

Intervista

Jacques Zoon

Un itinerario glorioso...

Jacques Zoon, nato nel 1961, inizia a studiare il flauto con Louise van Ter Tholen che sarà la sua insegnante fino a quando non compirà diciotto anni. Proseguirà i suoi studi nel Conservatorio Sweelink di Amsterdam con Koos Verheul e Harrie Starreveld. Già vincitore nel concorso Willem Pijper nel 1981 (2° premio, con il pianista Bernd Brackman), studia anche con Geoffrey Gilbert e András Adorján nel Banff Center for the Arts (Canada) e si distingue in altri concorsi internazionali, vincendo, per esempio, nel 1988 il 3° premio e il premio migliore interpretazione di musica contemporanea al concorso internazionale di Scheveningen. Ma quello che più colpisce nel suo curriculum è sicuramente la carriera in orchestra che si rivela infatti semplicemente eccezionale: ha ricoperto il posto di primo flauto successivamente nell'Orchestra Giovanile Europea (1981-85), nell'Orchestra Filarmonica di Amsterdam (1984), nell'Orchestra de la Résidence dell'Aia (1985-89), nell'Orchestra Reale del Concertgebouw (1989-94), nell'Orchestra da Camera Europea (1989-97), nell'Orchestra di Bordeaux e infine nell'Orchestra Sinfonica di Boston (1997-2001). Niente di più e niente di meno... Ma la sua attività come solista non è stata mai ostacolata dal suonare regolarmente con tutte quelle grandi orchestre ed è sempre stato attivo nella musica da camera in tutti i repertori (da notare che ha fatto parte del famoso Netherland Wind Ensemble) e ha sviluppato in parecchi anni una notevole discografia (Philips, Decca, D.G.G., Vanguard Classic, Schwann-Koch, NM Classics, Bona Nova, Boston record...) nella quale possiamo notare molte incisioni particolarmente originali dedicate alla musica olandese, così come in altre registrazioni in compagnia del Combattimento Consort-Amsterdam diretto da Jan Willem de Vriend, un ensemble moderno specializzato nella musica barocca.

Nominato "Musicista dell'anno" nel 1998 dal prestigioso Boston Globe è stato sempre molto interessato alla costruzione del flauto, attività in cui la sua curiosità e la sua immaginazione hanno trovato uno sbocco perfetto. Ha partecipato alla realizzazione con la ditta Haynes del suo modello in legno e ha appena fondato con Neil Krane, costruttore di Boston, la ditta "Zoon-Krane" che continuerà a produrre quel tipo di flauto. Infine, dopo aver insegnato nel Conservatorio di Rotterdam (1988-94), nell'Università di Bloomington nell'Indiana (1994-97), nell'Università di Boston, nel Conservatorio della Nuova Inghilterra e nell'Accademia musicale "Hans Eisler" di Berlino (2001-02), Jacques Zoon è appena stato nominato professore nel Conservatorio di Ginevra.

L'edizione 1987 del Concorso internazionale Jean-Pierre Rampal della Città di Parigi gli aveva attribuito il Premio speciale della giuria, un riconoscimento che tradizionalmente va al candidato che colpisce per la sua personalità musicale. Il seguito della carriera di Zoon ha dimostrato quanto fosse giustificato quel premio...

D. : Il suo percorso come flautista in orchestra le ha fatto ricoprire una successione di posti prestigiosi e fino a poco tempo fa lei era flauto solista dell'Orchestra Sinfonica di Boston. Cosa l'ha spinto a lasciare una formazione così magnifica?

R. : Semplicemente il fatto che abbiamo avuto un bambino e che sia io che mia moglie - la violoncellista Iseut Chuat - vogliamo dargli un'educazione europea, come quella che abbiamo ricevuto noi. Non voglio per questo criticare del tutto il sistema americano: ci sono molte cose positive nel campo educativo. Ma non ci va di dover continuamente proteggere il nostro bambino da un certo numero di cose...

D. : Per quanto tempo è stato a Boston?

R. : Quattro anni. Ero arrivato là nel 1997 e ci sono rimasto fino a settembre 2001. Mi hanno lasciato il posto ancora per un anno ma tra poco faranno una nuova audizione. Lasciando Boston avevo trovato lavoro come insegnante a Berlino, alla Hans Eisler Hochschule. Quando però Emmanuel Pahud ha lasciato Ginevra abbiamo avuto qualche esitazione a trasferirci in quella città: a Berlino c'è un clima formidabile per le arti e la cultura. Ma la famiglia era sensibile a vivere in una regione francofona e poi Ginevra è un luogo veramente cosmopolita, molto centrale e consente anche di risiedere in Francia. Per farla breve c'erano molti e diversi vantaggi per trasferirsi a Ginevra.

