

Bollettino della
SOCIETA' ITALIANA
DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO
Anno 3 numero 2, agosto 1998



SOMMARIO

J. J. Quantz, *La vita di Herr Quantz raccontata da egli stesso* - seconda parte (a cura di Luca Ripanti) p.3 - G. G. Quantz, *"Descrizione dei più notabili avvenimenti della mia vita"* (a cura di Luigi Lupo) p.23 - J.J. Quantz, *Premessa ai Sei duetti a due flauti traversi op. 2* (a cura di Luca Verzulli) p.28 - Manfredo Zimmermann, *Intonazione differenziata, non temperata, ovvero: Cosa suona più stonato di due flauti (-dolci)?* p. 33 - *Fonti italiane sul flauto militare* a cura di Gianni Lazzari e Luca Verzulli p. 42 - Segnalazione di strumenti p.48 - Nuove acquisizioni della Biblioteca p. 52

Bologna, via Orfeo 18, I-40124 tel+fax 051.238947
E.mail:(Sede-Presidente-Bologna) sifts@iperbole.bologna.it
(Vicepresidente-Roma) mc7226@mclink.it
Sito Internet: <http://www.mclink.it/personal/MC7226/sifts.htm>

CORSI

SMAV — Scuola di Musica Antica di Venezia: corsi di avviamento e di perfezionamento nella musica antica 1998-1999. Stefano Bet tiene il corso annuale di Flauto traverso barocco e di Musica da camera per fiati: il repertorio classico. Per informazioni: SMAV Castello 6229, 30122 Venezia, tel 041.5231461 - fax 041.5203630.

Corsi annuali di flauti storici si tengono anche alla Scuola Civica di Milano, e alla scuola "Ganassi" di Roma (non ci sono pervenuti i bandi di quest'anno - gli interessati contattino direttamente le segreterie).

In Conservatorio sono attivi i corsi di Flauto dolce e traversiere a Bari, Bolzano, Verona e Padova (Latina?). Si ricorda che le iscrizioni ai Conservatori devono avvenire entro il mese di aprile dell'anno precedente.

PREMIO BONPORTI 1998

III Concorso Internazionale di Musica da Camera
su Strumenti Originali

ROVERETO (TN) 22-25 ottobre 1998

Tutte le prove del concorso sono aperte al pubblico.

Per informazioni: tel. +39 464 437689 / +39 348 2202 808

fax +39 464 437689 e.mail ama@eclipse.it

Internet: <http://www.eclipse.it/ama/>

SIFTS — ASSEMBLEA ORDINARIA 1998

E' convocata l'Assemblea Ordinaria 1998 per domenica 13 dicembre 1998, ore 8.00 in prima convocazione, ore 12.00 in seconda convocazione, a Bologna, in via Quadri 11, presso la sede della Società Bolognese per la Musica Antica. Ordine del giorno: consuntivo gestione 1997, preventivo 1998, varie ed eventuali. Il Presidente.

Johann Joachim Quantz LA VITA DI HERR JOHANN JOACHIM QUANTZ, RACCONTATA DA EGLI STESSO (Seconda parte - a cura di Luca Ripanti)

Si conclude con questa seconda parte la traduzione dell'autobiografia di Quantz pubblicata in Friedrich Wilhelm Marpur, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Vol. I/5, Berlino, Schültz 1755, pp. 197-250. La prima parte della traduzione, sempre a cura di Luca Ripanti, è comparsa nel Bollettino 1997/2, pp.11-25. Questa traduzione e pubblicazione è nata da un intento commemorativo, essendo stato il 1997 il trecentenario della nascita di Quantz (si veda Gianni Lazzari, 1697-1997: 300 anni dalla nascita di Quantz - aggiornamento bibliografico, Bollettino SIFTS, 2/97, pp. 3-10). Con la medesima intenzione pubblichiamo qui di seguito la sintetica autobiografia in italiano inviata da Quantz a Padre Martini a Bologna, e la Premessa ai Duetti per due flauti op. 2, fatti pubblicare da Quantz a Berlino nel 1759, che contiene brevi, ma interessanti consigli sull'uso del duetto nella didattica.

(La narrazione riprende dal rientro dal viaggio a Praga del 1723)

A quell'epoca il vescovo di Würzburg, Conte von Schönborn, tramite l'intercessione di uno dei miei amici, mi concesse un'audizione. Nell'ottobre di quell'anno mi recai allora a Würzburg ed ebbi l'onore di farmi ascoltare in veste di flautista dal vescovo, alla presenza del fratello di suo padre, il Principe Elettore di Mainz. Avrei potuto entrare a servizio di Sua Grazia il Principe godendo di vantaggiose circostanze, ma ritenni più saggio declinare l'invito. La cappella del vescovo consisteva in quel periodo di circa venti persone, tra le quali alcuni abili musicisti e diversi cantanti. Il *Kapellmeister* era Chelleri ed il *Konzertmeister* Vogler, un noto violinista.

Alla fine di quell'anno doveti ritornare in Polonia.

