Bollettino della SOCIETA' ITALIANA DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO Anno 5 numero 1, aprile 2000



SOMMARIO

Luca Verzulli Le musiche militari per flauto e tamburo. I ritmi di accompagnamento: l'articolazione, la modalità, l'improvvisazione p.3 - Gianni Lazzari Due metodi italiani per flauto del primo Ottocento p.8 - Gianni Lazzari Ritratti di flautisti italiani dell'Ottocento: I ritratti del Goldberg. Seconda parte p. 44 - Segnalazione di strumenti: Il lascito Rigoni e altri strumenti p.46.

Bologna, via Orfeo 18, I-40124 tel+fax 051.238947 E.mail:(Sede-Presidente-Bologna) sifts@iperbole.bologna.it (Vicepresidente-Roma) l.verzulli@libero.it Sito Internet: http://digilander.iol.it/verzulli/sifts.htm

L'IMMAGINE INEDITA (vedi tav. 1)

(Da questo numero del Bollettino verrà presentata di volta in volta una immagine inedita in riferimento dall'iconografia del flauto traverso, scelta a cura di Gianni Lazzari.)

Giuseppe Vermiglio (documentato dal 1604 all 635) Suonatore di chitarra e suonatore di flauto, olio su tela, cm 111 x 89

«Non si conosce la data di nascita dell'artista, di probabile origine alessandrina ma attivo a lungo a Roma, dove è documentato varie volte tra il 1604 e il 1619 e dove entra in contatto con la più stretta cerchia caravaggesca.

All'inizio degli anni Venti del Seicento il Vermiglio fa ritorno al Nord, dove risulta attivo fino alla metà del decennio successivo, lavorando intensamente per i centri della Lombardia e del Piemonte orientale e proponendo un linguaggio pittorico singolare, contraddistinto dal sovrapporsi alle precoci suggestioni caravaggesche di evidenti riferimenti alla cultura figurativa emiliana.

Il dipinto raffigura in primo piano un suonatore di chitarra che indossa un'elegante veste ocra, decorata con strisce nere, e un vistoso cappello piumato. Poco più indietro, sulla destra, compare invece un suonatore di flauto in abiti pastorali, che tiene alla cintola il coltello col quale ha appena ricavato lo strumento dalla canna.

La chiara caratterizzazione in senso naturalistico delle due figure e l'attenta disciplina chiaroscurale che contraddistingue in particolare la resa dei volti e delle mani, indicano l'evidente appartenenza della tela alla cultura caravaggesca. In tale ambito, il riferimento al momento romano e caravvaggesco di Giuseppe Vermiglio appare del tutto convincente. Oltre che dalla generale qualità estremamente controllata e quasi levigata della stesura, l'attribuzione al pittore alessandrino è ribadita dai puntuali riscontri con alcune opere spettanti con tutta probabilità alla sua attività giovanile. Il volto del flautista appare ad esempio facilmente confrontahile con quelli degli sgherri dell'Incoronazione di spine già a Roma in Palazzo Altieri, mentre la definizione dell'abito del suonatore di chitarra presenta chiarissime coincidenze con l'analogo dettaglio del San Giacomo Maggiore della Pinacoteca Repossi di Chiar, nel quale si ritrova la medesima attitudine a sottolineare i riflessi di luce sulle pieghe con pennellate lunghe e filamentose. Del tutto persuasive appaiono infine le affinità che legano la tela qui presentata al Cristo davanti a Pilato, già presso Finarte a Milano, un dipinto caratterizzato da un'analoga morbidezza di passaggi chiaroscurali e nel quale la figura dell'uomo inturbantato al centro della scena presenta evidentissime corrispondenze con il volto del nostro chitarrista. Alla luce di questi confronti il dipinto va con ogni probabilità collocato entro gli anni romani del pittore alessandrino (verosimilmente sul finire del secondo decennio del secolo), come conferma l'intonazione ancora eminentemente caravaggesca della tela, ribadita anche dal soggetto rappresentato.

Il tema del concerto appare infatti fra i più frequentati dai pittori della cerchia caravaggesca, ed è certo nel contesto di questa diffusione che va collocata la tela del Vermiglio, all'interno della quale, tuttavia, compaiono anche riferimenti meno immediati, che riconducono alle interpretazioni del tema offerte in ambito giorgionesco. La chiara distinzione tra la caratterizzazione in senso aristocratico del suonatore di chitarra e quella in chiave pastorale del suonatore di liuto, si richiama infatti al tema del contrasto tra la musica bucolica degli strumenti a fiato e quella più elevata degli strumenti a corda: un topos letterario di origine arcadica, assai caro alla cultura figurativa veneziana dei primi anni del Cinquecento e del quale si trova una sublime testimonianza nel giovanile Concerto campestre di Tiziano conservato al Louvre.»

(Da Dipinti italiani 1620 -1840, a cura di Edoardo Testori e Marco Voena, Milano, Compagnia delle Arti 1996, sintesi della scheda.)

LUCA VERZULLI

LE MUSICHE MILITARI PER FLAUTO E TAMBURO: I RITMI DI ACCOMPAGNAMENTO, L'ARTICOLAZIONE, LA MODALITÀ, L'IMPROVVISAZIONE

I ritmi di accompagnamento

Insieme alle melodie del flauto molte di queste trascrizioni-imitazioni ci danno anche interessanti notizie sui ritmi che eseguiva il tamburo. A questo strumento era infatti affidato il ruolo di scandire i passi per la marcia o i tempi delle manovre. Arbeau riporta anche che: "dopo 2500 colpi di tamburo i soldati avranno coperto una lega¹ di cammino". Quanto questa continua scansione ritmica fosse importante ce lo dice Maurizio conte di Sassonia (1696-1750), uno dei più geniali generali tedeschi al servizio della Francia, nelle sue *Memorie militari*:

Tutti gli ufficiali fanno suonare le marce senza saperne lo scopo. Credono che sia solo un ornamento militare. Niente di tutto ciò. Il segreto è presto detto: la musica serve per far camminare i soldati al passo. Con la musica li farete marciare veloci o lenti come vorrete; la vostra retroguardia non rimarrà mai indietro, tutti i vostri soldati andranno con lo stesso piede; le conversioni si faranno insieme con rapidità e con stile; le gambe non si confonderanno; e i soldati non si stancheranno. Tutti hanno visto danzare persone per una notte intera, saltando e agitandosi continuamente. Prendete un uomo, fatelo danzare solo due ore senza musica e vediamo se resiste. Ciò prova che i suoni hanno una segreta potenza su di noi, la quale predispone i nostri organi all'esercizio fisico e lo facilita. ²

Arbeau, insieme alla melodie, propone anche gli accompagnamenti ritmici, spiegando come si passa dalla misura binaria a quella ternaria:

E se per caso voi presupponete che il tamburo suoni in misura ternaria, la quale consiste di cinque minime bianche e una pausa [basta immaginare una battuta in tempo di 6/8 in cui ci siano 5 crome e una pausa di croma: minima bianca=croma] potreste aiutarvi con la musica su scritta togliendo due minime bianche per ogni battito [cioè una croma ogni tempo del 6/8], sia sulla fine delle cadenze, sia sull'inizio, sia in mezzo, affinché la legatura non venga spezzata. 3

Le parole di Arbeau, veramente non del tutto chiare, ci permettono comunque di avere due semplici schemi di accompagnamento: binario, in 2 tempi (tactus di semiminima), una quartina di crome, una croma più una pausa di 3/8 (fig. 1)





ternario, in 2 tempi (tempo composto di 6/8), una terzina di crome, due crome più una pausa di 1/8. (fig. 2)

Figura 2



Il soldato faceva un passo col piede sinistro (p.s.) sul primo tempo, un'altro, col destro (p.d.), sul secondo.

Le sillabe "fre re le le lan" della chanson di Janequin sembrano richiamare con il loro ritmo proprio la parte per tamburo di tempo binario di Arbeau: 1=fre.re.le.le (quartina) 2=lan (croma)+ pause.

Meylan riporta due testimonianze sul modo di marciare, quella di Pasquier riporta praticamente lo stesso ritmo binario di Arbeau:

In Francia la battuta del tamburo contiene cinque colpi e tre pause: è il palalalalan descritto da Etienne Pasquier (Recherches de la France, VIII, 6). Durante questo tempo, il soldato fa un passo posando il piede sinistro sul primo colpo e il piede destro sul quinto che è musicalmente accentuato da un colpo dei due bastoni.

Gli svizzeri, che hanno naturalmente la marcia più pesante dei francesi, cominciano con tre battiti forti, seguiti da una pausa, e da un battito forte con un'altra pausa (tre volte più lunga della precedente): è ciò che esprime il loro colin-tam-pon. (Claude-François Ménétrier, Des représentations en musique, Paris, Guignard, 1681)⁴ (fig. 3)

Figura 3



Riportano parti per tamburo anche gli altri brani già descritti prima. Nel MS. di Samedan il tempo è ternario, si alternano semiminime, duine di crome e quartine di semicrome. La parte di tamburo del brano di Byrd è

più monotona: ritmo ternario (3/2), tranne le prime quattro battute, la mano sinistra ripete sempre lo stesso accordo col ritmo minima - 4 semiminime. Farina nel suo *Capriccio stravagante* (stavolta in tempo quaternario) è più vario: innanzitutto le parti per il tamburo sono tre (tutte usano un re ribattuto) e poi si alternano semplici semiminime a duine di crome, figure miste (2 semicrome più una croma e il contrario) e quartine di semicrome. *Der Mars* di Biber, scritto nello stesso tempo de *Il Pifferino della Soldatesca* (nel precedente *Capriccio* di Farina), affida al violone "preparato" il compito della percussione, che si presenta con una certa varietà ritmica.

Anche nei brani in cui non sono specificate le parti del flauto o del tamburo possiamo trovare stilizzazioni della sezione ritmica. Nella chanson di Janequin (nella 2 parte, battute 55-65) troviamo addirittura l'imitazione del rullare del tamburo affidata alle sillabe *prrr*. Comunque si possono rintracciare stilemi percussivi in quasi tutti i pezzi già esaminati.

Arbeau: articolazione, modalità, improvvisazione

L' Orchesographie è una fonte ricca di informazioni anche su altri aspetti del flauto militare e della musica che eseguiva. L'articolazione della lingua è per gli strumenti a fiato un po' quello che per il violino è il colpo d'arco. La tecnica di pronunciare con la lingua alcune particolari sillabe in corrispondenza delle note si sviluppò particolarmente nel Rinascimento, come risulta dai molti trattati che restano sull'argomento. Per Arbeau il fifre usava solo il semplice staccato ottenuto con la pronuncia della sillaba te, ritenuto più adatto ai brani militari:

Arbeau: "ci sono due maniere di suonare il flauto, una in tetan, l'altra in rollant, nel primo la lingua del suonatore fa te te te oppure tere tere, nel secondo la lingua del suonatore fa rele rele: vi avverto di questo, perchè l'intavolatura che vi scrivo deve essere suonata in te te e non in rele rele".

Capriol: "Per quale ragione bisogna suonarla te te e non rele?" Arbeau: "Perché la pronuncia te te è più aspra e rude e di conseguenza più conveniente al suono guerriero che non quella rele".