D. : Veniamo alla sua formazione. Dove e a che età ha iniziato a suonare il flauto?

R. : A nove anni, nella mia città natale di Heiloo. Si trova vicino ad Alkmaar, città molto conosciuta per il suo formaggio! Veramente volevo assolutamente cominciare a fare musica già a sette anni perché molti dei miei fratelli e sorelle già suonavano. Non ci si poteva però iscrivere alla scuola prima di aver compiuto otto anni. Potei comunque iniziare con un po' di solfeggio e con il flauto dolce. In seguito ascoltai ad un saggio un ragazzo che suonava molto bene il flauto traverso, vibrava persino... Credo che avesse tredici anni circa. Rimasi molto impressionato e dalla mia mente scomparvero del tutto tutti gli altri strumenti! Andai dal professore di flauto ma avevo le braccia troppo corte e perciò mi consigliò di aspettare ancora un anno. Ero molto triste e lo fui ancor di più l'anno dopo perché le cose non erano cambiate molto! Ma ho talmente pianto che mi hanno lasciato cominciare. Il mio primo insegnante è stata Louise van Ter Tholen ed è con lei che ho compiuto la prima parte dei miei studi cioè i primi nove anni.

D. : Le piccole città dei Paesi Bassi hanno tutte una scuola di musica?

R. : In generale credo di sì e penso anche che l'Olanda sia ben organizzata. In quell'epoca forse era ancora meglio perché oggi si cerca di fare economia un po' in tutti i campi e un buon numero di scuole di musica sono state chiuse o si sono fuse insieme. Ma gli anni '60 e '70 erano un periodo più ricco e c'erano molti soldi per l'educazione e la cultura in genere. Anche i villaggi più piccoli avevano la loro scuola di musica, era tutto molto ben organizzato e tutti avevano la possibilità di provare a suonare uno strumento... Chiaramente molti ragazzi dopo uno, due o tre anni smettevano per mancanza di talento e di interesse ma in fin dei conti era comunque un numero considerevole di giovani che poterono provare a suonare uno strumento e fare qualcosa con la musica. Oggi è diverso:

molti bambini sono attirati da altre cose - i computers per esempio! - e credo che adesso l'insegnamento di base tra i ragazzi è meno diffuso di prima

D. : I suoi fratelli e le sue sorelle fanno anch'essi musica?

R. : Sì ma non professionalmente. Questo non gli impedisce di essere comunque molto attivi! Uno dei miei fratelli, biologo, è un appassionato suonatore di tromba e suona quanto me! È richiesto da molte orchestre di dilettanti e non è mai libero! Anche i suoi figli suonano.

D. : La musica era importante per la sua famiglia?

R. : I miei genitori erano molto versati nelle arti. Mio padre, che suonava parecchi strumenti, amava molto la musica e suonava nella banda cittadina, che era stata fondata da mio nonno. Lui non era un musicista professionista ma aveva voluto costituire una fanfara nella quale suonava il trombone. Mio padre riparava anche gli strumenti che erano spesso in condizioni disastrose. Essendo ingegnere in un'acciaieria il suo talento tecnico era molto sviluppato e se ne serviva spesso anche se qualche volta rivelava un lato un po' rudimentale!

D. : Immagino che tutto ciò le abbia donato molto presto il gusto per la costruzione degli strumenti! Ma torniamo ai suoi studi che lei ha proseguito nel Conservatorio Sweelinck di Amsterdam. È l'unica scuola di musica importante della città?

R. : Sì, è l'unico Conservatorio della capitale. È anche la scuola musicale più importante della nazione. Nei Paesi Bassi, come sapete, l'insegnamento è molto settoriale: il Conservatorio dell'Aia è specializzato per la musica antica con insegnanti formidabili del calibro di Franz Brüggen o Franz Vester (agli inizi). Sono poi arrivati Barthold Kuijken e altri ancora. A Rotterdam c'è invece una scuola specializzata per il jazz... Attualmente il Conservatorio di Amsterdam possiede anch'esso un buon settore per la musica antica.

D. : Quanto tempo ha studiato nel Conservatorio di Amsterdam?

R. : Sei anni. Ci sono entrato nel 1979. Erano ancora delle "buone annate" perché attualmente gli studi sono più brevi... Ho studiato con Koos Verheul, flauto solista dell'Orchestra della Residence de La Haye, e anche con Harrie Starreweld, particolarmente specializzato in musica contemporanea e che ora insegna sia ad Amsterdam che a Brema.

D. : Un giovane studente in Olanda si trova influenzato per la doppia reputazione del paese, giudicato "specialista" in musica antica e in musica contemporanea?

R. : Non so se ci si senta direttamente influenzati nel vero senso del termine. Quel che è certo è che si respira un'atmosfera musicale che mi sembra molto buona. Non voglio certo lodare eccessivamente il mio paese natale ma credo che nei Paesi Bassi si possano trovare molte possibilità per la propria formazione. Scegliendo le scuole e gli insegnanti migliori il livello dell'insegnamento è veramente eccellente e questa doppia specializzazione olandese, barocco e contemporaneo, offre giustamente un'educazione musicale completa.