Nel 1724 il generale conte di Lagnasco, un piemontese di nascita che aveva però sposato la contessa von Waldestein, appassionato di musica e mio patrono, fu inviato

dalla Polonia presso la corte romana in qualità di ministro. Questa era l'opportunità che aspettavo per poter finalmente visitare l'Italia. Il principe Lubomirsky riuscì non solo a far sì che il conte di Lagnasco mi prendesse con sé, ma fece anche in modo di ottenere il permesso del Re tramite l'interessamento di suo suocero, il gran ciambellano [*Oberkammerherr*] conte von Vitzthum. Quanto ne fui felice! Mi preparai immediatamente per il viaggio e mi precipitai a Dresda per aspettarvi il conte di Lagnasco. Il 23 maggio di quell'anno lasciammo Dresda e l'11 luglio arrivammo a Roma via Augsburg, Innsbruck, Mantova, Modena, Bologna, Loreto, Ancona ecc. Non soltanto il viaggio non mi costò nulla, ma mi furono anche dati vitto e alloggio durante tutta la mia permanenza a Roma con il conte.

Per prima cosa volli ascoltare della musica. Desiderio che potei soddisfare alquanto facilmente a causa della gran moltitudine di chiese e monasteri che mi recavo a visitare non appena potevo. La novità che colpì le mie orecchie fu il cosiddetto "stile lombardo", che fino ad allora mi era stato sconosciuto. Esso fu introdotto a Roma da Vivaldi tramite una delle sue opere, e fece una tale impressione da causare nel pubblico il desiderio di non voler più sentire altra musica che non richiamasse quello stile. Devo però confessare che all'inizio mi fu difficile abituarmi, ma col tempo finii per considerarlo adatto a rappresentare la moda corrente. In aggiunta allo stile lombardo il gusto di allora mi sembrava assai simile a quello in voga a Dresda nel 1719 ed a Praga nel 1723, dove ebbi modo di ascoltare delle buone opere italiane rappresentate da buoni cantanti italiani. Poco dopo il mio arrivo a Roma il clima estremamente afoso ed il mio frequente affacciarmi tra una chiesa e l'altra mi causò un aumento del volume del sangue.¹ Un raffreddore trascurato che avevo contratto e che pensai potesse fungere da antidoto a tale disturbo divampò in una febbre violenta.

Dopo essermi rimesso da questa malattia cominciai a

prendere qualche lezione da Francesco Gasparini, un uomo di 72 anni, onesto e gentile, che non era soltanto uno dei più geniali contrappuntisti ma anche un compositore operistico piacevole e lucidissimo. Fu lui ad insegnarmi i principi del contrappunto. Poiché già avevo una qualche conoscenza dei criteri della composizione e non mancavo di industriosità, in sei mesi raggiunsi un livello per il quale il mio maestro non ritenne necessario impartirmi ulteriori lezioni, a meno che non intendessi studiare la composizione vocale, il che non era mio intendimento per varie ragioni. In aggiunta egli si offrì di correggere qualsiasi cosa io avessi inteso comporre durante la mia permanenza a Roma, senza per questo chiedermi alcun compenso. Un ben raro esempio tra gli italiani!

Nello stesso periodo ebbi il piacere di ascoltare l'esecuzione di un nuovo lavoro del mio maestro. Si trattava di una *Serenata* che il cardinale Polignac aveva eseguito nel suo palazzo in occasione dei festeggiamenti per le nozze dell'attuale Re di Francia. Questo brano era così vivace e piacevole che sarebbe stato impossibile indovinare l'avanzata età del suo autore. A quel tempo egli aveva anche preparato alcuni madrigali che si mostravano molto ben concepiti pur rimanendo estremamente orecchiabili. Gasparini è l'autore di un volume intitolato *Il Musico pratico al Cembalo*² e, tra le altre cose, di una messa a quattro voci realizzata unicamente per mezzo di canoni, altamente stimata tra i contrappuntisti. Si dice anche di lui che fu l'inventore del recitativo accompagnato da strumenti.³ Solo nei teatri veneziani furono rappresentate venticinque sue opere.

Dopo essermi un po' stancato della cerebrale "musica per gli occhi", mi rivolsi nuovamente alla "musica per le orecchie", ricominciando a scrivere soli, trii, ed un concerto. Sebbene la mia istruzione avesse di molto migliorato le mie cognizioni nella composizione — che mi tornavano assai utili allorché dovevo scrivere un trio od un quartetto — doveti accantonare un poco della mia erudizione nel com-

porre soli o concerti, in maniera da non cadere nella rigidità e nell'aridità che sono insite nei lavori di natura più contrappuntistica. Risolsi di tenere a mente il precetto che impone di combinare quanto più possibile l'arte con la natura, per tenere il giusto equilibrio tra armonia e melodia, e di considerare la buona invenzione e le idee ben scelte come la cosa più essenziale in musica.

Oltre a Gasparini c'erano altri due ottimi compositori di musica sacra a Roma: Pittoni, maestro di cappella papale, e Bencini. Le composizioni del primo erano abbastanza artificiose, bizzarre e perfino audaci. Quelle del secondo piuttosto naturali e piacevoli. Degni di nota mi parvero due cantanti della cappella papale: Pasqualino, un contralto dalla bella voce, e Chechino, un sopranista. Non ebbi occasione di udire alcuna cantante particolarmente brava, eccetto la cosiddetta *Cieca*, figlia di una levatrice e non vedente dalla nascita, che non solo aveva una bella voce di contralto ma cantava con uno stile tanto squisito da sorpassare numerose "virtuose" del suo sesso. Tra gli strumentisti ne trovai soltanto due di veramente validi: Montanari, un abile violinista e direttore, e Giovannini, un notevole violoncellista. Entrambi si producevano anche nella composizione, ma non era da questa attività che si poteva capire il loro valore. A Roma trovai anche Mimo Scarlatti⁴, un clavicembalista *galante*, alla maniera di quel tempo. Egli fu al servizio della corte portoghese, ma in seguito passò a quella spagnola, dove è ancora in carica. Nel 1725 non venivano eseguite opere a Roma, poiché era un anno di giubileo. Il 13 gennaio partii quindi per Napoli, dove ebbi subito occasione di sentire un'opera di Sarri, composta quasi nello stile di Vinci. I brillanti interpreti di quest'opera erano Farinelli, che stava a quel tempo raggiungendo la sua proverbiale perfezione, la Strada, che in seguito divenne più famosa in Inghilterra, e la Tesi. Anche gli altri cantanti si rivelarono comunque piuttosto bravi. La Tesi era dotata di una forte e mascolina voce di contralto. Nel 1719, a Dresda, aveva cantato in diverse occasioni delle