Nel medioevo e nel rinascimento non si usavano come oggi le due scale maggiore e minore ma ci si rifaceva alla teoria degli 8 (poi trasformati in 12) "Modi"⁷, 4 (poi 6) "autentici" e 4 (poi 6) "plagali" che avevano in comune però la nota *finalis*. Arbeau ci dice quale scala (modo) veniva

usata nelle musiche militari:

[...] tuttavia noi leggiamo che il tono Frigio che i musicisti chiamano terzo tono, incita naturalmente alla collera, e quello usavano i Lidii che andavano in guerra: la storia riporta che quando Timoteo lo suonava sulla Tibia, subito Alessandro Magno si alzava furioso e desideroso di combattere [...]⁸

Il terzo modo, o modo Frigio, è praticamente una scala che parte dal mi e al mi ritorna, usando però solo i suoni naturali. Borstein, nell'introduzione ai *Bicinia* di Zarlino, dà una dettagliata spiegazione della modalità rinascimentale. Sul terzo modo così scrive:

Il 3° modo autentico compreso da mi a mi, ha le sue cadenze regolari in mi, sol, si. In questo modo compaiono ben due cadenze particolari, perché prive di sensibile: ciò lo fa suonare alquanto duro e Zarlino spiega, a questo proposito, che la sua cadenza regolare in si è per la sua durezza, spesso sostituita dalla cadenza in la, anche per motivi armonici ben precisi, in quanto al si manca la quinta superiore, essendo l'intervallo si-fa una quinta diminuita, cioè un tritono da evitare sia melodicamente, sia armonicamente. Per la sostituzione, nella pratica, della cadenza regolare in si con quella in la, accade che il 3° modo perda la sua naturale struttura, mescolandosi al 9° modo: "Se questo non si mescolasse col Nono, e si udisse semplice, haverebbe la sua harmonia alquanto dura: ma perché è temperata dalla Diapente [la quinta] del Nono, e dalla sua cadenza che si fa in la, che in esso grandemente si usa; però [perciò] alcuni hanno avuto parere, che abbia natura di commuovere al pianto; laonde gli accomodano volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli e piene di lamenti".

Sul modo frigio così si esprime anche Tomaso Garzoni¹⁰ nella sua *Piazza universale delle professioni del mondo* (1585):

Nondimeno Porfirio non approva il Phrigio, & lo dimanda [lo chiama] Barbarico, perch'egli è solo accomodato à eccitar battaglie, & furori, alcuni lo dimandano Bacchico, come furibondo, impetuoso, e turbato, con l'armonia del quale leggesi che più volte i Lacedemoni, & i Cretesi furono concitati all'armi. & un giovene Tourominitano (secondo che dice Boetio) svegliato da questo canto Phrigio
corse ad abbrugiare la casa, dove era ascosa una meretrice¹¹

Probabilmente è proprio questa caratteristica di modo "duro" e "furibondo" a farlo preferire nelle musiche per la guerra.

L'ultima caratteristica che Arbeau ci indica sullo stile dei brani militari è quella dell'improvvisazione. In ben tre punti del trattato compare la parola *plaisir*, (a piacere), e in una *phantasie* (di fantasia), che po-

trebbe indicare la caratteristica dell'improvvisazione:

Ceux qui en sonnent jouent à plaisir, & leur suffit de tumber en cadence avec le son du tambour,[...]¹⁰ (quelli che lo suonano (il fifre) lo fanno a piacere, e gli basta di stare a tempo con il tamburo)

Ie vous ay dit que la musique du fifre ou arigot se compose au plaisir du joueur [...]¹¹ (lo vi ho detto che la musica del fifre o dell'arigot si compone a piacere del suonatore).

Vous pourrés ampliffier ceste musique, à votre plaisir & phantasie. 12 (voi potreste ampliare questa musica, a vostro piacere e fantasia)

E' quindi molto probabile che, almeno per i brani di marcia, la scarsezza degli esempi rimasti sia dovuta al fatto che la gran parte di questi brani erano improvvisati dal flautista sul ritmo della percussione.

NOTE

- 1 La lega era un'antica unità di misura di lunghezza, variabile secondo i paesi ma generalmente non inferiore alle 2 miglia (terrestri o nautiche).
- 2 C. Delfrati, Progetti Sonori 3, Napoli, Morano, 1990, p.424.
- 3 T. Arbeau, Orchesographie Et Traicte En Forme De Dialogue, par lequel toutes personnes pauvent facilement apprendre & practiquer l'homeste exercice des dances, Lengres, Iehan des preyz Imprimeur & Libraire, 1589, in facsimile, Bologna, Forni, 1969, fol.20r.
- 4 R. Meylan, Il flauto, Firenze, Martello-Giunti, 1978, (trad. it. di Renato Caporali), pp. 65-66.
- 5 Per dare un timbro "rullante" tra le corde si infila della carta.
- 6 Arbeau, op. cit. fol. 18v.
- 7 Per modo si intende una scala con un particolare sistema organizzato di intervalli.
- 8 Arbeau, op. cit. fol. 17v 18r.
- 9 G. Zarlino, Bicinia sui dodici modi, (a cura di Andrea Borstein), Armonia Strumentale, n.17, Roma, Società Italiana del Flauto Dolce, s.d., p.4. Questi brani sono contenuti in: G. Zarlino (1517-1590), Le ISTITUZIONI HARMONICHE di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltra le materie appartenenti alla Musica; si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, et di Filosofi; sia come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. In Venezia 1558.
- 10 Letterato ed erudito visse tra il 1549 e il 1589.
- 11 p. 451. Ringrazio Gianni Lazzari per la cortese segnalazione.
- 10 Arbeau, op. cit. fol. 17v.
- 11 Ivi. fol. 18r.
- 12 Ivi, fol. 20r.

GIANNI LAZZARI

DUE METODI ITALIANI PER FLAUTO DEL PRIMO OTTOCENTO

Nel mio volume di prossima pubblicazione (Il flauto traverso, Torino, EDT-Editori di Torino, Collana "I Manuali") ho tentato per la prima volta di tracciare una storia del flauto in Italia. Si tratta di un profilo storico sulla base delle conoscenze fin qui acquisite e con l'apporto di alcune mie ricerche personali sul campo. I dati finali del mio studio rimangono in gran parte aperto come in tutti i work in progress: sebbene infatti io abbia mostrato il panorama flautistico italiano, per tutti i periodi storici presi in esame ho giudicato spesso i dati insufficienti ad andare oltre la delineazione di concetti molto generali di sviluppo, sia per quanto riguarda la fattura degli strumenti, sia per quanto concerne la diffusione, l'uso e il repertorio del flauto.

Uno dei campi ancora aperto all'indagine è quello della didattica flautistica. Come è noto anche senza aver letto il mio lavoro, il flauto traversiere viene introdotto in Italia nei primi decenni del Settecento, ma per trovare materiale didattico pubblicato è necessario attendere il 1770 con i *Principi di Musica* di Vincenzo Panerai - dove tuttavia tutto ciò che c'è sull'argomento è una tabella di diteggiature ("favoritemi dal Sig.re Michele Sozzi celebre Professore di Flauto e d'Oboe"). In precedenza furono tradotti dei testi stranieri che rimasero manoscritti: il metodo di Corrette, conservato alla Biblioteca Querini Stampalia di Venezia, e il trattato di Quantz presso la biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Il trattato di Antonio Lorenzoni (Saggio per ben suonare il flautotraverso, Vicenza, Francesco Modena 1779), che è successivo a quello di Panerai di nove anni, rappresenta il primo vero metodo italiano esteso e completo. E' un metodo è concepito da un giovane dilettante ad uso dei dilettanti stessi. Come mai tanto ritardo in Italia per la pubblicazione di un metodo flautistico? La risposta appare semplice: il flauto non fu mai uno strumento molto diffuso in Italia, almeno fino al secondo Settecento avanzato, e in secondo luogo i professionisti non necessitavano di metodi scritti poiché l'apprendimento avveniva oralmente, da maestro ad allievo, all'interno di gruppi di musicisti professionisti, se non addirittura in famiglia, di padre in figlio.

Nell'Ottocento troviamo una situazione completamente diversa. Moltissimi sono i metodi che hanno spesso un impianto molto serio, per un uso che comprende sempre i dilettanti, ma che avvia allo studio i futuri professionisti. Ciò che cambia nell'Ottocento è il contesto in cui avviene l'insegnamento. Non più in famiglia o nell'ambito del gruppo di musicisti delle corti e delle cappelle musicali, ma in scuole pubbliche, con accesso aperto a tutti (come saranno poi anche i concorsi per i posti in orchestra); sorrette da istituzioni comunali e/o da accademie private. Ne nascono in Italia a inizio Ottocento a Milano, Torino, Bologna, Firenze, Roma e anche in centri minori. E' sintomatico che nella relazione stilata per promuovere una scuola milanese di musica ad imitazione del conservatorio di Parigi (che sarà poi il conservatorio milanese, istituto nel 1808), si sottolinei che anche gli antichi conservatori napoletani e veneziani fossero da tempo in uno stato di crisi. La nuova scuola necessita di nuove strutture, or-

ganigrammi, materie complementari, orari di studio e di musica d'assieme e, non ultimo, di nuovi metodi progressivi e completi concepiti in primo luogo per una formazione professionale - sebbene, per ragioni editoriali, debbano essere completi di teoria musicale e di ampie parti esplicative della tecnica strumentale ad uso dei dilettanti. Tanto gli insegnanti parigini che quelli milanesi ebbero il compito di scrivere questi nuovi metodi. Il primo frutto flautistico dei primi fu il metodo di Hugot-Wundelich; tra i secondi abbiamo il metodo di Berbiguer (prima ed. francese 1818) tradotto con importanti aggiunte da Giuseppe Rabboni (primo insegnante all'inizio degli anni Trenta con cattedra autonoma di flauto a Milano).

Nella prima metà dell'Ottocento i "nuovi" metodi italiani pubblicati sono traduzioni di metodi francesi, a partire forse dal metodo di Hugot-Wunderlich, edito a Firenze da Lorenzi (1810-15?) e adottato localmente alla scuola del teatro La Pergola. Quindi, oltre al Berbiguer-Rabboni (fine anni '30?), abbiamo il Kastner (Milano, Lucca), il Drouet (Milano, Lucca e Napoli, Clausetti), il Tulou (Milano, Ricordi), il Camus (Milano, Ricordi). Il primo grande metodo tutto italiano è di Krakamp (Milano, Ricordi 1854). (Per inciso, è evidente l'urgenza di datare precisamente l'edizione di questi metodi).

I due scritti didattici sul flauto che propongo qui alla lettura, sebbene molto diversi nei contenuti e negli intenti, si situano nel periodo di transizione suddetto, a cavallo tra una concezione barocca e tardo barocca dell'insegnamento e una che sta a fondamento della moderna.

Il primo è il capitolo "Lezioni di traversiere" contenuto ne La scuola della musica di Carlo Gervasoni (Piacenza, N. Orcesi 1800); il secondo è il Metodo per suonare il flauto con principi ristretti di musica: un manoscritto databile tra la fine della prima decade e l'inizio della seconda dell'Ottocento (più sotto dirò perchè), conservato alla Library of Congress di Washington (segnatura MT 342.AzM38 - N.B. non appartiene al fondo Dayton Miller).