D. : Com'era strutturato l'insegnamento durante quei sei anni?

R. : Durante i primi tre anni ero sempre con Harrie Starreweld che era l'assistente di Koos Verheul e che gli "preparava il terreno" se così si può dire! Durante quel periodo ho fatto naturalmente molta musica contemporanea con lui ma non solo. Anche se non ho mai preso lezioni da uno specialista di traversiere ho studiato lo stesso molto barocco e anche gli altri repertori. Alla fine dei tre anni ci sono anche gli esami finali delle materie complementari, solfeggio, armonia, ecc. Poi si può scegliere tra diversi rami: solista, insegnante e, da poco tempo, orchestrale. Ai miei tempi non c'era ancora la specializzazione "orchestra". Questo tipo di formazione, con uno specifico esame, era integrata nel diploma da solista. Avrei anche potuto fare l'esame per "insegnanti" ma non ne avevo il tempo. Già lavoravo parecchio e facevo un mucchio di cose e non ho mai avuto problemi a trovare posti da insegnante anche senza quel titolo.

D. : Ha completato la sua formazione a Banff...

R. : Sì, ma volevo dire che avevo comunque avuto la fortuna di essere già ben formato da Louise van Ter Tholen. Come dicevo ho studiato con lei dagli inizi fino all'età di diciott'anni. Ho certamente modificato qualcosa in seguito ma è lei che mi ha "strutturato" musicalmente. Era un'allieva di Hubert Barwahser, uno dei personaggi più importanti della vita musicale olandese del dopoguerra e che fu a lungo primo flauto del Concertgebouw. Il suo stile era molto vicino a quello tedesco mentre Koos Verheul si rifaceva più alla scuola francese: questo dava un'amalgama molto interessante. In fondo credo che sia sempre una cosa molto buona allargare i propri orizzonti. Lavoravo nell'Orchestra dell'Aia quando insieme a mia moglie abbiamo deciso di prenderci sette mesi di permesso per andare a studiare nel famoso stage di Banff. È una scuola fantastica, spersa tra le montagne, tra panorami eccezionali. Vi vengono invitati vari docenti per due settimane e si può studiare con molti flautisti interessanti: Geoffrey Gilbert, András Adorján, Robert Aitken (che all'epoca era anche il direttore artistico). Si poteva anche studiare con grandi artisti non flautisti, cosa sempre eccellente perché spesso ci si focalizza troppo sul proprio strumento dimenticando la musica... Era molto positivo per me avere tante diverse informazioni, mi ha aiutato a poter prendere diverse direzioni per le mie idee. Il fatto poi di suonare molto presto nell'Orchestra Giovanile Europea diretta da Claudio Abbado ha costituito una formazione complementare molto interessante. Lì ho incontrato spesso flautisti inglesi e sovente abbiamo fatto delle prove con professori inglesi come Peter Lloyd e Edward Beckett. Ho imparato molto da loro così come dagli allievi di William Bennett.

D. : Che si può dire sulla scuola flautistica olandese? È vero che è molto vicina alla tradizione tedesca?

R. : No. Le scuole tedesca e francese hanno convissuto a lungo nei Paesi Bassi. Direi anche che si sono in qualche modo "mescolate". Non si può dire che i flautisti olandesi seguissero prima la scuola tedesca e poi, improvvisamente, abbiano adottato lo stile francese. Johann Feltkamp per esempio - l'insegnante di Koos Verheul - o anche Eduard van Royen, avevano studiato a Parigi. Lo stesso si può dire di Jan Prins che era solista all'Aia. Altri erano invece stati a Londra, a Vienna, negli Stati Uniti... ma è innegabile che c'erano anche molti che venivano dalla stessa scuola di Hubert Barwahser. Forse la

tradizione del Concertgebouw era più verso la tradizione tedesca mentre l'Orchestra della Résidence dell'Aia era più nel filone francese. Credo che la tradizione francese in Olanda risalga a molto tempo fa.

D. : Qual è il primo posto fisso che lei ha occupato in orchestra?

R. : Nell'Orchestra Filarmonica di Amsterdam, la seconda orchestra della città, che più tardi si è fusa con l'Orchestra Filarmonica di Utrecht e ora si chiama Orchestra Filarmonica Olandese e ha sede ad Amsterdam. Ci sono entrato durante i miei studi, nel 1984. Dividevo il posto con Marieke Schneeman che ha suonato nell'Orchestra di Rotterdam quando io sono entrato in quella dell'Aia, proprio alla fine dei miei studi, nel 1985. Erano già delle orchestre molto rinomate ma poi presi il posto al Concertgebouw. Sono rimasto all'Aia per quattro anni, poi per sei anni nel Concertgebouw di Amsterdam nel quale ero entrato nel 1988 (nella stagione 1988/89 ho suonato in tutte e due le orchestre). Fino al luglio del 1989 avevo veramente poco tempo libero!