arie composte normalmente per la voce di basso. Da allora mi parve che il suo canto avesse acquisito anche una piacevole morbidezza, oltre alla gravità del suono. L'estensione della sua voce era estremamente ampia; tuttavia né le note più acute né le più basse le procuravano alcuna difficoltà. Il suo punto forte non era comunque un'eccessiva esibizione di virtuosismo. Sembrava invece essere nata per impressionare il pubblico con la sua recitazione, specialmente nei ruoli maschili, che impersonava con grande naturalezza.

Il principale compositore di musica sacra a Napoli era il maestro di cappella principale [*Oberkapellmeister*] cavalier Alessandro Scarlatti, con il quale l'attuale *Oberkapellmeister* della musica sassone, Herr Hasse, stava a quel tempo studiando contrappunto. Gli altri erano Mancini, Leo e Feo. L'orchestra era assai buona, anche se non vi notai strumentisti di particolare rilievo, se si eccettua l'incomparabile violoncellista Franchischello⁵, che più tardi entrò al servizio imperiale.

Herr Hasse mi domandò se mi avrebbe fatto piacere condividere la sua abitazione e così divenimmo buoni amici. A quel tempo egli non aveva ancora eseguito pubblicamente alcuna delle sue musiche in Italia, ma un abbiente banchiere napoletano gli chiese di comporre una serenata per due esecutori e Hasse adempì a questa commissione durante il periodo della nostra coabitazione. Furono Farinelli e la Tesi a cantarla. Dopo questa serenata Hasse ricevette tante attestazioni di stima che gli fu subito chiesto di scrivere un'opera da allestire presso il Teatro Reale nel maggio di quello stesso anno. Quell'opera gli spianò la via verso il successo.⁶

Chiesi ad Hasse di presentarmi al suo maestro, il vecchio Scarlatti, ed egli acconsentì immediatamente. Ma a questa richiesta Hasse ricevette la seguente replica: "Figliolo - era così che Scarlatti lo chiamava - voi sapete che non posso sopportare gli strumentisti "che soffiano". Sono tutti stonati." Tuttavia Herr Hasse continuò ad inter-

cedere in favore di una mia visita al vecchio, fino a quando ricevette il permesso di portarmi con lui. Udii Scarlatti suonare il clavicembalo, cosa che faceva con grande maestria, anche se non possedeva la stessa raffinatezza del figlio. Dopodiché mi accompagnò in un brano per flauto. Ebbi la fortuna di ottenere la sua approvazione, al punto che egli scrisse alcune composizioni per me.⁷ Mi introdusse inoltre presso varie, nobili famiglie, spingendosi ad ottenermi un impiego presso la corte portoghese con un salario di tutto rispetto. Occupazione che considerai saggio declinare. Quest'uomo è lo Scarlatti che Heinichen menziona diverse volte nel suo *Der Generalbass in der Composition*. Egli non fu soltanto uno dei più grandi contrappuntisti del suo tempo, ma anche uno dei più fertili compositori mai vissuti. Non solo è l'autore di un gran numero di opere, ma si dice che abbia scritto duecento messe, senza contare i Salmi per i vesperi ed altre composizioni simili. In effetti un certo gentiluomo napoletano asserisce di essere in possesso di circa quattromila esemplari di lavori di Scarlatti – per la maggior parte cantate – il testo di molte delle quali è stato scritto dallo stesso Scarlatti. Sebbene io non possa garantire l'esistenza di una simile profusione di scritti so per certo che il numero di questi lavori è estremamente cospicuo. Ciononostante in Germania Telemann rappresenta a questo riguardo un agguerrito rivale di Scarlatti, giacché se si prende in considerazione l'intero *corpus* delle sue opere questi ha composto sicuramente di più.

In onore del conte Von Lichtenstein, che all'epoca si trovava a Napoli in compagnia di sua moglie, vennero tenuti numerosi concerti dai migliori musicisti del luogo. Oltre a Hasse, Farinelli, Tesi e Franchischello, anch'io ebbi l'onore di essere invitato a suonare, e in quel frangente ebbi l'occasione di conoscere e stringere amicizia con Farinelli.