Carlo Gervasoni (Milano 1762 - Borgotaro 1819) fu teorico e storico della musica, insegnante e organista. Il suo massimo incarico professionale fu quello di maetro di cappella presso la Chiesa Matrice di Borgotaro, nei pressi di Parma, dal 1789 alla morte. Ne *La scuola della musica* dà un compendio delle conoscenze teoriche e pratiche del completo maestro di musica, sia come compositore, che direttore, che come occasionale insegnante degli strumenti stessi.

Il flauto viene trattato subito di seguito all'oboe e come strumento d'orchestra. Lo strumento è inteso suonato in orchestra dagli stessi oboisti che lo alternano in brani con appropriati affetti dolci e graziosi. Nelle nuove scuole di musica che sorgeranno di lì a poco, saranno proprio gli oboisti a insegnare nei primi tempi il traversiere ed è conseguente che essi non utilizzino flauti a più chiavi - probabilmente già conosciuti in Italia - dato che nell'oboe le chiavette supplementari compaiono molto più tardi che nel flauto (nella terza decade dell'Ottocento). Inoltre, è un tratto oboistico anche il non andare oltre il fa nell'estensione acuta del flauto, quando il sol è normalmente nota ben più agevole di emissione. Gervasoni parla quasi di sfuggita del colpo di lingua: sembra non sia necessario spiegarne la tecnica; mentre a paragone si dilunga a dar conto dell'imboccatura e delle ragioni dell'emissione nei diversi registri spiegando che una vibrazione doppia è generata da una doppia velocità dell'aria. Come è ottenuta questa doppia

velocità? Innanzitutto afferma che per l'imboccatura "non si debbono già le labbra portare in fuori, ma piuttosto ritrarle verso gli angoli della bocca, ed avvertire che siano ben unite ed eguali"; il registro grave si ottiene con una relativa "mollezza di labbro" mentre per ottenere un salto o un passaggio di registro verso l'acuto afferma che "si usa avanzare qualche poco le labbra per restringere la loro apertura": qui con "loro" sembrerebbe intendersi un restringimento dell'apertura del foro delle labbra, non del foro d'imboccatura dello strumento. Se ciò è vero, non si tratterebbe di una imboccatura "tesa" in un sorriso pressoché costante e di una variazione nella chiusura del foro del flauto come viene spiegata da Quantz (v. nel Versuch..., cap. IV § 11), ma di un'imboccatura in cui varia la tensione labiale e in cui le labbra vengono anche avanzate o staccate dai denti per produrre il registro acuto. Per chiarire la differente tecnica di Quantz, che ebbe per maestro il francese Buffardin, si leggano questi brevi passi dal trattato di Hotteterre: "le labbra... non le si porgerà in fuori, al contrario si cercherà di tenderle verso gli angoli della bocca" (Principes de la flûte traversière... cap. II); "Per rendere più dolci i suoni acuti e per ottenerli con maggiore facilità si avrà cura di stringere le labbra sempre di più, di tenderle maggiormente verso gli angoli della bocca..." (Principes... cap. III). E' chiaro che, per Hotteterre, nelle note acute le labbra non vengano staccate dai denti e fatte avanzare, anzi al contrario, vengono ancor più appiattite contro i denti.

Certo, la frase di Gervasoni sull'avanzamento delle labbra non è chiarissima e definitiva per testimoniare la differente tecnica d'imboccatura con Quantz e Hotteterre. Ma qui ci viene in preziosissimo aiuto il metodo anonimo manoscritto conservato a Washington.

Di questo metodo ho tentato in prima istanza una trascrizione con un commento su alcune parole che risultano incomprensibili. Ho deciso poi di operare una pulizia per quanto possibile dell'originale e di presentarlo così com'è al lettore, senza commenti e ipotesi.

Si tratta di un metodo molto più specifico per il flauto, non di complemento per gli oboisti. Testimonia la diffusione del flauto a più chiavi, definito, come già aveva fatto Devienne nel suo metodo (Nouvelle méthode... p.1) flauto "all'inglese", e di conseguenza la necessità di scriverne qualcosa di specifico in italiano (molti manuali inglesi erano già comparsi dagli anni Settanta del Settecento in avanti; Sul flauto a più chiavi di Tromlitz è del 1800). Per datare questo testo, prenderei in considerazione il fatto che i primi insegnanti di flauto nelle nuove scuole italiane sono oboisti, come ho già detto, i quali non utilizzavano flauti con chiavette, essendo per loro strumenti inconsueti, troppo specialistici. Perché si affermi il nuovo flauto è necessario attendere che il flauto trovi nelle partiture e nelle orchestre italiane un posto autonomo rispetto all'oboe; che le nuove generazioni di flautisti create dagli oboisti si specializzino e adottino il nuovo flauto con chiavette; infine che per questi stessi specialisti si aprano nuove cattedre distinte nelle scuole, come effettivamente avvenne. E' a quel punto che la necessità di un metodo specifico in italiano si fa palese e aggiungerei urgente. Ho già detto che Rabboni aprì la prima cattedra autonoma a Milano attorno al 1830, forse altrove l'istituzione di cattedra o l'esigenza di un metodo specialistico fu sentita prima. Ouando Rabboni trascrive il metodo di Berbiguer, vi introduce un flauto a tredici chiavi,

cioè uno strumento ancora più specialistico e complesso rispetto al flauto "all'inglese" a sei chiavi. Considerato tutto ciò, avanzerei l'ipotesi di una datazione del metodo anonimo tra la fine del primo decennio e l'inizio del secondo decennio dell'Ottocento. Il metodo è incompleto di disegni, esempi musicali, studi e preludi. Se il fine era la pubblicazione, non escluderei che l'abbandono sia stato causato dalla comparsa del primo metodo francese tradotto; forse dello stesso Hugot-Wunderlich su citato. Quanto alla località di provenienza dell'autore, considerata la lingua, proporrei il Nord Italia, Emilia compresa.

Lasciando al lettore le numerose considerazioni che nascono dalla lettura del metodo, vorrei sottolineare soltanto i passi sulla tecnica di emissione del suono e dell'imboccatura, per confrontarle con quelle del Gervasoni. L'anonimo scrive che "è necessario in primo luogo stendere ed avvicinare alli denti il labbro inferiore, stringendolo verso le estremità della bocca, ed il labbro superiore si deve portare un poco più avanti sopra il buco dell'imboccatura..."; per emettere il do grave "bisogna che l'apertura delle labbra sia un poco più aperta, e che il labbro inferiore resti più teso e compresso dallo stesso flauto contro li denti; passando poscia alle note alte è necessario restringere un poco le labbra, e gradatamente distaccare il labbro inferiore dalli denti, onde poter formare degli acuti più dolci e più delicati."(pp. 2-3)

Ora, per staccare il labbro inferiore dai denti per le note acute, è necessario attenuare la tensione laterale del labbro stesso; il risultato complessivo sarà, a mio modo di vedere e comprendere, un protendersi delle labbra in fuori (entrambe staccate dai denti), e di conseguenza un foro piccolo e rotondo al centro delle labbra stesse. Viene qui confermata, grosso modo, la tecnica accennata da Gervasoni, che è completamente diversa da quella di Hotteterre e di Quantz. Il suono delle note acute risulterà effettivamente dolce, perché il soffio, che ha sezione rotonda, ha maggior spessore della lamina d'aria che si ottiene secondo la tecnica di Hotteterre, di Quantz e, aggiungo, di Tromlitz, per mezzo della quale il suono risulterà invece più incisivo e "metallico" (si legga l'ottimo articolo di Marcello Castellani, "Ueber den schönen Ton auf der Flöte. Il bel suono sul flauto traverso secondo Johann George Tromlitz", in Recercare, II-1990, pp. 95-116.). Il maggior spessore di un soffio rotondo, ottenuto con l'imboccatura rilassata e protesa in fuori, sollecita infatti gli armonici più gravi delle frequenze che compongono il suono, col risultato di un suono morbido, relativamente più scuro e a tutti gli effetti più dolce (per una ampia discussione sugli effetti timbrici delle diverse imboccature, rimando al capitolo "Imboccatura" della seconda parte del mio imminente manuale su citato).

Quando e dove nasce questa tecnica d'imboccatura, che è molto simile all'imboccatura rilassata e "distesa" presente nella tecnica francese del Novecento (in contrapposizione alla coeva
imboccatura "tesa" dei tedeschi)? Come mai si ritrova in Italia all'inizio dell'Ottocento? Che
conseguenze se ne possono trarre in relazione alla fattura flautistica italiana ottocentesca, ovvero quale risultato sonoro questa imboccatura produce nei flauti italiani a più chiavi di imitazione inglese prima e poi tedesca (v. Luvoni che copia gli Ziegler ecc.)? Domande a cui è prematuro tentare qui di rispondere e che sollecitano molte attente riletture dei metodi flautistici
(sarò grato a segnalazioni su questo argomento da metodi, articoli e scritti di ogni provenienza
e datazione).

Carlo Gervasoni LA SCUOLA DELLA MUSICA

Parte seconda. Capo XIV.

Lezioni di Traversiere.

Il Flauto Traversiere (così nominato mercechè per trarre da questo i diversi suoni, è forza collocarlo a traverso del viso, ed in tal modo che la lunghezza di esso sia parallela alla lunghezza della bocca colla quale s'inspira il fiato in tale strumento, avendo però riguardo all'opportuna imboccatura) è quel musicale strumento al quale convengono le espressioni le più dolci e le più graziose. Questo comunemente s'adopra in luogo dell'Oboè nelle occasioni di quelle particolari espressioni che lo richieggono: esso pure dividesi egualmente in primo e secondo; e s'impiega qualche volta a solo, ossia come parte principale. Per ottenerne frattanto tutta quella pratica che si richiede onde valersi di questo strumento opportunamente ne'diversi musicali pezzi, serviranno di guida le seguenti Lezioni.

§ I. Lezione Prima.

La più perfetta intelligenza di tutti i musicali Caratteri espressi nel Capo I. della seconda Parte di quest'Opera, è indispensabile a possedere il musico linguaggio. La maggiore difficoltà per l'opportuna pratica di questo strumento, quella però si è dell' imboccatura: della quale si parlerà nell'osservazione intorno alla distribuzione delle dita sopra tale strumento; per ora prenderemo soltanto a considerare la propria Scala che si segna ancora sotto la Chiave del Violino.

Della Scala del Traversiere.

Tutta l'estensione del Traversiere abbraccia tre ottave complete, incomincindo il primo suono naturale al D *la sol re*, che si trova all'unisono di quello che nel Cembalo segue subito dopo la Chiave di *C sol fa ut*. Non tutti poi i suoni della terza ottava si ottengono facilmente, e massime i tre ultimi sono ancora più difficili ad aversi ben netti e giusti. Per la qual cosa i buoni Compositori rade volte oltrepassano F fa ut della terza ottava; alla quale estensione appunto si dà la Scala nella fig. I. Traversiere Lez. I. Le lettere al disotto marcate indicano i rispettivi nomi de' diversi suoni in ciascun grado collocati; e questi debbono essere perfettamente intesi, avendo riguardo alle diverse ottave per la conveniente distinzione de' medesimi. La quantità del vento poi che s'inspira nel Traversiere, il grado della sua prestezza, ed il modo con cui viene tagliato dalla imboccatura, tutto questo concorre alla formazione del suono in tale strumento. Non hassi però là diversificazione di questo medesimo suono, né si possono rilevare tutti que' gradi che convenienti sono all'estensione del Traversiere, se non si osservi perfettamente la seguente distribuzione delle dita.