D. : Il Concertgebouw di Amsterdam ha rappresentato una esperienza straordinaria. Cosa le ha colpito di più di quell'esperienza?

R. : È una domanda alla quale è difficile rispondere. Ci sono stati tanti di quei momenti forti, di impressioni straordinarie che è difficile scegliere! Abbiamo fatto concerti magnifici con Carlo Maria Giulini per esempio o anche con Georg Solti in Strawinsky o in Mahler. La musica di Debussy mi colpisce in modo particolare: *l'Après-midi d'une Faune*, sicuramente ma forse ancora di più *La Mer*. Mi basta sentire un frammento di questo brano che subito mi vengono i brividi... Ho dei ricordi fantastici del *Concerto per orchestra* di Bartok diretto da Antal Dorati o anche della seconda sinfonia di Sibelius con Mariss Jansons. In un altro campo ammiro enormemente Philippe Herreweghe. La *Passione secondo Matteo* di Bach con lui è straordinaria. Da allora ho tutti i suoi dischi. È il mio idolo!

D. : Ha suonato anche con Harnoncourt al Concertgebouw?

R. : Sì, in particolare nel ciclo Schubert. Ho lavorato con lui anche nel ciclo Beethoven con l'Orchestra da Camera Europea anche se ho suonato solo nella Nona. In generale ho avuto spesso l'occasione di suonare con lui all'inizio degli anni '90, esperienza che mi ha molto colpito per la conoscenza degli stili musicali. Era spesso eccessivo e delle cose che faceva personalmente me ne piaceva solo la metà anche perché applicava le sue idee in maniera severissima, dogmatica. In seguito, nell'esecuzione, le cose possono modificarsi, si possono aggiungere elementi personali... Ma in fondo è indiscutibile che le sue idee fossero eccellenti e la sua visione appassionante. Sono le idee di base che sono importanti. Nel caso di Harnoncourt penso che il suo comportamento fosse molto logico perché è un autentico rivoluzionario. Bisognava convincere con molta violenza per spezzare l'abitudine, per creare una vera frattura con la vecchia tradizione "tutto legato, tutto vibrato!" È il principio della tesi e dell'antitesi: se non c'è "choc" si hanno poche speranze di raggiungere il risultato sperato, cioè una buona sintesi ulteriore! È lo stato al quale è arrivato secondo me molto bene Herreweghe: ha perfettamente assimilato tutta la rivoluzione delle interpretazioni sugli strumenti antichi, ha integrato il tutto ed è giunto a

un risultato più interessante, più completo. Ma Harnoncourt era uno dei primi nel suo genere e ha sempre conservato quel lato "terrorista" della musica che gli era necessario...

D. : Che cosa l'ha spinto a lasciare Amsterdam?

R. : Effettivamente ero molto felice in quell'orchestra, nella quale dividevo con altri il posto di solista e quindi potevo fare anche altre attività. Ma mia moglie stava negli Stati Uniti già da tre anni dove studiava con Janos Starker a Bloomington in Indiana. Tra l'altro era diventata l'assistente di Starker e le proposero anche un lavoro part time laggiù. Avvenne che Peter Loyd, l'insegnante di flauto di Bloomington, lasciasse libero il posto. Diventò quindi interessante per me trasferirmi lì anche perché avevo così il tempo di dedicarmi all'Orchestra da Camera Europea.

D. : Ci può parlare dell'Orchestra da Camera Europea?

R. : Ci ho suonato la prima volta nel 1985 con Abbado per la una tournée negli USA. Ho poi fatto qualche sostituzione e sono entrato a farne parte appieno dal 1989 al 1997. Ho diviso il posto prima con Thierry Fischer poi con Jaime Martin. Anche in questo caso ho dei grandi ricordi, in particolare di Claudio Abbado e di Nicolaus Harnoncourt che erano i due direttori stabili. Ma ricordo anche Holliger e Krivine... Ma per le sue visioni e concezioni musicali il mio direttore preferito è stato sicuramente Abbado. Possiede una classe e una dedizione straordinarie. Ci trascina veramente nella sua spiritualità e la musica con lui diventa "densa". È bellissimo. Penso che chi ha suonato con Abbado ha sicuramente avuto queste sensazioni più che con chiunque altro. Una bellezza espressiva profonda, vissuta, spirituale.

