W. A. Mozart oscillavano di 20 o 30 numeri di metronomo in più o in meno. Quando qualcuno gli chiese la ragione Gazzelloni rispose che:

*“il nostro compito è di ricreare la musica ogni volta diversamente, di riuscire a “parlare” le note ogni volta con un accento diverso, di considerare il suono lo strumento con cui non riproporre ogni volta se stessi, ma l’occasione per materializzare la meno verificabile delle arti: la Musica.”* (G. Petrucci e M. Benedetti, op. cit.)

In una intervista troviamo altri ragguagli sulla sua speciale qualità di suono :

Domanda : *“Maestro, il suo modo di suonare il flauto lo ha portato a fare concerti in tutto il mondo e ad essere riconosciuto tra i più importanti flautisti, quale ideale l’ha guidato ?”*

Risposta : *“La certezza di poter fare uscire il mio strumento da una gabbia dorata in cui secoli di ‘scuole’ lo avevano rinchiuso. La mia volontà di ricerca mi portò a tentare strade nuove in ogni campo. Cominciai a trovare sonorità ampie, vibrati differenziati, colori prima impensabili. Se oggi un bravo flautista non ha più problemi di sonorità in orchestra o in concerto è dovuto proprio a quegli anni in cui si dischiuse la gabbia ed il suono divenne sonorità.”* (G. Petrucci e M. Benedetti, op. cit.).

L’importante esperienza della tournée per il *Pierrot Lunaire* gli dischiuse un nuovo tipo di musica e nel contempo gli diede lo spunto per sviluppare una nuova tecnica del suono :

*“Grazie a questa esecuzione [Pierrot Lunaire di A. Schönberg] mi accorsi che la tecnica del flauto poteva essere sviluppata, cioè avrei potuto con il tempo prepararmi a una tecnica nuova dello strumento. ... Io ho sviluppato ancora una tecnica speciale sulla respirazione, con un suono completamente differente da quello che era nella vecchia scuola francese. Oggi il flauto ha bisogno di un suono più robusto e quindi di una varietà nella gamma dei colori.”* (S. Gazzelloni, *Gazzelloni su Severino Gazzelloni*, Magma, Roma, 1977).

Gazzelloni fu uno dei primi ad impegnarsi in uno studio programmato sulla fisiologia musicale dello strumento. Per ottenere una resa di suono insolita e spesso mai udita si alzava la mattina alle sei e dopo una rapida colazione faceva footing in campagna vicino a casa sua. Come un atleta controllava la sua alimentazione. Raccontava lui stesso:

*“Serve per tenermi sempre in forma altrimenti non potrei sostenere la mia attività musicale così impegnativa. Anche la resa musicale del flauto migliora in questo modo. Non è uno strumento così facile, come sembra agli inizi; per suonarlo come si deve, occorre anche una predisposizione fisica ... certe note, e alcuni passaggi, bisogna tirarli fuori ...*

*Cercavo il limite di potenza del flauto.*

[Da ragazzo] *Dedicavo l'intera mattina alle note lunghe, per la respirazione, poi andavo a giocare a calcio perchè mi metteva fiato e ritornavo a studiare. Un italo-americano in Calabria mi regalò un trattato [sul flauto] scritto da un tedesco: lo divorai !”* (S. Gazzelloni, op. cit.).

Per adeguare il suo strumento alle esigenze della musica d'avanguardia ha inventato una nuova tecnica di respirazione e gli allievi venivano da tutte le parti del mondo per impararla da lui. *“Io credo solo nel mio fiato”* diceva spesso. Già perchè ci vuole fiato, tanto fiato per suonare il flauto. E non basta, bisogna saper dosare l'emissione, quel tanto e non di più, per far sì che il fiato duri a lungo, quanto lo richiede la frase musicale da eseguire. I polmoni sono il serbatoio del fiato, e più sono ampi e sani, più fiato riescono a immagazzinare. E' per questo che Severino preferiva vivere in un attico, per poter respirare meglio tutte le mattine, davanti alla finestra spalancata, dove apriva e stendeva le braccia, eseguiva flessioni e rotazioni, ispirava ed espirava ritmicamente. Chi lo avesse visto avrebbe potuto scambiare per un atleta in pieno allenamento preagonistico. Invece era un artista, ma la sua vita era regolata come quella di uno sportivo. Non era raro incontrarlo per la strada mentre con passo elastico compiva la sua rituale passeggiata. Preferiva le ore del mattino e le strade alberate.

Nelle sue mani il flauto si arricchiva di personalità, di calore e di colore, vibrava al limite della rottura. Lo strumento dall'arcadia dava suono a tessiture moderne ed audaci, e se Gazzelloni lo si ammira per la facilità con cui sa variare, nel repertorio barocco, la dinamica dello strumento, è soltanto nelle composizioni del 900' che raggiunge il massimo della drammaticità. *Ekagra*, per flauto in Sol e pianoforte, di Fukushima è il culmine di questo concetto, per la densità espressiva raggiunta dall'autore e dall'interprete.