Della Distribuzione delle dita sul Traversiere.

Per ben maneggiare il Traversiere che sì tiene colle due mani, la sinistra in alto, cioè verso l'imboccatura, e la dritta verso il basso (suonisi questo in piedi o seduto), si tenga la testa piuttosto alta che bassa e di qualche poco piegata verso la spalla sinistra; si tengano pure le mani alte, e specialmente le due picciole dita con grazia elevate; e si badi di non alzare né le gomita né le spalle: in somma, in tutta la positura del corpo non si deve riconoscere alcuna tortuosità; guardandosi inoltre dal fare que' movimenti di corpo o di testa, che molti impropriamente praticano per distinguete le misure. Quest'attitudine per siffatta maniera osservata riesce di non volgare aggradimento, e non favorisce meno gli occhi degli astanti, di quello che faccia il suono dello strumento ad occupare piacevolmente l'orecchio de' medesimi. Si deve tenere adunque il Traversiere presso a poco orizzontalmente. La mano sinistra sia piuttosto piegata in fuori, ed il braccio della medesima mano deve naturalmente cadere presso del corpo. Sia la diritta piegata qualche poco in dentro: i due pollici si trovino dalla parte opposta de' buchi a sostenere lo strumento, e precisamente fra i primi due de' rispettivi pezzi. Le altre dita nel modo seguente.

L'indice della mano sinistra dev'essere impiegato a turare il primo buco, il medio e l' annulare della medesima mano a turare il secondo ed il terzo; pel quarto, quinto e sesto buco servono l'indice, il medio, e l'annulare della mano diritta: il piccolo della medesima sia disposto a cadere sopra l' estremità della chiave che chiude il settimo buco, o su quella leggermente appoggiato, pel qual mezzo coll'abbassarsi la chiave si apre nel medesimo tempo tale settimo buco. Tutti questi buchi si variano mai sempre: la loro distanza dall'alto è quella appunto che determina i diversi suoni di tale strumento, ond'è che in diverse maniere si chiudono e si aprono ora gli uni ed ora gli altri de' suddetti buchi, come si vedrà in appresso.

Riguardo poi all'imboccatura che forma una parte principale della pratica di questo strumento, s'accostino le labbra l'una contro l'altra, ed in tal modo che non resti se non una piccola apertura nel mezzo, lunga di tre linee e larga di mezza circa. Non si debbono già le labbra portare in fuori, ma piuttosto ritirarle verso gli angoli della bocca, ed avvertire che siano ben unite ed eguali. Con tale disposizione si presenti il Traversiere rimpetto a questa piccola apertura, e per tal modo s'accomodino le labbra sul buco dell'imboccatura, che l'aria che si fa uscire dalla bocca soffiando, possa entrare nel Traversiere per questa medesima apertura ad animarlo convenientemente: per la qual cosa fa di mestieri girare tale strumento in dentro o in fuori, sino a tanto che siasi pervenuto ad ottenerne il suono ben giusto e chiaro.

Assicurata così l'imboccatura, e soffiando con mollezza di labbro nello strumento, si ottiene il primo suono della Scala indicata, cioè il D la sol re naturale della prima ottava, con tutti i buchi chiusi. Per avere poi gli altri suoni di siffatta Scala, fa d'uopo aprire o chiudere i buchi giusta l'intavolatura marcata al disotto delle note musicali che segnano i gradi della Scala medesima. I zeri bianchi indicano quali buchi del Traversiere devono essere aperti, e i neri quali chiusi, onde trarre da questo strumento il suono della nota che si trova al di sopra della data colonna

de' zeri nella riga musicale; ciascuna delle quali colonne rappresenta i sette buchi di questo medesimo strumento. Il zero superiore corrisponde al primo buco, a quello cioè che si trova più vicino all'imboccatura; e gli altri in discendere corrispondono successivamente agli altri buchi giusta i numeri marcati lateralmente. Ond'è che per ottenere, a cagion d'esempio, il suono della seconda nota della Scala, cioè l'E la mi, fa d'uopo chiudere tutti i buchi, eccettuato il sesto; pel suono della terza nota, il quinto aperto, e gli altri chiusi; per quello della quarta nota, il quarto, quinto e sesto aperti, e gli altri chiusi; e così dicasi rapporto a qualunque altro suono.

Dalla segnata intavolatura si rileva però che l' E la mi, F fa ut, G sol re ut, A la mi re e B mi della seconda ottava hanno i medesimi buchi aperti, come quelli della prima ottava. Ma qui si noti che l'ottenere l'ottava alta di un dato suono, da altro non dipende che dalla doppia prestezza che si dà al volume del vento, col quale si anima lo strumento, affinché, dove la colonna dell'aria per avere il primo suono faceva una vibrazione, per ottenerne l'ottava, ne faccia due; e perciò si usa avanzare qualche poco le labbra per restringere la loro apertura. Regola generale si e che quanto più si ascende, si deve a proporzione aumentare la prestezza del vento, come infatti coll'approssimare le labbra all'imboccatura per trarne i suoni più acuti, si rileva ch'ella viene ad essere più coperta che nel praticare i suoni più gravi, pe' quali all'opposto ritirar bisogna le labbra, onde fare maggiore l'apertura. E' fuor di dubbio che, data la medesima quantità di vento, forzata a passare nel tempo stesso per due buchi ineguali, maggiore prestezza acquista passando pel più piccolo, e questa a proporzione della sua picciolezza. Supposto che i due buchi siano rotondi, e i loro diametri siano tra loro come 21. A 22., il più piccolo diverrà la metà del più grande, e per ciò vi passerà il vento con una doppia prestezza: dunque se l'apertura delle labbra sarà rotonda, non converrà restringerla che nella proporzione di 22. a 21., onde avere l'ottava d'un dato suono colla medesima quantità di fiato; e se si restringe di più, ne abbisognerà meno: i alle quali cose tutte si deve avere l'opportuno riguardo nella pratica, per ottenere precisarnente tutti i diversi suoni.

In tal guisa assicurati i suoni tutti dell'indicata Scala, si pratichi la medesima tanto in ascendere che in discendere di grado. Per ciò poi che spetta l'intonazione de' diversi suoni di salto, se ne dimostra la pratica nel modo seguente.

De' Salti sul Traversiere.

Nella fig. 1. Traversiere Lez. 1. si danno i salti di terza, e nella fig. 3. que' di quarta, tutti segnati con note minime. Seguono nella fig. 4. i salti di quinta, e nella fig. 5. que' di sesta, con note semiminime. I salti di settima si danno nella fig. 6., con nota minima in battere e semiminima in levare; e per ultimo nella fig. 7. si hanno i salti d'ottava, con note crome. Veggasi però quanto si è detto nella Leziona prima dell'Oboè intorno a questi salti, onde distinguere a dovere le varie misure non solo a cui appartengono, ma la forza eziandio del diverso valore delle note, e per siffatta maniera, in somma, tutta rilevare la conveniente esecuzione de' medesimi.

§ II. Lezione Seconda

Dalla precedente Lezione si è appreso il modo di rendere i diversi suoni nell'ordine naturale; ora conviene intendere il modo ancora come si debbono rendere i medesimi, quando s'incontrano alterati dai diversi segni accidentali, che ne' musici pezzi comunemente si praticano. Si consulti però quanto si disse su tal proposito nella Lezione seconda dell'Oboè. Questi suoni accompagnati da' diversi accidenti sonosi indicati nella fig. I. T~aversiere Lez. II.; ed i zeri neri e bianchi, marcati nell' intavolatura sotto segnata, fanno pienamente conoscere quali buchi si debbano chiudere o aprire, per ottenere que' suoni di cui qui si tratta.

Ilprimo *C sol fa ut diesis* che serve per semitono alla prima nota naturale della Scala, e che si considera ancora come *D la fa*, non ha egli una precisa naturale posizione, ma puossi artificiosamente formare con

Dell'Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Traversiere.

L'esercizio di combinazione ne' diversi toni si è quello che più conviene per accostumarsi alle diverse musicali espressioni; giacché con questo si rendono le diverse note in varie maniere combinate, e si valuta eziandio la forza di que' musicali segni onde bene spesso si trovano accompagnate. Affine di rilevare pertanto con qualche ordine questa parte così importante, servirà primieramente l'esercizio indicato nella fig. 2. Traversiere Lez. II., il quale comprende il tono naturale di C sol fa ut maggiore: questo però si eserciti trasportato in tutti gli altri toni maggiori, a tenore di quanto si è indicato nella Lezione seconda del Violino. Il tratto poi che si trova nella fig. 3., riguarda il tono di A la mi re minore naturale: e questo pure convenientemente si eserciti trasportato ne' diversi toni minori. Avvertasi finalmente quanto si è detto nella Lezione seconda del Cembalo, rapporto alla più chiara distinzione de' suddetti toni, naturali non meno che trasportati.

§ III. Lezione Terza.

Coll'esercizio accennato nell'antecedente Lezione si accostuma gra-

datamente alla pronta esecuzione delle note in diversa maniera combinate, massime parti ordinarie d'accompagnamento della Sinfonia, ed in qualunque tono esse si trovino. Ma siccome questo particolare strumento per lo più s'impiega nelle obbligazioni le quali addimandano altre assai più variate espressioni, converrà così d'intendere la norma seguente.

Norma per eseguire diversi passi sul Traversiere.

Le obbligazioni più generali che nella Sinfonia vengono assegnate a questo strumento, consistono in alcuni tratti di melodia, i quali per lo più vanno uniti con grata armonia al secondo Traversiere; e presso a poco come quelli già indicati nella Lezione terza dell'Oboè, i quali si possono egualmente eseguire sul Traversiere.

Per quanto poi riguarda l'esecuzione a solo, ossia d'una parte principale, fa d'uopo primieramente di esercitarsi con dei passi formati di note distinte con ogni sorta d'accento, e principalmente di note di breve durata, procedenti ora di grado ed ora di salto, e coperte dalla legatura da due in due o da tre in tre o da quattro in quattro ed anche di più, come, a cagion d'esempio, sono que' passi che per siffatta maniera trovansi segnati nella fig. 1. Traversiere Lezione III.: per la di cui esecuzione debbesi impiegare il fiato alla prima nota che cade sotto Ola legatura, e mantenerlo nello scorrere le altre, come propriamente richiede questo accento. Sarà bene esercitarsi ancora con dei passi formati di note staccate, e che per conseguenza addimandano un colpo di lingua per ciascheduna, come quelli della fig. 2., e nella esecuzione eziandio di alcuni passi formati con tutti due i suddetti accenti, cioè con note in parte legate, ed in parte staccate, come, per esempio, quelli della fig. 3. Così si accostuma alle diverse musicali espressioni, e si acquista il buon uso di questo particolare strumento. Ma per possederlo veramente, conviene inoltre fare assiduo esercizio con dei Duetti ed altri più variati Concerti, a norma sempre di quanto si disse sul fine della Lezione terza dell' Oboè; e sopra tutto avvertire quanto si è accennato nella Lezione terza del Violino circa l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale.

TRAVERSIERE LEZIONE I

TRAVERSIERE LEZIONE I.