D. : Lei lavorava contemporaneamente sia nell'Orchestra da Camera Europea che nel Concertgebouw?

R. : Sì e c'erano sempre problemi. Potevo lavorare in tutte e due le orchestre ma così non avevo più la possibilità di fare il solista. Abbandonare Amsterdam mi dispiaceva ma d'altra parte l'Orchestra da Camera Europea era malgrado tutto più brillante e dinamica e soprattutto mi lasciava più tempo libero. Allora conservai il posto lì (non avevo bisogno di abitare in Europa) e partii per Bloomington. Le cose sono andate bene per circa tre anni ma ero molto occupato e a causa del lavoro di insegnante viaggiavo sempre. Volevamo mettere su famiglia e così la situazione era difficile. In quel momento l'Orchestra di Boston mi ha chiamato perché da sei anni cercavano un flautista che rimpiazzasse Doriot-Anthony Dwyer. Dopo Amsterdam avevo preso un po' le distanze dall'idea di rimettermi a lavorare in una grande orchestra e non gli risposi immediatamente. Ma riflettendoci un po' su mi sono detto che poteva essere molto interessante lavorare almeno una volta con un'orchestra americana. Ci sono stato per una settimana. Dopo mi hanno chiesto di fare un'audizione ed io ho accettato anche se non mi sentivo molto preparato. Bisogna dire però che quando si insegna si fanno studiare molti passi orchestrali e perciò si è sempre un po' in forma. L'audizione era con l'orchestra al completo e insieme abbiamo suonato per tre quarti d'ora. Era una situazione piacevole e non essendo particolarmente interessato al posto non ero affatto emozionato o preoccupato, non sentivo nessuna specie di pressione. Tre settimane più tardi mi hanno chiamato per offrirmi il posto. Ho esitato ancora, sono

andato a Boston per negoziare, ero poi pronto a dire sì ma, nel giro di due mesi, gli ho detto "no" all'ultimo momento...

D. : Che cosa l'ha spinto poi finalmente ad accettare?

R. : La necessità di stabilità. Hanno continuato a cercare altri flautisti e il Natale successivo, nel 1996, ripensando ai nostri progetti di mettere su famiglia, mia moglie era molto triste per le mie continue partenze. Allora mi sono detto che in fin dei conti Boston sarebbe stata la soluzione: avevo un lavoro stabile, potevo insegnare, suonare da solista con altre orchestre della zona e fare della musica da camera con i colleghi dell'orchestra. La vita musicale a Boston è molto viva. Il solo sacrificio era l'abbandono dell'Orchestra da Camera Europea. Pensavamo poi che l'ambiente fosse molto favorevole per la formazione della famiglia anche se, come le stavo dicendo, abbiamo in seguito sentito il bisogno di tornare in Europa. L'atmosfera e le condizioni di vita sono buone e migliori di tante altre città ma diciamo che, in certa maniera, non si può sfuggire alla società americana.

D. : Quali differenze ha trovato sul piano sonoro tra l'Orchestra del Concertgebouw e quella di Boston?

R. : In effetti ci sono molte somiglianze... A Boston c'è una sonorità molto "dorata", molto brillante, con gli archi un po' "all'antica", che suonano molti glissandi, grande vibrato, stile molto raffinato. In realtà è tutto molto poco americano! Lo stile è più vicino a quello europeo un po' vecchiotto, diciamo quello intorno al 1950. Nei fiati le cose erano diverse ma quando sono arrivato si suonava in maniera molto "estetica", molto concentrati sul timbro e soprattutto era forte l'influenza dello stile francese. Bisogna però rendersi conto che artisti come il flautista Georges Laurent o l'oboista Marcel Tabuteau avevano lasciato laggiù una durevole impronta con tutta una tradizione di suono chiaro, brillante ed esteticamente molto raffinato. Nel Concertgebouw direi che la tavolozza espressiva fosse più ampia. Avevo l'abitudine di suonare sempre verso gli estremi, sia nel piano che nel forte. Avevamo più libertà e anche più iniziativa personale - cosa che è in generale molto incoraggiata in Olanda. Fu Bernard Haitink che stimolò a fare così nell'Orchestra del Concertgebouw. Andava anche oltre provando sempre a lasciare l'orchestra libera di esprimersi e di sviluppare così il suo proprio stile, con più colori e spingendo le dinamiche agli estremi. L'estetica non era dunque tra i primi obiettivi e il risultato poteva essere a volte un po' rude ma questo a volte dava più espressività al linguaggio musicale. Nel mio caso ero veramente stupito che mi avessero scelto per Boston visto che non seguivo il loro stile. Le prime volte che suonavo con loro mi accorgevo che i musicisti suonavano in maniera molto riservata. Credo che sia andata bene perché io mi sono in parte adattato al loro stile mentre nello stesso tempo cercavo di tirarli verso l'altra direzione.

D. : Lei pensa di aver avuto una certa influenza su di loro?

R. : Onestamente direi di sì. E posso permettermi fare questa affermazione perché molti tra di loro me l'hanno detto. E dopotutto sono cose che bisogna assumersi! Gli orchestrali di Boston salvaguardano una tradizione molto marcata e, da un certo punto di vista, è un vantaggio perché la loro sonorità è veramente bellissima ed è portatrice di una raffinatezza che li mette davanti a tutte le altre formazioni americane e anche a molte delle europee.