Il 23 marzo di quell'anno lasciai Napoli e ritornai a Roma per poter ascoltare il famoso *Miserere* di Allegri presso la Cappella Papale, il Venerdì Santo. Qui mi fu offerto un impiego presso l'attuale vescovo di Dornick, il

conte Von Salm, a cui diedi delle lezioni di flauto ed in compagnia del quale avevo scalato il Vesuvio. Ma nuovamente declinai l'offerta. Rimasi a Roma fino al 21 ottobre. A quel punto fui congedato dal conte Lagnasco e cominciai a viaggiare a mie spese, recandomi a Firenze. Qui assistetti a diverse opere, tutte messe insieme con arie di diversi maestri, operazione che qui viene chiamata *pasticcio*. I cantanti migliori erano due tenori: Pinacci e Annibale Pio Fabris. Il primo aveva carattere fiero, il secondo brillante ed affabile. Pinacci aveva il suo punto di forza nella sua capacità di attore. Canfani era un piacevole violinista e Bencini un buon clavicembalista. Palafuti, che aveva accompagnato il cavalier Perfetti a Roma quando quest'ultimo fu solennemente incoronato poeta, era un buon tiorbista. Ludwig Erdmann, un tedesco, era un oboista non troppo malvagio, ma soprattutto si mostrava molto amichevole nei confronti dei suoi compatrioti.

L'8 gennaio del 1726 mi recai da Firenze a Livorno per assistere ad un'opera, e da lì a Bologna, dove si stava rappresentando un'opera comica.

Il 4 febbraio assistetti ad un'opera a Ferrara, per poi arrivare a Venezia, via Padova. Qui si stavano rappresentando due opere durante il periodo del carnevale, presso il teatro intitolato a S. Giovanni Crisostomo. Una era il *Siface* di Porpora, l'altra il *Siroe* di Vinci. Entrambi i compositori erano presenti ma delle due la più acclamata fu la seconda. Il cavalier Nicolino, contralto, la Romanina, soprano basso [*tiefe Sopranistin*], ed il famoso tenore Giovanni Paita davano lustro all'esecuzione. Nicolino, il cui vero nome era Grimaldi, e la Romanina, il cui vero nome era Marianna Benti Bulgarelli, erano cantanti appena passabili, ma eccellenti attori. Paita possedeva una voce tenorile non potente ma molto piacevole, che non sarebbe stata altrettanto bella o naturale se egli non avesse imparato l'arte di combinare la voce di testa con quella di petto. Il suo stile era magistrale negli Adagio, la sua emissione toccante, e le sue ornamentazioni ragionevoli. Non ese-

guiva gli Allegro col massimo del fervore, ma neppure mancava di vivacità. Non inseriva molti passaggi [*passagien*] e la sua recitazione era piuttosto buona. L'orchestra che eseguiva queste opere non era male ed era diretta dal bolognese Laurenti, un buon violinista.

L'autore delle opere in cartellone al teatro Sant'Angelo era Vivaldi, che era anche il direttore dell'orchestra. I cantanti erano assai modesti.

A parte i violinisti Vivaldi e Madonis, e l'oboista San Martino [Sammartini] di Milano, non trovai molti buoni strumentisti a Venezia.

I tre famosi compositori, Lotti, Benedetto Marcello ed Albinoni, a quel tempo studiavano tutti a Venezia.

La musica sacra di migliore qualità si ascoltava negli orfanotrofi, alla *Pietà*, alla *Incurabili* e ai *Mendicanti*, eseguita unicamente da fanciulle. La *Pietà* era a quel tempo il migliore. Là si potevano ascoltare Apollonia, una bravissima cantante, ed un'altra ragazza, eccellente violinista. Oltre a queste vi era Angeletta, che era cresciuta nell'orfanotrofio ma che aveva sposato un banchiere. Aveva una bella voce ed era sia una brava cantante che un'ottima clavicembalista. Fu lei che fece per prima conoscere il *Kapellmeister* Heinchen al Principe Elettore di Sassonia, ora Re di Polonia.

A Venezia ricevetti il permesso reale di recarmi in Francia tramite il conte di Lagnasco. Le spese di questo viaggio mi sarebbero dovute essere restituite, ma non ho mai ricevuto questa remunerazione.

L'undici maggio mi recai via Modena a Reggio e Parma. In entrambe queste città si davano delle opere. A Parma si rappresentava *I Fratelli riconosciuti*. La musica era dell'allora famosissimo Giovanni Maria Capelli, un ecclesiastico che allo stesso tempo dimostrava d'essere un appassionato e fantasioso compositore. I migliori cantanti erano i già menzionati Farinelli, il cui vero nome è Carlo Broschi, quindi Giovanni Carestini e Paita.

Farinelli aveva una voce potente, rotonda, ricca, alta e

sopranile, la cui estensione andava dal La sotto il Do centrale al Re sopra il rigo. Molti anni dopo aumentò quest'estensione di diversi toni verso il basso, senza però perdere la capacità di raggiungere le note più acute. Per questa ragione in numerose opere un Adagio scritto per lui veniva concepito nell'estensione di contralto, mentre le altre arie in quella di soprano. La sua intonazione era pura, il suo *trillo* ben fatto, il suo torace inusitatamente capace di tenere note anche molto lunghe. La sua gola era estremamente flessibile, cosicché poteva prodursi negli intervalli più ampi in modo rapido, con la massima sicurezza e facilità. Gli arpeggi e tutti gli altri passaggi non gli procuravano alcuna difficoltà, ed era assai prolifico nell'introdurre le ornamentazioni opzionali negli Adagio. L'ardore della gioventù, le sue ottime disposizioni, l'acclamazione generale e la sua gola fluente gli fecero rischiare talvolta di sprecare il suo talento. La sua figura ed il suo portamento erano indicati per il teatro, ma la sua recitazione era poco sentita. La buona ventura che dopo i viaggi in Inghilterra e Francia gli procurò in Spagna il cavalierato dell'Ordine di Calatrava e l'incarico di direttore della Musica Reale, è tanto nota da non rendere necessario entrare qui nei particolari delle sue vicende.