Moder di accomodarei di Flauto prima di accostarto alle Tatta la sacta della Primento da un'abile Artista (che non avrà artamente trascurata fra l'altre qualità la può esenziale chei deve avere d'eserci bene intonata pria di approggiarlo alle Labbra per farco sortire il suoro sara necessario di premettere le sequenti an. Li sei buche del Flauto si porranno en linea freo loro, il buco della Chiave un poco rivolto al didentro per avvianarla e renderla comeda al dito picciolo che soprie vi deve agire; il buco dell'Imborcatura si lineara parimente col·buis della Chiave; mentre lineandolo cogl'altri restarebbe troppo scoperto, e lintano dalle labbra, cosa che farebbe perdere; nel farci sortire la soce molto fueto mutilmente, ed il softio nuscirebbe trops no sensibile rivolgendolo poi troppo al didendro produrebbe questo un' viconveniente affatto diverso, mentre restando il bicio dell'Imboccatura troppo coperto dal Labbro supenore, li saoni non sortirebbero che multo deboli, ed appannati (dis 1.) Ne Hauti colle Chiavi si avrà l'avvertenza di risolgere il buco della suddetta chiave un poco più al didentro, presche il picciolo dito possa essere a portata di maneggiare agevolmente, ancora l'altre due Chian più lunghe, ed in allora il buco dell'Imboccatura restera lineato fra 'il buco della prima Chiave, e quelli di quest'altre due. (dis 2). Sucome abbiamo le Labbra più omeno große è necessario che il <u>huo</u> dell'Imboccatura sia a loro proporzionato le Labbre grasse hanno bi sogno d'un Buco piuttosto grande, ed ovale, perche perderebbero troppo fiato, se fosse picciolo; per le Labora sottili un Buco troppo grande avreb be un equale inconveniente. Alerita per altro la preferchea la qualunque circostanga il buco ovale, o che non sia troppo pucciolo.

Dell'Imboccatura) e modo di ténere il Flauto —

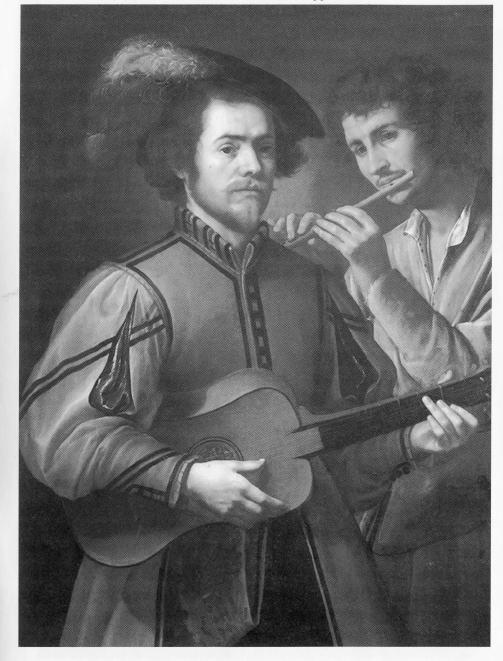
Dependendo da buone princip la riuscita che si può fare en questo Stromento, bisogna prima di tutto porre ogni studio, ed attenzione tanto nell'approggiare il Flauto alla boccat per evi tare qualunque callista Soitudine che in progresso renderebbesi al sommo squacevole, e faticiosa) come plure per avvezzarsi ad una situazione di corpo che riesca disinvolta, e graziosa laquale non può che accrescere il mento dell'artista, o del dilettante. Chendo adunque il Flauto di sua natura il niù dolce di tutti gl'altri Stromenti da Fiato, la sua imboccatura per consequenza develsere la miù delicata molti l'hanno bella nativalmente, altri her sono tostrette a cercarla con qualche stento, prima de poter cavare qualche suono da questo Elivemente; tutto questo peni si suprera colla pacienza, e per facilitare di ottenere questi suoni il plui presto che sia possibile; eccosi li che deggionsi porre inopera ther approgram bene it Flauto alla bocca! Enecessario in primo luogo itendere, ed assicinare alli denti il Labero inferiore strigendolo verso le due estremità della bieca, ed il Latoro superiore si deve purtare un poco pui avanti sopra I buco dell Imboccatura, affinche il filato sortendo dalla bocca possa entrare perdendicularmente nel Flauto (dis 1.) Sara bene fatto di far sortire prima il suono da questo I tromento senzi applicare alcun dito sopra le buiche; Ottenuto questo si chiude ranno progressivamente colle dita li bucche fino all'ultimo, che cor risponde ad un <u>Plasolre</u> nota puù balsa dello Stromento ordina rib essendovene il presente di nuiva costruzione che mediante l'uso di due Chiavi Come faro vedere si arriva fino al Esofauti Per ottenere si questa Vota non che tutto l'altre basse con refustezza è rotondita (ina molto pregesule) bisogna che l'apertura delle Labbra si un poco più aperla, e che il Laboro inferiore resti più teso, e compresso dal lo stesso i tlaulo contro li denti, passando poscia alle note alte è neces sario restringere un poco le Labora, e gradatamente distaccare il Lab bro inferiore dalli denti, onde poter formare degli accuti più dolci e più delicati Ser ottenere una bella cavata di Viromento bisagna comuniciare la nota dandoci il fiato con moderazione inforzandola in appressa e diminuendola gradamente, ed in tale eservizio si farà motte volle di seguito per abituarielo; E rendersene padrone E proble do darci il fiato a gote gonfie mentre questo non servirebbe che di maggior fatica ne produrebbe che un suono disagradevole.

Sosizione delle dita Situazione panimenti delle braccia e del coppo.

Vevesi situare il Flauto sorra la terza Falange del pri mo della sinistra mano, il pollice fra il primo, ed il secondo buco; questo primo deto deve tenersi balso, e non sortire sopra del Flauto che colla prima Falange per chiudere il bucco corrispondente il se. condo deve essere alguanto arcato peragondare al terzo (il quale) sarà steso il mezzo ande noter con facilità chuidere il rispettivo suo buco tutti li buchi è necessario che restino chiusi dalla nona dello dita ne troppo vicina all'unghia, ne troppo appresso al fine della luro Falange, perchè questo renderebbe) nui difficoltosa ed incerta la sortila de suoni (dis. 1.) Il dito picciolo contulloche a nulla serva ne Hauti senza le Chiavi, devesi uo null'astante tenere all'altezaa de al altre, notendo diversamente nuocere al loro movimento. Ledital della mano dritta devono chiudere li bucchi crizontalmente sten dendole naturalmente sona dello Stromento; il police a colloche rà fraid pomo ed il secondo buco alzato presso la chiave per esser pronto adaprirla ad ogni occorrenza (dis 2) Nel suonare bisogno o far attentione di nort alsar di troppo le deta, perche uò potreb be retardarle ne loro movimenti, ma di Tenerle Sempre collocate sopra del loro rispettivo buco alla solla allezza di un deto.

Overes lover drilla latista per non coprire de troppo col Lubbro superio re il buco dell'Imboccatura e perche la respirazione sia libera Il gomo to del braccio sinistro si portera un poco abanto verso il nello perche il terzo dilo reste più subtto, il gometo poi del braccio dritto si terra quase in lined della stessa mano perche il Flauto rimanga più Ori zontale che sia nossibile! (dis. 3.) Bisoana) nel suonare norre tutta l'attenzione di star fermi col corpo, L'quardarsi da qualunque inutile movimento, che oltre all'essere spiacevole avedersi non può che recar prequidizio all'esecuzione! Mezzi per acquistare una burna cavata di Stromento S Sauto non s'ha dubbir di tutti gli Stromenti da Fiato è quello in un si softra più che in qualionque altro la Mediorità; essendo por di sud natura assai delce e molto importante cosa cava reda questo una bella voce, che sia rebusta nelle nette basse; Proton da e pastosa nell'alte, per quingere a questo bisogna fare alla lun ga un grand escruzio sopra le diverse scale che si troveranno in sequito di quest opera! E necepario escratarsi ben di rado sopra le sucrei acute prima d'essersi reso ben pacrone de Bassi mentre da ai ne veriebbe l'abuso di assettigliare e di stringer troppo le labbra asa che nen può produrre altro, che de sucni senza corpo e falsi, e distrudgerebbe per sempre la speranza di formar so una bella Imboccatura! Esercitate per lo contrario tutti li suoni l'uno dopo l'altro lentamente, fermatevi _sopra qualunque Vota rinferzando, e dimi =.___ nuendo gradatamente la voce; Eccovi il solo mezzo per ettenere una. bella iavala di

Stromento_



Giuseppe Vermiglio (documentato tra il 1604 e il 1635), Flautista e chitarrista, collezione priv.