Possiedono anche una grande serietà, non vanno mai troppo lontano e rispettano sempre l'estetica di una certa musica. Questo può però anche essere uno svantaggio perché se ci si basa troppo sulla tradizione si è meno aperti alle innovazioni, e penso soprattutto alle influenze sulla musica barocca e classica che si sono imposte in Europa. Credo che questo sia molto importante per le orchestre europee che devono assolutamente evolvere in tal senso altrimenti rischiano grosso perché le orchestre barocche, che si appropriano sempre più di grosse fette del repertorio, stanno pian piano prendendo il loro posto. Se le orchestre stabili continuano nel loro stile abituale forse potranno vedere il momento in cui non saranno più accettate proprio a causa di quello stile... Il Concertgebouw ha saputo evolversi in questa direzione - e questo ha causato parecchie proteste - con Harnoncourt. Ma questo si può vedere dappertutto: all'Opera di Zurigo per esempio, sotto la direzione di Harnoncourt, un giorno suonano con gli strumenti antichi e il giorno dopo con quelli moderni! Molte orchestre si stanno sviluppando in questo modo. Anche l'Orchestra Filarmonica di Berlino è considerabilmente cambiata. Quando si riascoltano i *Concerti Brandemburghesi* diretti da Karajan si sente tutto terribilmente a tempo di metronomo, troppo vibrato, tempi troppo lenti... Durante l'era Abbado sono cambiati radicalmente, si sono aperti ad altri stili. Sono capaci di suonare una cantata di Bach totalmente nello stile barocco - come un'orchestra barocca con strumenti moderni. Più della metà degli effettivi sono cambiati negli ultimi dieci anni ma non è solo per questo che il loro modo di suonare è cambiato. Gli orchestrali sono stati per così dire obbligati a cambiare modo di suonare. Harnoncourt ed Herreweghe li hanno molto influenzati e d'altronde alcuni musicisti dell'orchestra hanno formato i Berliner Barock Solisten con Rainer Kussmaul che suona da tempo sia con strumenti antichi che con strumenti moderni. In tutta Europa ci sono maggiori aperture e molte cose stanno cambiando. Negli Stati Uniti invece le cose restano ancora ben separate. A Boston, per esempio, trovate da una parte l'Orchestra Sinfonica dall'altra la Haendel-Haydn Society, il Boston Baroque e altre istituzioni o ensemble molto specializzati ma senza che tra le due posizioni ci sia un qualche collegamento. Penso però che ora l'Orchestra Sinfonica di Boston ha una grande opportunità per evolversi. Seiji Ozawa è andato via e questo rappresenta la fine di un'era e l'occasione per ripartire con un piano di rinnovamento e per attirare nuove e diverse personalità. Ma James Levine, che dovrebbe prendere la direzione stabile prossimamente, viene anche lui da una scuola molto tradizionale. E allora... Non so cosa accadrà ma penso che una grande orchestra deve svilupparsi continuamente, dare per così dire l'esempio...

D. : Boston è anche la città di Haynes, Powell, Brannen... Questo ci porta in maniera naturale a parlare della costruzione del flauto, attività che l'appassiona...

R. : Sì, mi sono sempre interessato a questo argomento, sin dall'inizio. Ho cominciato a costruire flauti in legno già da quando sono entrato in conservatorio. Mio padre mi ha fatto vedere come funziona il tornio e io mi fabbricavo da me gli utensili che servivano... Onestamente non era il miglior modo per fabbricare flauti! I miei inizi erano piuttosto primitivi! In ogni caso sono riuscito a costruire qualche flauto barocco. In seguito sono riuscito a trovare il flauto in legno col quale suono tuttora. Per sette anni non l'ho suonato. Non mi piaceva il timbro ed essendo rimasto tanto tempo nella custodia si erano completamente seccati i tamponi... L'ho fatto revisionare ma continuava a non piacermi,

poi ho scoperto che la testata aveva delle dimensioni assurde. Allora ho cominciato a costruire testate in legno per flauti moderni.

D. : Qual'era esattamente il flauto che lei aveva acquistato?

R. : Era di Edoard Bercieux (1), che aveva bottega a Parigi in rue de Turenne. L'avevo trovato per caso in Olanda attraverso un mio allievo. Colui che me l'aveva ceduto era una persona di circa settant'anni che mi spiegò che l'aveva ordinato suo padre ed era stato lui stesso ad andare a Parigi a prenderlo ma, deluso, non l'aveva mai suonato. Secondo me il flauto aveva dei problemi: in particolare la conicità della testata era un po' improvvisata e questo rendeva il suono "impossibile"... Ho avuto questo strumento per un prezzo simbolico, solo trecento fiorini ma in seguito mi sono sdebitato suonando per le persone che me lo avevano venduto.

D. : Come ha imparato a costruire strumenti?

R. : In modo del tutto empirico ho iniziato a misurare molte testate moderne in metallo e poi per dieci anni sono andato di esperienza in esperienza! Ora le cose si sono stabilizzate perché ho trovato quello che mi soddisfa.