Anche Carestini aveva una voce di soprano forte e rotonda, che a volte mutava in una delle più belle e stentoree voci di contralto. A quel tempo la sua estensione andava approssimativamente dal Si sotto il Do centrale al Do sopra il rigo. Dimostrava di avere un grande ardore nell'esecuzione dei passaggi [*passagien*] e come Farinelli li eseguiva di petto, secondo la buona scuola del Bernacchi. Si produceva in molte variazioni arbitrarie, di solito abbastanza buone, ma qualche volta esagerava. La sua recitazione era eccellente ed il suo canto appassionato. In seguito migliorò anche molto la sua interpretazione degli Adagio.

Da Parma partii alla volta di Milano. Qui ebbi modo di udire una serenata alla quale presero nuovamente parte Farinelli e Antonio Pasi. Pasi aveva una piacevole voce di

soprano, la cui estensione non era però particolarmente ampia. Padroneggiava con perizia l'esecuzione degli Adagio ed il suo modo di esprimersi era convincente. Le note più acute gli erano di qualche difficoltà, e non sempre piacevolissime a udirsi, il che andava a detrimento della purezza dell'intonazione. Mancava però dell'agilità necessaria alla buona esecuzione di un Allegro.

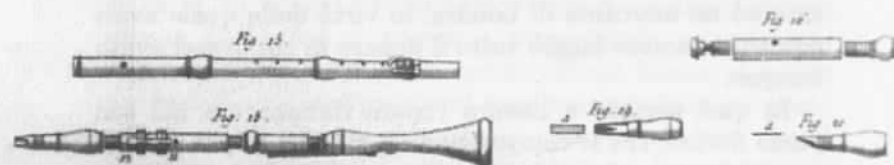
L'orchestra di Milano disponeva di molto materiale eccellente, specialmente di violinisti tra i quali si potevano trovare diversi abili strumentisti. Tedeschini, uno svizzero, ne era il capace direttore, ma anche in quest'orchestra, come del resto in tutte le orchestre italiane, si notava una carenza di bassi, nonché, se si eccettua l'oboista San Martino, di buoni strumentisti a fiato, elementi senza i quali un'orchestra non può dirsi completa. I due compositori di musica sacra, San Martino, fratello del summenzionato oboista, e Fiorini, non erano male. Tra le monache ve ne erano alcune veramente dotate per il canto, provviste di belle voci, e che non mancavano di un certo stile. In effetti devo dire che ovunque in Italia le migliori voci e le migliori cantanti tra il gentil sesso si possono trovare più nei conventi che nei teatri.

Il 30 maggio mi recai da Milano a Torino. L'orchestra reale di questa città, che è diretta dal famoso violinista Somis, era composta da ottimi musicisti, ma non si può dire che eccellesse oltre l'orchestra milanese. Il maestro di cappella era il signor Fiore. LeClaire, ora uno dei più importanti violinisti francesi, in quel periodo abitava a Torino e studiava con Somis. Non trovai dei buoni cantanti, ad eccezione di Mlle. Somis che aveva una bella voce sopranile e possedeva un ottimo stile. In seguito sposò il famoso pittore Carlo Vanlo e se ne andò con lui in Francia dove vive tuttora.

Lasciai Torino e l'Italia il 23 di Giugno del 1726, valicando il monte Senis [Moncenisio] verso Ginevra, in direzione di Lione e Parigi dove arrivai il 15 agosto. Qui il gusto musicale in voga non faceva che portarmi da un

estremo all'altro, dalla varietà alla monotonia. Sebbene lo stile francese non mi fosse estraneo ed il tocco esecutivo dei musicisti di quel Paese fosse di mio gradimento, non mi piacquero né le idee sovrariscaldate [*aufgewärmten*] e troppo sfruttate dei loro compositori operistici o la poca differenza riscontrabile tra recitativo ed aria, né gli ululati esagerati ed affettati dei cantanti, sia uomini che (specialmente) donne. La Antier, la Pellisier e la Le Maure erano le cantanti scritturate dal teatro in quel periodo. Queste cantanti francesi non mancavano di belle voci, se solo avessero saputo come adoperarle correttamente. Anche le voci maschili, prese così come la natura le ha fornite, non sarebbero state male. Oltre alle varie opere di Lully se ne rappresentava una nuova, intitolata *Pyrame et Thisbe*. I due autori erano Francoeur e Rebel. Il primo era stato a Vienna col generale Bonneval, e aveva avuto modo di sentire l'opera eseguita a Praga nel 1723. Ascoltando le arie da lui composte si poteva capire che l'autore aveva viaggiato fuori dai confini di Francia. In effetti la sua opera mi annoiò meno delle altre.

L'orchestra a quel tempo era assai mediocre, ed eseguiva la musica più a orecchio e memoria che leggendo la parte, mentre doveva essere tenuta in ordine da un direttore che batteva il tempo con un grosso bastone. Invece al di fuori dell'orchestra non mancavano i buoni strumentisti. Fortcroix e Roland Marais erano buoni violisti da gamba. Il primo disponeva di una grandissima abilità sullo strumento, ma l'altro aveva maggiore pulizia e stile più piace-



Luthier, Instrumens de différentes sortes.