Tav. 2



Ernesto Köhler



Emanuele Krakamp



Luigi Longhi



Leonardo De Lorenzo

Tav. 3



Conte Luigi Marini-Porti



Vincenzo De Michelis



Italo Piazza

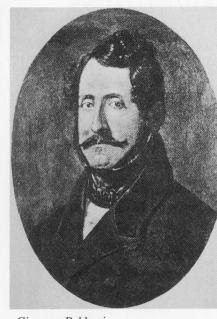


Leopoldo Pieroni

Tav. 4



Francesco Pizzi



Giuseppe Rabboni



Alberto Roberti



Camillo Romanino

Tav. 5



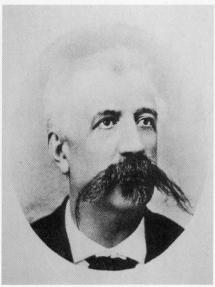
Antonio Sacchetti



Odoardo Tamborini



Alberto Veggetti



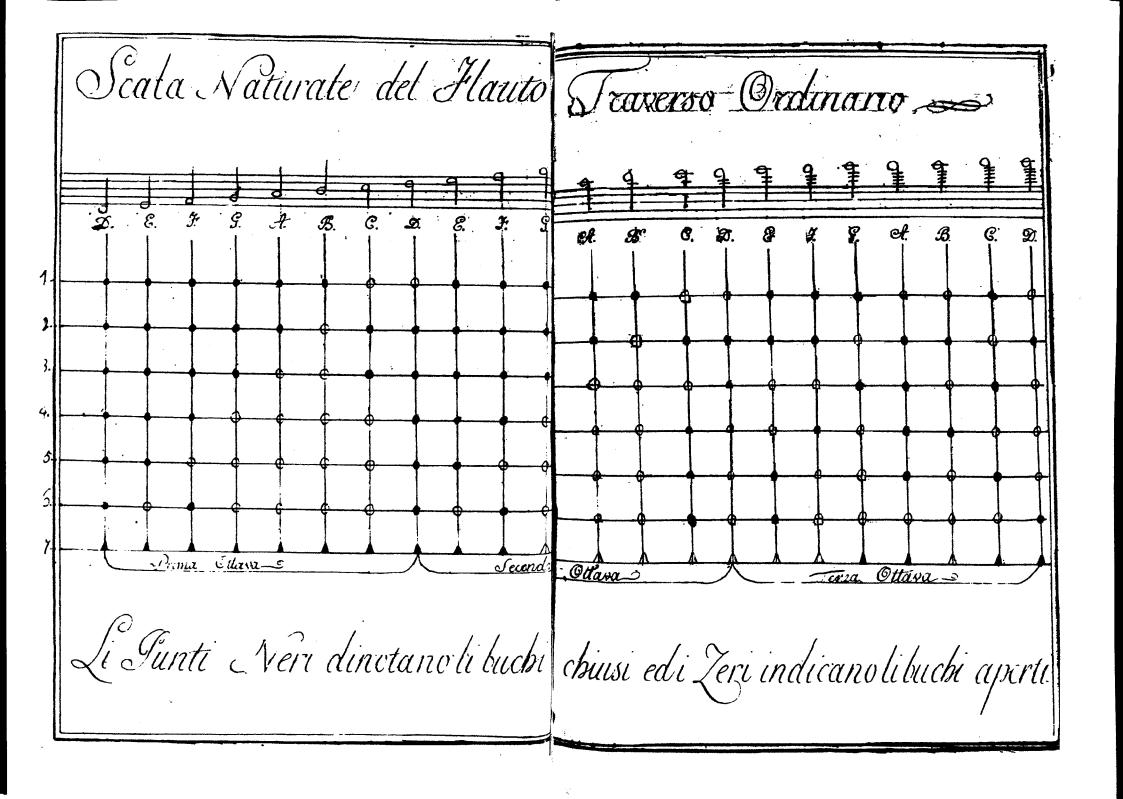
Antonio Zamperoni







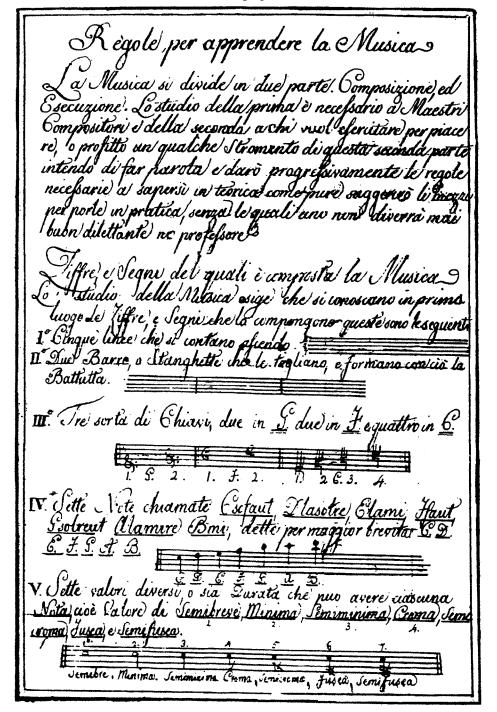
O Tivertenza prima di cominciare lo studio della Scala 2. Divenuto un Principiante padrone di far sortire il suono dell'ultima) nota bassa del Flauto, comincierà a praticare la prima o seconda Scala Naturale (a tenore dello Stromento che avra) per apprendere le posizioni delle Note, procurerà di esequirle sostenen dole ad una ad una, e gradatamente rinforzandone per abituar sele, e rendersene padrone, ació riescano di quell'aggiustatezza e rotondità che render le possa pregevoli Tino che non sarà sicuro delle Otlave non sarà ben fatto the passi alla terza mentre que sto gli potrebbe vistare multa fatica, e forse sarebbe un osta.
colo alla felice riusata delle Note Basse che meritano tutto il riquardo: Non fara poi alcun tentativo sopra le tre ulti me Note fino che la sua Imboccatura non sarà ben formata, e che non sia già padrone dello stromento, mentre potrebbe un tale tentativo quastargli quel poco d'Imboc catura che avefse acquistata o ritardarne la perferione tanto più che queste tre Note non sono in uso. Uncorchè une avesse uno stromento a chiavi fara bene ad apprendere an cora la scala del Flauto ordinario, mentre questa gli sara di molto vantaggio in certi passi che colle Chiceri riescono difficilisione. Rapporto all'altre due Scale de Sa mititioni, le apprenderà di mano in mano, quando gungerà alli L'reludi, e Scale di tutti li Tuvni (che si troveranno in sequito di questo Libro) wello= candoli in quelle Note; ose sono chiamate.



Scala de Diesis, et de Bernott del Hautos Ordinario Frima Etlava Ottava Terza Ottava

Scala Naturale del Flan Fraverso colle Chianis 2. Seconda Masa

Scala de Diesis, edé Bombi del Flauto colle Chiavi Tamorie de sinorie S. Samuelle C. Samotte 3. Prima Ottavi Ottava Seconda:





Spiegazione degl'anticedenti Articoli 🤊 A 1 / Articolo. 7. **

Non essendo sufficienti le cinque linee accennate, at contenere tutta l'estensione delle Note, delle quali è capa ce qualunque Ciromento, è stato necessaria introddiure all auni piccioli tratati tanto al disopra che al disotto perespirmere quelle Note, che sortono dalle mediette cinque limee. Questi tratti sucontano puere ascendencio de I tromen to del Flauto senza Chiavi non ne ha alcuna al disotto e sei al disopra, que lo poi colle Chiavi, o sia all Inglese ne ha una al disotto ed altrettante al disopra. Le Note si scrivino tanto supra le linee, come fra gli intervalli che si trovano fra l'ana, e l'altra, che si chiamano Prazi. Si riconosce delle Note dalle linee, o spazo ne quale si tro vano scritte e quelle che le sono al di favori dal numero de tratte do quali sono tagliate.

Chi si applica allo studio di qualche stromento da sia to, fra l'altre cose è necessario, che si applica ancora a conoscere il modo di respirare senzi interrompere il filo della cantilena Musicale, mentre non sempre si tro vano nella Musica i silenzi, e le pause apportune per farlo Non potendosi questo attenere altrimenti, che tevanco qualche poco di valore ad una tal data Nota è necessario conoscere quali possano elsere quelle tali Note suscettibili di questallo azione e quali quelle che alterare ne interrome

pere si podono, in conto alcuno senza guartare la Cantilena osia fluse Musicale Sara frattanto regola generale do mai prender fiato frala Notal sensibile, e la Fondamentale, come pure fra il Trillo che termina la frase del Ganto chiamato dai Francese caderase) e la Nota che la segue, perchè questo distruggerebbe l'effetto della Terminazione del Canto Esempio 1, e 2: 11. Neppure è permetso prender fiato fra una o più approggia turd e la Nota che le seque, mentre separandole da questa distruggerebbe la loro obtituzione chidmandosi approfquature perche appoggiare se deggiono sopra una Notal e distaccando le diverebbero. Note come tutte l'aftre 63.3. Les partificantique vietato il prender fiato fra due opini No. te legale insieme, poiche questo serebbe contrario all'intenzio ne dell' autore Esempie 4. Esempio 5. Ho scritto la R che accinna respurare, e la lettera Niche signifia non resperare, e questo per agevolarno l'intelligen. Dal sopra indicate esempia si può adunque rilevare che se si prende fiato fra la prima, e la seconda Nota la legativa sarebbe interotta, ma respirando dopo la seconda, come decenato

la legatura viene eseguita ed adempita l'intenzione del Compo sitore, ad enta che la seconda Sitore intenzione diminuita del sur valore. Exempio 6 Tor la stelsa ragione trovandosi una Cemiminima can un accento sopra la stesta, 10 due altre legate, si può in qualunque circostanza prender fiato dopo di quella intermai Hope la seconda, et la terza, exiv a motivo della legatura. 5. Oltre le accennate regule è necessario ancara porre attenzio ne alle frasi e mezze frasi Musicali, che d'ordinario s'in centrano nella Zuarta, e nell'Ottava battutta della Gantile na alla fine delle quali sempre) si può prender fiato, perchè in quale maniera corrispondono à riposi, o siano punti d'un Discorso, e quantunque non sieno tanto sensibili, ciò null'un un pow d'applicazione petra l'orecchio distinguerle Genning VI Thimangono ora a rilevarsi quegl'altri luoghi (che oper man canza de segne necessar i che lo dinotino, oper la loro difficollà e dunda e quali uno abbisognando di respirare, posti farlo opportunamente senza far torto alle Regole qui sepra accen Luesto su otterrà facilmente dono che si avrà formato con quizione de tempe vo suno marte che compongono ta battità, i quali si dividono in buoni, e cattivo, e che si sapra che in gualunque arcostanza mai è permesso il prender fiato dopo il tempo, vauarto cattire, ma bensi dopo il biuno, è ciò per non interrompero la cantilena o fraso Musicale la quale

mai cade supra un tempo cattivo, ma bonsi sopra un buono



VII . Von lascio d'agquingere, che tutte questir tempo sono, su scettibile de divisione, e suddivisione, le che put agovila. re l'esecuzione nelle grande difficoltà e ne tungde passag aj di Simicroine, o Frase Questa divisione) e suddivisione chiaramente si riionasce nelle Sincope di Semminime, o Grome nelle quali bisogna prender finto decisamente nel primo caso dopo la broma tche non è che un mezzo quarto, e nel secondo dopo la lemuroma, the wone she un Ottavo Sequeno altri esempi delle divisioni e suddivisioni di Bata tte coll'indicazione del luczo approposito per respirare. Un alcune circostanze in cui la velocità del palsaggio non nermetta depo il respiro l'ineruzione di tutte le hele seguin te, e permelo de ommettere la prima che immedialamente la Questo i può ancera ottenere senza percere alcuna Vota, col figurarse un punto nella deta precedente il respiro eccl rendere pui veloci le due, o tre consciutive. VIII Vegl arpeggi si troscurano queste, e suddivisioni non essence questi che un semplice accompagnamento senza al cunai particolare cantilena esi prence ficito da quarlo

col metodo annunciato nell'esempio 1,8,9,10 art VI	-
Vegl'alnegaj non continuati poi ma framezzati con cantilena, allora si terrà il metodo indicato dall'a	= qualihè Itui£n§.
IX. Questo metodo poi non è praticabile nelle <u>Bolonn</u> arie <u>Russe</u> perchè essendo composte d'una cantilena co tro misura il tempo buino escattivo de conradetti accessi	<u>esi</u> c certe si detta <u>kon</u>
servire) di base) per respirare) mai bensi una regulai è di quasi del tutto oppostà, che la pratica ci fara rilevare	edessaria
li altri casi, e le più minute circostanze si rilevera	nno wll'
abituarsi bene in codesto metodo che servirà di base rà la strada a formarci il vero gusto nell'esecuzione crminero questi articoli col dare un suggerimento ressante per i principianti sopra la respirazione in gen	noltointi
Whilesome Golare hanno il difetto di non prender f quando ne sono del tutto privi, arcostanza che li del prenderlo indifferentemente in qualungue luogo, e bei nel bel mezzo d'una frase mello interessante che sfigur difetto della loro antivedenza Von bisogna adunque ma	iga a ri re spefso ranoner
di ritrovarsi a quest'estremo bisogro, marcfrirare con fre in qualunque) luvgo sia possible il farlo lo che diminuc to la fatica, è rendera l'esecuzione pui bella.	rilen MA

Gianni Lazzari Ritratti di flautisti italiani dell'Ottocento I ritratti del Goldberg

Seconda parte

Nello scorso numero del Bollettino ho presentato 16 dei 32 flautisti italiani che compaiono in foto nel volume di ritratti con biografia di Adolph Goldberg (1852-1925), Biographien zur Porträts-Sammlung hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten, edito a spese dell'autore nel 1906 a Berlino. In questa seconda parte, seguendo sempre l'elenco alfabetico, si inizia da Ernesto Kähler per finire con Antonio Zamperoni. Alle foto dei ritratti, che qui sono riportate nelle tavole centrali n. 2-3--4-5, aggiungo un riassunto delle notizie biografiche del volume di Goldberg, senza nulla aggiungere di quanto oggi si sappia di nuovo e più approfondito su questi flautisti.