D. : In questo ambito è interamente autodidatta?

R. : Quasi ma non completamente perché ho lavorato due anni con Dik Kuiper un costruttore olandese che ora avrà circa una novantina d'anni. È stato l'insegnante di Eva Kingma. Si trovano molti suoi flauti nei Paesi Bassi ma anche in altre parti del mondo: Messico, Spagna, Germania... Aveva cominciato subito dopo la guerra, quando il paese era in rovina ed è incredibile vedere quel che è riuscito a fare praticamente dal nulla! Aveva potuto far arrivare del legno dall'Inghilterra credo e doveva farsi da solo anche gli utensili (i coltelli, le lime, le punte) ecc. Era notevole. Oggi come oggi è difficile da credere ma questo è il risultato di una volontà eccezionale. Il suo primo flauto è stato suonato da Jan Visser per tutta la sua carriera nell'Orchestra del Concertgebouw. Era un collega di Hubert Bahrwaser e poi di Paul Verhey. Sono io che ho preso il suo posto quando sono entrato in orchestra.

D. : Paul Verhey ha un legame di parentela con il compositore Theodor Verhey di cui lei ha registrato due concerti?

R. : Che io sappia no. Ma se risalite un po' più su nell'albero genealogico potrete trovare qualcosa. Comunque Verhey è un cognome abbastanza diffuso nei Paesi Bassi. Nel suo flauto n. 1 Dik Kuiper aveva realizzato le chiavi con dei fiorini d'argento che aveva schiacciato con una pressa a mano fatta da lui! Quando vedete il flauto è evidente che è fatto in maniera semplicissima! Tutto, ma proprio tutto, è fatto a mano!

D. : Come trovava il legno quando si è messo a costruire testate per flauto?

R. : Andavo semplicemente nel porto di Amsterdam dove si trovano degli importatori di legni dei tropici. Non so se adesso se ne trovano ancora perché provengono da specie molto protette. Ma in quel periodo se ne trovavano di tanti tipi e ho potuto avere dell'ebano africano che possiede splendide venature. Mi ero anche procurato dell'ebano

dello Sri-Lanka che è molto scuro mentre quello africano è più simile al grenadillo. In realtà comprai un po' di tutto, tanto per provare. Presi del cocobolo, un legno brasiliano molto bella a vedersi, leggero e molto risonante. Produce un timbro particolarmente brillante perché all'interno racchiude delle minuscole bolle d'aria... L'ho utilizzato, ma non esclusivamente, per otto anni, soprattutto per le testate. Ora non l'utilizzo più perché contiene cianuro e a per questo motivo ho anche sviluppato un'allergia. Da allora ricopro le testate, lì dove toccano le labbra, con una placchetta d'oro. Così si evitano le irritazioni della pelle: la raccomando a tutti quelli che suonano normalmente con testate in legno. Per tornare a quel famoso legno anche Boehm e Lot avevano fatto flauti in coco ma che erano però meno tossici!

D. : Costruisce anche flauti completi?

R. : Con Kuiper avevo anche imparato a fare flauti interi ma non ne volevo fare molti perché mi ci voleva un sacco di tempo. Ero anche un flautista e non potevo permettermi di disperdere troppo il mio tempo. Fare testate è più rapido, necessita di meno utensili, ed è la parte del flauto che ha maggior importanza per il timbro. La foratura, la conicità, lo spessore del legno e la forma del foro d'imboccatura sono i parametri cruciali. Ho sempre voluto approfondire soprattutto la costruzione delle testate.

D. : Per uno dei suoi dischi, dedicato alle sonate di J.S. Bach e C.P.E. Bach, non ha esitato a costruirsi un flauto partendo dal modello barocco di Rottenburgh ma con sistema Boehm...

R. : Si perché volevo associare le caratteristiche timbriche del traverso barocco con l'omogeneità del flauto Boehm, anche se quest'abbinamento può sembrare audace oppure per certuni è ritenuto impossibile. La grandezza dei fori è maggiore rispetto all'originale e il flauto ha un diapason di 412 Hertz. In generale non ho l'atteggiamento del purista che cerca di far rivivere la musica del passato il più fedelmente possibile. Cerco piuttosto di arricchire quello che mi interessa maggiormente cioè la sonorità e la spiritualità della musica. È evidente che se da un certo punto di vista siamo tenuti a un minimo di rispetto di fedeltà all'autore e a quello che lui voleva, dall'altro come interpreti sarebbe frustrante che per fare ciò si debba rinunciare alle proprie convinzioni estetiche. Perciò cerco di adottare una posizione intermedia. In questo preciso caso tengo a sottolineare che la soluzione da me adottata non era affatto facile, perché l'omogeneità del suono rende l'interprete interamente responsabile di tutte le sfumature e di tutte le dinamiche. Occorre saperle scegliere mentre usando lo strumento antico molte sono "obbligate" dal flauto stesso...