Illustrazione dal vol. III del *Supplément dell'Encyclopédie* di Diderot (1777) dove compare il flauto di Quantz.

vole. Guignon e Battiste erano buoni violinisti. Guignon suonava nello stile italiano, Battiste secondo quello francese. Blavet, Lucas, i due fratelli Braun, Naudot e diversi altri suonavano il flauto traverso. Tra questi Blavet era il migliore. La sua buona disposizione ad aiutarmi ed il suo stile di vita ci fecero diventare amici, e non posso esimermi dall'elogiarlo per le molte gentilezze che mi rivolse in tante diverse occasioni. Vi erano anche numerosi buoni organisti, clavicembalisti e violoncellisti.

Dei francesi preferivo però la loro musica sacra alle opere.

Non sono da sottovalutare né il *Concert Spirituel* che il *Concert Italien*, ma il primo è assai più frequentato del secondo. La ragione di ciò è certo da ricercarsi nel pregiudizio della Nazione Francese verso tutta la musica forestiera, un'affezione che impedirà ai francesi di migliorare lo stile fino a quando prevarrà la loro diffidenza.

A Parigi aggiunsi per la prima volta al flauto la seconda chiave. La ragione di questo artificio è da ricercarsi nel mio *Versuch einer Anweisung die Flötraversiere zu spielen*.

All'inizio del 1726 ricevetti ordini da Dresda affinché affrettassi il mio ritorno. Non osai a questo punto chiedere il permesso di recarmi in Inghilterra, ma il mio desiderio di visitare questo Paese era così intenso che decisi di effettuare il viaggio senza chiederne il permesso alla corte. Il 10 marzo lasciai dunque Parigi, arrivando felicemente a Londra, via Calais, il 20 dello stesso mese. Le Riche, un precedente oboista dell'orchestra di Dresda che fu mio buon amico per molti anni, mi aveva inviato una lettera indirizzata ad un mercante di Londra, in virtù della quale avrei potuto riscuotere laggiù tutto il denaro di cui avessi avuto bisogno.

In quel periodo a Londra l'opera italiana era nel suo pieno fiorire. Tra le composizioni di Händel la più recente era l'*Admetus*, che conteneva musica splendida. La Faustina, la Cuzzoni e il Senesino – tutti e tre virtuosi di primo rango – erano i protagonisti, gli altri cantanti si rivelarono

piuttosto mediocri. La Cuzzoni aveva una voce di soprano molto chiara e piacevole, un'intonazione perfetta ed un bel *trillo*. La sua estensione andava dal Do centrale al Do sopra il rigo. La sua ornamentazione non risultava artificiale a causa dell'espressione delicata, aggraziata e lieve, e della tenerezza con la quale conquistava il cuore dei suoi ascoltatori. I passaggi [*passagien*] negli Allegro non le venivano col massimo della semplicità, ma li eseguiva comunque in maniera piena e gradevole. La sua recitazione era un po' arida e la figura non troppo adatta per il teatro.

La Faustina aveva una voce di mezzosoprano non molto chiara ma ben condotta, che a quel tempo non si estendeva oltre i limiti compresi tra il Si bemolle sotto il Do centrale e il Sol sopra il rigo. Col tempo raggiunse però alcuni toni in profondità. Il suo stile era espressivo e brillante (*un cantar granito*) e aveva lingua veloce essendo capace di pronunciare molte parole in successione rapida ed in maniera perfetta. Disponeva anche di una gola agile e di un *trillo* molto bello e nitido che applicava con gran facilità ovunque ella desiderasse. I passaggi [*passagien*] che eseguiva potevano essere sia per gradi che per salti, o consistere di molte note veloci in successione su un solo suono. In questo era capace di un'emissione abilissima, della più grande rapidità, giacché questi passaggi possono essere eseguiti correttamente solo su uno strumento. Ella è certamente la prima ad usare tale genere di passaggi nel canto, ottenendo il miglior risultato possibile. Se un sentimento troppo triste non era il motivo dominante del movimento sapeva allora eseguire gli Adagio con commozione e passione, il che si può fare solo introducendo un'appoggiatura doppia [*Schleifer*] o avendo a disposizione un'emissione stabile e fluida allo stesso tempo. Aveva buona memoria per le variazioni arbitrarie ed eccellente giudizio nel conferire il giusto accento alle parole, che pronunciava con la massima chiarezza. Il suo forte era però la recitazione, giacché aveva una tale maestria nell'arte drammatica (o, per usare l'espressione di Herr Matheson, nell'ipocrisia

[*Hypokritik*]) da poter assumere qualsiasi espressione desiderasse. Era ugualmente dotata per i ruoli seri, amorosi o teneri. In due parole era nata per cantare e recitare.

L'orchestra era composta per la maggior parte da tedeschi, qualche italiano ed alcuni inglesi. Castrucci, un violinista italiano, era il primo violino e [l'orchestra] sotto la direzione di Händel faceva una buonissima impressione. La seconda opera che ascoltai a Londra era di Bononcini, ma non fu popolare come la prima. Il basso [*Grundstimme*] di Händel era addirittura migliore della linea melodica [*Oberstimme*] di Bononcini. In quest'opera si fecero sentire due fazioni, una in favore della Faustina, l'altra in favore della Cuzzoni. I componenti le due fazioni erano così inferociti che gli uni fischiavano quando gli altri applaudivano. Così alla fine l'opera dovette essere sospesa.

A quel tempo si trovavano a Londra Padre Attilio, un compositore operistico, ed il vecchio castrato Tosi, che ha scritto un utile volume sull'arte del canto.