La volta scorsa ho sottolineato l'interesse per i flauti ritratti, e della particolarità italiana del modello di flauto Boehm acquisito in Italia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo. In questa seconda serie di ritratti, soltanto due flautisti hanno accanto anche il flauto: il giovane Leonardo De Lorenzo, con un flauto Boehm in legno, e Arturo Sacchetti con un flauto Boehm di fattura particolare, non ancora standardizzata. Che si tratti di un flauto Boehm è dimostrato dal fatto che l'immagine è stata ricavata da una nota foto che ritrae Sacchetti assieme alo stesso Boehm, probabilmente in occasione del loro incontro per l'acquisto del flauto stesso (acquisto registrato nelle vendite della ditta di Boehm). Di Tebaldo Monzani non riporto la foto nelle tavole, perché si tratta dell'incisione che compare in un suo metodo, e non è affatto certo trattarsi del ritratto dell'autore. Il ritratto di Rabboni potrebbe essere lo stesso citato nel volume di Leonardo De Lorenzo. My Complete Story of the Flute, New York, The Citadel Press 1951, p. 176. Ecco il passo: "Nella primavera del 1907 De Lorenzo decise di lasciare il Sud Africa.. e intraprendere un viaggio piuttosto tortuoso via Southampton, Londra, Parigi e Milano, dove gustò un pranzo di ravioli col distinto Albisi... Attraverso Albisi gli fu consentito di incontrare il grande veterano dei flautisti italiani Zamperoni, che lo invitò nella sua abitazione.... Nella casa c'era un bellissimo dipinto a olio (l'unico esistente) dell'illustre maestro di Zamperoni. Rabboni, e molte altre relique flautistiche, la raccolta delle quali sembrava dargli grande piacere." Non ho altre notizie di questo dipinto, che, se sopravvissuto, potrebbe essere conservato o da un privato o nei depositi delle raccolte pubbliche milanesi. Di certo servì per una litografia che apparve ne Il Giornale Illustrato, Milano 21 giugno 1856 (riprodotta in FaLaUt II/6, p. 28).

(I ritratti sono stati ripresi dalla copia del Goldberg conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano, segnatura B VIII C. 147)

Biografie

Ernesto Köhler, cittadino onorario della città di San Pietroburgo, nato il 4 dicembre 1849 a Modena, allievo del padre Giuseppe V. Köhler, dal 1871 flauto solista dell'Opera Imperiale, inoltre insegnante nell'Istituto Principe Oldemburg e direttore dell'Orchestra Studentesca nel Ingenieur Wege Communications-Institut imperiale di San Pietroburgo.

Emanuele Kakamp, distinto flautista e compositore per flauto, nato a Palermo il 3 febbreio 1813. Fu il padre, direttore di banda militare, che istruì sul flauto il figlio, che molto presto lo suonò con grande virtuosità., intraprendendo touneèe di concerti in Sicilia e in diversi stati stranieri quali Malta, Messico, Canada e Antille. Più tardi fu a capo della banda del 92° Reggimento di Corfù, dal quale rientrò a Napoli nel 1841. Scrisse un metodo e numerosi studi per flauto, inoltre metodi per clarinetto, oboe, fagotto, adottati in tutti i conservatori italiani.

Bollettino della S.I.F.T.S. -1 - 2000

Luigi Longhi, primo flautista dell'Orchestra Municipale e insegnante al Liceo Musicale di Torino; nato il 3 aprile 1872 a Vespolato, allievo di Antonio Zamperoni, vinse il primo premio al conservatorio di Milano.

Leonardo De Lorenzo, nato il 29 agosto 1875 a Viggiano, studiò con Antonio Nigro ed entrò successivamente in una banda militare italiana, nella quale ebbe occasione di farsi ascoltare spesso come solista. Dopo diverse tournèe in Nord America, vive a Kapstadt da insegnante e virtuoso dello strumento.

Conte Luigi Marini-Porti, nato nel 1803 a Gubbio, morto il 9 dicembre 1886 a Palermo, fu membro dell'Accademia di Santa Cecilia e di molti altri istituti. Tra le sue importanti amicizie, quella di Rossini, di Ciardi e di Briccialdi. Fu poco assiduo delle orchestre teatrali, ma solista in concerti e accademie; l'ultimo suo concerto lo diede nel 1882 a Palermo, 4 anni prima della sua morte, e nessuno credette di udire un flautista attempato, era ancora sempre un grande maestro e un re del suo strumento. Molti flautisti e artisti lo annoverano tra i più grandi flautisti virtuosi che siano mai vissuti in Italia.

Vicenzo De Michelis, nato a Roma nel 1825, allievo di Giuseppe Maneschi, fu un distinto flautista e compositore per flauto; morì a Roma nel marzo 1891.

Tebaldo Monzani, nato nel 1762 a Modena, morto a Londra il 14 giugno 1839; autodidatta, giunse a Londra come virtuoso nel 1784; qui fu membro dell'orchestra dell'Opera Italiana e fu assunto nei Concerti Salomon; compose diverse opere per flauto.

Italo Piazza, "Maestro di Musica", nato l'11 gennaio 1860 a Milano, studiò al conservatorio cittadino; fu per diversi anni membro dell'orchestra del Teatro alla Scala, come pure insegnante al Liceo Musicale "Rossini" di Pesaro e dal 1890 insegnante al conservatorio di Napoli.

Leopoldo Pieroni, Cavaliere della Corona d'Italia e Accademico Onorario dell'Istituto Musicale di Firenze. Nato a Firenze il 9 novembre 1847, studiò con Roberto Berni; fu per molti anni primo flauto in famosi teatri italiani e dal 1868 al 1894 insegnante all'Istituto Vittorio Emanuele; compose diverse opere per flauto e pianoforte.

Francesco Pizzi, nato il 29 giugno 1808 a Lomazzo, morto il 29 novembre 1871 a Milno; fu primo flauto alla Scala e dal 1856 al 1871 insegnante al locale conservatorio; compose molte opere per flauto e pianoforte.

Giuseppe Rabboni, nato il 16 giugno 1800 in Cremona, morto il 10 giugno 1856 a Varenna sul lago di Como; allievo di Giuseppe Buccinelli presso il conservatorio di Milano, fu primo flauto alla Scala e per 30 anni insegnante al conservatorio di Milano. La sue composizioni per flauto vanno dai Divertimenti alle Fantasie, ai diversi libri di studi.

Alberto Roberti, nato il 16 maggio 1833 a Barge, allievo di Camillo Romanino a Torino, dal 1865 al 1875 flauto solista del Sultano, inoltre insegnante nell'Arem Imperiale, come pure nella scuola di palazzo in Costantinopoli. Ha viaggiato per il mondo intero come virtuoso di flauto. Ha composto studi per flauto.

Camillo Romanino, fu al posto di primo flauto nella Cappella Reale di Torino attorno al 1840. Scrisse studi per flauto e componimenti per flauto e piano, così pure duetti e trii. Antonio Sacchetti, noto flautista-virtuoso e compositore italiano.

Odoardo Tamborini, nato il 7 gennaio 1843 a Casovate, fu allievo di Giuseppe Rabboni e Francesco Pizzi a Milano; lavorò in diverse orchestre di teatri milanesi; fu insegnante alle Civiche Scuole Popolari di Musica e secondo direttore della Cappella Cittadina di Milano, morì il 21 dicembre 1882 in Milano. Ha composto diversi pezzi per flauto e pianoforte.

Alberto Veggetti, primo flauto dei Grandi Concerti dell'Orchestra Comunale di Bologna, nato il 23 aprile 1874 in Pianoro, allievo di Emilio Gillone a Bologna. Ha suonato nelle più note orchestre teatrali italiane e straniere, come in quella dell'Opera di Buenos Aires, del Covent Garden di Londra, e del Teatro Reale di Lisbona.

Bollettino della S.I.F.T.S. - 1 - 2000

Antonio Zamperoni, membro del Pio Istituto Filarmonico, vice presidente della Società del Mutuo Soccorso Italiano, professore al conservatorio reale di Milano. Nato il 28 marzo 1844 a Milano, fu allievo di Giuseppe Rabboni e Francesco Pizzi al conservatorio di Milano. Fu dal 1860 al 1897 primo flauto della Scala; impegnato in altre importanti orchestre italiane, si è fatto un nome anche all'estero grazie a tournèe solistiche.

SEGNALAZIONE DI STRUMENTI IL LASCITO RIGONI E ALTRI STRUMENTI

(a cura di Gianni Lazzari)

I flauti e ottavini che compongono il lascito Rigoni sono in tutto nove. Qui ne sono rappresentati sette che a mio parere hanno un certo valore storico-documentario (v. tavv. 6-7). Non si conosce la loro provenienza: ve ne sono di italiani, francesi e tedeschi. Non ritengo che Pilade Rigoni avesse un intento collezionistico, ma credo invece che fosse interessato a tenere strumenti incontrati e acquistati occasionalmente, rappresentativi per varietà di fattura e sonorità di diverse scuole costruttive. Il lascito mi è stato concesso in visione dalla gentilissima signora Maria Castagna, vedova Rigoni, che mi ha anche fornito alcune informazioni sul marito. Pilade Rigoni (1914-1981), vicentino, si è diplomato al conservatorio di Trieste e ha svolto la professione di flautista e ottavinista sia in complessi regolari come le bande militari italiane (ma anche nella un tempo celebre Banda Marzotto di Schio), sia come libero professionista in orchestre stagionali, per le stagioni d'opera autunnali e primaverili del Veneto; in qualche occasione ha suonato anche all'estero. La signora Maria ricorda inoltre la sua prigionia in Germania durante l'ultima guerra e la presenza nella banda italiana che fece gli onori all'arrivo in Italia del presidente americano Eisenauer. Pilade Rigoni fu a lungo insegnante, fino alla pensione, presso l'istituto musicale comunale "Canneti" di Vicenza. Appena dopo la sua dipartita l'istituto divenne sezione staccata del conservatorio di Venezia dove io stesso, al mio primo anno d'insegnamento, nel 1979, ereditai i suoi allievi. Tra questi ci fu Marta Bolcati, che ricorda Rigoni per gli innumerevoli aneddoti sulla sua lunga e variegata professione.

Gli ottavini Monig, Stowasser e Mogar, non sono inusuali ancora oggi tra gli ottavinisti più anziani delle nostre orchestre (è noto che un buon ottavino d'epoca viene passato alle successive generazioni), mentre spicca il Lot come strumento di assoluto pregio. Un tale strumento, sistema Boehm ad anelli, è rappresentato nel catalogo di Louis Lot del 1887.