D. : I suoi dischi sono raramente reperibili con facilità in Francia...

R. : E anche in tutte le altre parti del mondo credo! Forse va un po' meglio in Olanda e tuttavia... Ci sono dischi che hanno avuto un certo successo e che sono già stati ritirati dal mercato. Non capisco perché. Bisogna dire che il mondo delle case discografiche è abbastanza complicato: le etichette scompaiono, sono vendute ad altre società che a loro volta cambiano nome o distributore, ecc. Alla fine ci si ritrova con molte registrazioni di cui si sono persi i diritti. I musicisti sono poi pagati solo al momento della registrazione e

non guadagnano sulle vendite. D'altronde è meglio così altrimenti non si guadagnerebbe niente!

D. : Torniamo al suo lavoro sul flauto in legno. Perché basare una nuova scala su uno strumento della prima metà del secolo scorso?

R. : Questo potrebbe effettivamente sembrare strano. Ma bisogna sapere che sono stato molto fortunato a trovare questo flauto che ha una scala incredibilmente intonata. Non ho dovuto cambiare che pochissime cose, semplicemente allargare qualche foro e restringerne uno e qualche piccolissimo aggiustamento sulla mano destra. L'unico problema veniva dal registro grave un po' troppo calante. Inoltre aveva il piede in Do mentre io sono abituato a suonare con quello in Si che rende a mio giudizio più intonata la terza ottava. Allora ho preso un piede in Si da un flauto tedesco del costruttore Rittershausen (2) che era stato fabbricato a Berlino nel 1925. L'ho dovuto un po' accorciare e l'ho adattato al mio flauto. Così ho assemblato una testata di mia costruzione con un corpo di Bercieux fatto un secolo fa con un piede in Si del 1925... L'apparenza è certamente particolare ma poco importa. Dal momento che quel che conta è che il flauto va benissimo. In breve la sensazione del suono e l'intonazione sono come volevo che fossero.

D. : Lei è quindi giustamente arrivato a ottenere su questo flauto tutte le sensazioni che desiderava in quanto alla sonorità e al modo in cui vuole modularla a secondo della musica che suona?

R. : Non è solo una scelta per il repertorio o per lo stile. È una scelta fondata su una predisposizione fisiologica che fa sì che a me convenga di più un flauto in legno. Tutto il mio corpo risente delle sensazioni di quella sonorità e la rinforza. Ho una sensazione di "matrimonio" tra quello che può darmi il flauto e quello che può darmi il corpo. Secondo me è molto importante nell'insegnamento fare molta attenzione a questo. Se qualcuno vuole suonare il flauto in legno non bisogna solo consigliarglielo per avere con un certo tipo di musica un timbro diverso da quello che si otterrebbe sul flauto in metallo - cosa che fanno tanti flautisti - ma tentare di conoscere a fondo la natura fisiologica della persona. La scelta si effettua ugualmente per la natura musicale, ma è importante che il corpo abbia le stesse disposizioni dello spirito nei riguardi del suono che si vuole ottenere. Tutti e due devono essere "in linea". Il corpo non accetta obbligatoriamente quello che lo spirito vuole fare e in questo caso con lo strumento musicale si crea una discrepanza, una frattura e questo spesso genera frustrazione.

D. : Cosa che regolarmente avviene quando si prova a "copiare" un certo artista o un certo tipo di sonorità...

R. : Esatto. Molti per esempio cercano di avere lo stesso suono di James Galway ma non ci riescono perché il loro corpo possiede caratteristiche diverse. Credo che gli sarebbe di maggior beneficio ascoltare prima il proprio corpo e poi mentalmente cercare di allinearsi a quel dato di fatto. Essendo così in simbiosi con il fisico potranno andare molto più lontano. I grandi interpreti sono giustamente arrivati a questo stato ottimale di sintonia, di perfetto adeguamento tra la mente e il corpo. L'atteggiamento di un flautista che cerca di imitarne un altro non è in assoluto sbagliato o da reprimere. È sempre interessante sentire

cose diverse e si sa: “l'erba del vicino è sempre più verde”! Ma sarebbe grave per questo motivo perdere di vista “il proprio giardino”: è il vostro e ci dovete vivere insieme. Bisogna sempre imparare dagli altri quello che ci è adatto, non quello che ci nasconde a noi stessi.

Intervista realizzata da Denis Verroust.
Parigi, 9 gennaio 2003.

(traduzione di Luca Verzulli)

NOTE

1 - Edoard Bercieux, costruttore di strumenti a fiato (soprattutto clarinetti e flauti) attivo a Parigi agli inizi del XX secolo. Viene classificato come uno dei successori di Thibouville.

2 - Il costruttore di flauti Emil Rittershausen (Berlino 1876 – 1927) si era formato con T. Boehm e C. Mendler a Monaco. Fu il maestro di Arthur Gemeinhardt (il padre di Kurt).