Vi erano soltanto pochi solisti di strumento. Ad esempio Händel, com'è risaputo, al calvicembalo e all'organo; Geminiani, un grande maestro del violino; Debur, un inglese allievo di Geminiani, eccellente violinista. Anche i due fratelli Castrucci erano eccellenti solisti. Mauro d'Alaia, che era venuto in Inghilterra in compagnia della Faustina, era un buon violinista e una buona spalla. La sua esecuzione era limpida e piuttosto brillante, anche se non si prodigava in eccessive difficoltà. I flautisti erano Wiedemann, un tedesco, e Festin, un inglese.

Ebbi la fortuna di essere introdotto presso molte eleganti famiglie. In effetti una di queste cercò di persuadermi a rimanere in Inghilterra. Lo stesso Händel si pronunciò in tal senso, e io non ero certo restio a seguire il suo consiglio. *Milady* Pembroke, un'amante della musica, voleva organizzarmi un concerto di beneficenza [*benefit*].*

*Nell'ambiente musicale inglese un concerto di beneficenza è un concerto pubblico dato in favore del solista che vi si esibisce e che

viene finanziato da una persona d'alto rango, in una magione espressamente scelta a questo scopo. Il finanziatore si assicura che vengano distribuiti i biglietti d'ingresso e che gli amici del musicista competano tra loro nel venderne il maggior numero possibile. Tutti i proventi vengono devoluti al musicista per il quale è stato dato il concerto di beneficenza, ma egli se ne accolla anche le spese. Qualche volta anche i proventi dell'esecuzione di un'opera vanno al compositore o ad un cantante molto in voga, dopo che ciò sia stato proclamato pubblicamente, e anche questo viene chiamato "concerto di beneficenza". La Faustina e Farinelli, in particolare, hanno sperimentato la generosità degli inglesi in occasioni come queste.

Naturalmente quest'occasione rappresentava una grande tentazione per me. Ritenevo però che i primi frutti del mio viaggio spettassero al re, mio signore, e così decisi di declinare l'offerta. Mi riservai comunque la facoltà di usufruire di questa possibilità in un'altra occasione, nel caso fossi ritornato in Inghilterra. Circostanza che mi auguravo sinceramente, qualora avessi potuto permetter-melo.

Il primo giugno 1727 lasciai l'Inghilterra. In Olanda visitai le città principali: Amsterdam, L'Aia, Leiden, Rotterdam, ecc., ma solo per poco tempo perché all'epoca non vi era traccia di buona musica. Passando poi per Hannover e Braunschweig ritornai a Dresda, dove giunsi il 23 luglio.

Riflettei allora su tutta la buona e cattiva musica che ebbi occasione di udire durante il mio viaggio. Risolvetti di aver messo insieme una discreta quantità di idee, ma che era altresì necessario mettere queste idee nel giusto ordine. In ogni luogo in cui mi ero fermato avevo composto qualcosa, imitando lo stile prevalente. Ma avevo anche chiaro il valore che l'originale ha rispetto all'imitazione. Mi sforzai così di creare un mio stile personale, in modo da poter diventare anch'io un iniziatore. Sapevo però che ci sarebbero voluti capacità, tempo ed esperienza. Così, laddove prima avrei terminato una composizione in un'ora, mi concedevo adesso un giorno intero, sicuro del fatto che le prime idee che vengono in mente possono anche essere buone, ma che di solito se non sono proprio le peggiori, difficilmente rappresentano il meglio. Infatti per filtrare

queste idee e porle nella giusta relazione l'una con l'altra, in modo che un brano rimanga popolare non solo per un breve e fuggevole periodo di tempo, ma, se possibile, per sempre, sono necessari una sensibilità raffinata ed un giudizio maturo. A questo proposito mi furono estremamente utili la costante relazione col mio buon amico *Herr Concertmeister* Pisendel ed i suoi corretti e penetranti giudizi. La bellissima musica sacra, le opere eccellenti ed i raffinatissimi virtuosi vocali che ebbi sempre modo di ascoltare a Dresda non fecero che offrirmi nuovo piacere e stimolarmi sempre più.

Fino a quel tempo ero stato oboista e flautista presso la Cappella Polacca, ed il mio salario annuo ammontava a duecentosedici talleri. Durante la mia assenza il mio posto fu dato ad un altro, e fui quindi trasferito alla Cappella Sassone. Questo avvenne nel marzo del 1728, quando morì un violinista di cui ricevetti il salario di duecentocinquanta talleri. Ad ogni modo riuscii anche a mantenere il salario della Cappella Polacca. Dal momento che l'imboccatura dell'oboe è completamente diversa da quella del flauto abbandonai definitivamente il primo, continuando a suonare solo il secondo.

Nel maggio dello stesso anno viaggiai con il capo maggiordomo [*Oberküchenmeister*] barone Von Seyfertiz, al seguito del serenissimo Re di Polonia, verso Berlino, dove dietro richiesta di Sua Maestà la Regina di Prussia e col permesso del Re di Polonia, dovevo rimanere per diversi mesi. Anche a Pisendel, Weiss e Buffardi fu ordinato di rimanere con me.