Tra gli altri strumenti qui censiti spicca il Rudall Carte costruito nella primavera del 1912. L'attuale proprietario ha ricevuto una lettera dal grande organologo Philip Bate (verdi la Bate Collection di Oxford), che grazie al numero di produzione è riuscito a identificare il costruttore, tale Schumacher, che fu uno dei migliori lavoranti della Rudall Carte. Il Buffet & Crampon è invece degli anni Venti. L'anonimo flauto n. 13 fu acquistato negli anni '60 a Venezia (negozio di Wolf-Ferrari). La testata non è originale e la sostituzione fu fatta probabilmente per portare lo strumento al diapason attuale. A quanto racconta l'acquirente, Gastone Zotto, fu uno strumento molto ammirato da Pasquale Rispoli, al tempo primo flauto della Fenice, e infatti provandolo rivela un suono molto interessante, rotondo e scuro, con una sonora e calda prima ottava. Lo Ziegler n. 16 è stato acquistato sul mercato antiquario di Bologna. L'astuccio porta le iniziali "A M", il che mi porta a collegarlo al flautista dilettante Amos Marangoni (in uno dei prossimi bollettini pubblicherò un suo metodo manoscritto del 1829), che ha lasciato la sua biblioteca flautistica al conservatorio di Ferrara: l'epoca e la fattura dello strumento potrebbero benissimo corri-

Bollettino della S.I.F.T.S. - 1 - 2000

spondere; di contro però c'è il fatto che Marangoni si firmava sempre mettendo prima il cognome, e dunque le sue iniziali dovrebbero essere invertite.

Legenda: It = lunghezza totale; cs = colonna sonora; crp = corpo; fi = foro d'imboccatura. La taglia è indicata coll'indice dei "sei fori chiusi", ad eccezione dei flauti e ottavini Boehm. Le misure sono tutte in millimetri; per il foro d'imboccatura le misure si riferiscono a diametro longitudinale x diametro trasversale. I numeri d'entrata corrispondono agli strumenti riprodotti nelle tavole n. 6-7-8.

Lascito Rigoni

- 1) Ottavino conico sistema Boehm, in due pezzi, in legno scuro (ebano?), chiavi in alpacca; marchio: (corona tra due stelle a 5 punte)/Otto Mönnig/LEIPZIG/1681; a parte, sopra il marchio, la scritta "Orthoton"; taglia in re da re₄. Lt 309, cs 264,5, testata 118,5, crp 190,5, fi 10,5x9,5, dotato di astuccio originale.
- 2) Ottavino conico sistema Boehm, in due pezzi, in legno scuro (ebano?), con chiavi in alpacca, privo di cappuccio; marchio: (lira)/STO[WASSER]/GRASLIZ (in ovale)/WS, costruttore Stowasser Söhne, Wenzel (attivi 1860-1945); taglia in re da re₄. Lt 315, cs 264,5, testata 116,5, cpr 197,5;fi 10,5x9,5, dotato di astuccio forse originale.
- 3) Ottavino cilindrico sistema Boehm, argentato, in due pezzi; marchio: Mogar/MARQUE DEPOSEE/No.130750; fabbricante sconosciuto (non compare nel New Langwill); taglia in re da re₄. Lt 311, cs 264, testata 119, crp 211, fi 11x9,5; con astuccio, con targhetta del negoziante G.Jacolino Vicenza.
- 4) Ottavino conico sistema Boehm con tasti ad anello, in due pezzi, in ebano e chiavi d'argento; marchio: L.L./LOUIS LOT/PARIS; taglia in re da re₄. Lt 317, cs 263, testata 125, crp 192, fi 11x9,5; con astuccio originale.
- 5) Flauto sistema Boehm, in tre pezzi, in ebano e chiavi in alpacca argentata, con copri tenoni in ebanite, tenoni con incastro a pompa, riparazione della testata con resina trasparente: marchio doppio: 1) (asterisco)/WUNDERLICH/MONNIG/"Orthoton"; 2) (corona)/OTTO MONNIG/LEIPZIG/(corona o aquila?)/587; taglia in re da do₃. Lt 665, cs 596, testata 222,5, crp 308,5, piede 133, fi 12,5x10,5; con astuccio originale.
- 6) Flauto sistema Boehm, in tre pezzi, in alpacca argentata; marchio: ONOFRIO/BORGANI/MACERATA; taglia in re da do3. Lt 666, cs 597, testata 227, crp 352,5, piede 130, fi 12,5x11,5; senza astuccio.
- 7) Flauto sistema Boehm, in tre pezzi, in alpacca argentata; marchio: BARLASSINA/GIUSEPPE/MILANO/Brtevettato; taglia in re da do₃. Lt 673, cs 592, testata 180, crp 358, piede 131,5, fi 12,5x10,5; custodia originale in legno. Caratteristiche: leva trillo do#₃-re#₃; leva trillo sol#; leva trillo sol; leva trillo si₃-do₄; leva trillo sol₅-la₅, quest'ultima applicata successivamente e marcata sul piattello: VANOTTI/MILANO/BREVETTATO; boccola con incisioni floreali.

Oltre a questi flauti e ottavini, nel lascito Rigoni vi sono un flauto Boehm Rampone e Cazzani argentato e un flauto Muramatzu in alpacca, che essendo recentissimi non ho catalogati essendo privi di interesse storico.

Altri strumenti

- 8) Flauto sistema Boehm in due pezzi, in legno di cocco e chiavi d'argento; marchio (corona)/RUDALL/CARTE & C° L^{TO}/23 BERNERS STREET/OXFORD STREET/LONDON/4816; costruito da Schumacher Rudall Carte) nel giugno del 1912 (una lettera di autentica di Philip Bate lo conferma); taglia in re da do₃. Lt 674, cs 594, testata 194, crp e piede uniti 480, fi 12,3x10,2, con astuccio originale. Caratteristiche: testata assotigliata e internamente foderata in metallo. Proprietario: Milos Pahor, Trieste.
- 9) Flauto sistema Boehm, in tre pezzi, in alpacca; marchio: (lira)/BUFFET/Crampon & Cio (dentro un ovale)/A PARIS/BC (sovrapposte a monogamma)/989. Costruito a Parigi nel 1920 circa (una lettera della Buffet Crampon lo conferma), taglia in re da do3. Lt 673, cs 594, testata 181, crp 361, piede 131, fi 12x10,5, senza astuccio. Caratteristiche:

la testata è stata probabilmente tagliata per portare il La da 438/40 a 445. Proprietario Milos Pahor, Trieste

- 10) Flauto conico vecchio sistema a 12 chiavi, in 4 pezzi (compreso il barilotto), in bosso e chiavi in alpacca, anelli in osso; marchio: anonimo; all'interno della mortasa del barilotto compare il numero 1867; taglia in re da si₂. Lt 707, cs 615, testata 232, crp superiore 174, crp inferiore e piede 301, fi 11,3x9,9. La=ca 440., senza astuccio. Proprietario: Milos Pahor, Trieste.
- 11) Flauto conico terzino in 4 pezzi a una chiave, in bosso, chiave in alpacca, anelli in avorio (quello del piede ricostruito); marchio: THIBOUVILLE/FRERES; taglia in fa da fa₃. Lt 524, cs 455, testata 195, crp superiore 141, crp inferiore 104, piede 84, fi 10x8,8. La=440. Proprietario Mario Folena, Padova. Provenienza: rigattiere di via S. Francesco a Padova.
- 12) Flauto conico vecchio sistema, in 5 pezzi, a 8 chiavi, in palissandro, testatatina d'avorio, chiavi in alpacca; marchio (ape)/MARTIN Fres/PARIS (in tondo)/MF (intrecciate a monogramma); taglia in re da do₃; lt 660, cs 580, testata 226, crp superiore 167, crp inferiore 123, piede 140, fi 11x10, con astuccio originale. Caratteristiche: la testata d'avorio porta una lunga crepa. Proprietario Stefano Spaziani, Bologna.
- 13) Flauto cilindrico sistema Boehm, in 3 pezzi, in legno scuro-rossastro, chiavi in alpacca, testata d'argento con boccola in ebanite, raccordo testata-corpo in ebanite; marchio: anonimo, presenta incise a pressione sul corpo di legno le lettere C/LP (per "in do, low pitch"?); taglia in re da do₃; lt 675, cs 596,5, testata 215 (totale); crp 321,5, piede 129,5, fi 12,5x11, La= 440. Caratteristiche: testata e raccordo in ebanite non originali, aggiunti forse per alzare l'intonazione. Con astuccio non originale. Proprietario Gastone Zotto, Vicenza.
- 14) Flauto cilindrico vecchio sistema, in 2 pezzi, a 10 chiavi, in metallo non pregiato (ma non alpacca), anonimo, taglia re da do₃; lt 673, cs 601, testata 175, crp e piede 498, fi 12,5x11. Caratteristiche: sembra un modello sperimentale. Con astuccio. Proprietario: Pietro Sopranzi. Padova.
- 15) Flauto sistema Boehm, in 3 pezzi, in legno bruno (grenadillio o cocco?) chiavi in alpacca; marchio: E.DELARUE & C.º/PARIS/LP, costruito nei primi anni del '900; taglia in re da do3. Lt 688, cs 599,5, crp 324, piede 129,5, fi 12,5x10,5. La=435 circa. Caratteristiche: leva del trillo si-do per l'indice destro, incàstri metallici tipo pompa telescopica. Con astuccio non originale. Proprietario Simone Ginanneschi, Bologna, passato ora nella collezione Giovanni Tardino, Frascati.
- 16) Flauto conico vecchio sistema, a 11 chiavi, in 4 pezzi (compresa la pompa d'intonazione), in bosso, chiavi d'alpacca, anelli d'avorio; marchio I: ZIEGLER/WIEN, costruito nel primo '800; taglia in re da si₂. Lt 760, cs 667, testata 246,5, crp superiore 170, crp inferiore e piede 344, fi 11,5x10. Caratteristiche: crepa nella testatina, che è foderata, tappo a vite con astina sporgente, doppia leva del do₄. Con astuccio originale su cui sono impresse le lettere "A * M". Proprietario: Luigi Lupo, Bologna.

SIFTS — Società Italiana del Flauto Traverso Storico

Asociazione non a scopo di lucro

Sede: Via Orfeo 18, I-40124 Bologna, tel+fax 051.238947.

E.mail del Presidente in sede: sifts@iperbole.bologna.it; E.mail del Vicepresidente a Roma: l.verzulli@libero.it;

Sito Internet: http://digilander.iol.it/verzulli/sifts.htm.

Consiglio Direttivo: Presidente Gianni Lazzari, Vicepresidente e Segretario Luca Verzulli, Tesoriere Luigi Lupo. Quote associative annuali (per anno solare) da versare sul conto corrente postale n. 26689406 intestato col nome dell'associazione: soci ordinari L. 30.000 (estero L. 35.000), soci sostenitori L. 80.000. Bollettini arretrati L. 12.000 più spese di spedizione (L. 2.000 per invio)





Giovanni Tardino Località Santo Pietro 10 00030 Gennazzano (Roma) - Italy Tel/Fax (+39) 06.9408515 06.95570049 / 06.95570219

> Flauti traversi storici Studio e ricerca Costruzione e restauro Modelli rinascimentali, barocchi e classici Testate per flauto Boehm



Offerte BORSARI

Flauto TREVOR
Modello "Virtuoso", tutto in
argento 9.25, meccanica
argentata, fori aperti o chiusi
£ 2.450.000

oppure **É 204 000** × 12 mesi INTERESSI ZERO

Tutte le migliori marche:

MATEKI, YAMAHA, BUFFET,

CRAMPON, MURAMATZU, ecc.

CON PAGAMENTI

RATEALI IN 12 MESI SENZA INTERESSI Servizio per la fornitura di libri e quaderni musicali telefonando al 051.625.86.46, sig. SIMONE

BORSARI STRUMENTI MUSICALI

VIA EMILIA LEVANTE, 259
SAN LAZZARO DI SAVENA (Bologna) - Tel. 051.62.55.336
Uscita Tangenziale n. 13 · Ampio parcheggio