Dopo aver avuto l'onore di suonare diverse volte dinanzi a Sua Maestà la Regina, mi fu offerto un incarico da Sua Altezza con un salario di ottocento talleri l'anno. Ero pronto ad accettare ma il re, mio signore, non volle acconsentire. Ricevetti comunque il permesso di recarmi a Berlino tutte le volte che volevo. Nello stesso anno, il 1728, l'allora Principe Ereditario di Prussia, ora regnante, decise di imparare a suonare il flauto traverso, ed ebbi quindi

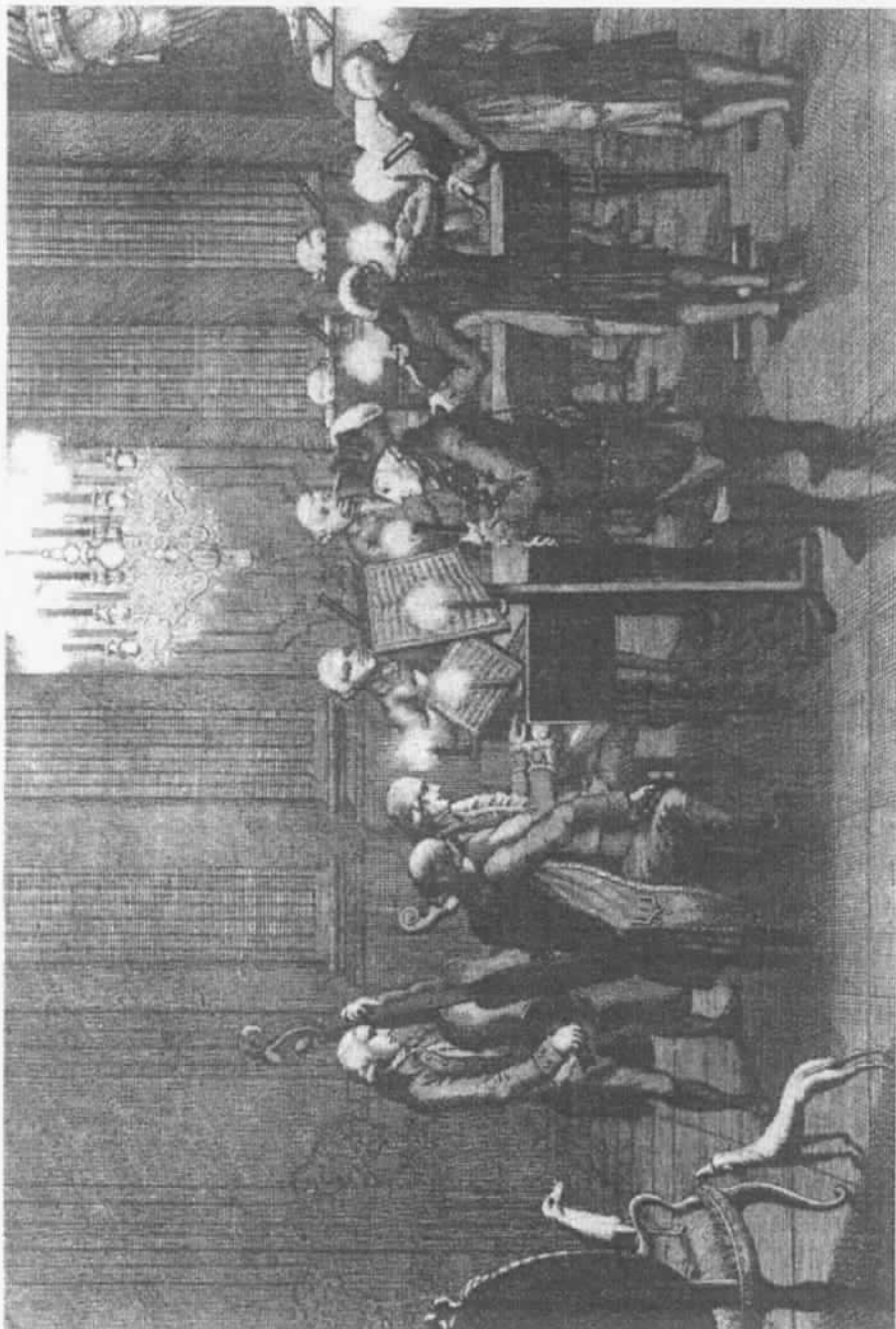
l'onore di insegnare a Sua Altezza. A questo scopo dovevo recarmi a Berlino, Ruppin o Reinsberg due volte l'anno. Dopo la morte del Re di Polonia nel 1733, Sua Maestà il Re ora sul trono non volle comunque congedarmi dal suo servizio. Invece mi aumentò il salario a ottocento talleri, confermando il permesso di recarmi a Berlino. Inoltre, dal momento che avevo avuto l'onore di insegnare il flauto anche a sua eccellenza il margravio di Bayreuth che aveva iniziato a suonare a Berlino, dovevo talvolta viaggiare anche in quella città.

Nel 1734 furono pubblicati sei miei lavori per il flauto. Non riconosco invece l'edizione di altre sonate che furono pubblicate col mio nome molto tempo prima in Olanda.

Il 26 giugno del 1737 sposai la vedova *Frau* Anna Rosina Carolina Schindlerin, nata Hölzelin, il cui defunto padre era stato capitano dell'esercito bavarese presso la fortezza di Branau.

Poiché era difficilissimo trovare dei buoni flauti, nel 1739 cominciai a costruirmene da solo. Pratica che non mi arrecò alcun danno.

Nel novembre del 1741 fui mandato a chiamare da Sua Maestà il Re di Prussia a Berlino per l'ultima volta, e Sua Altezza mi offrì una posizione a condizioni tali da non poter più rifiutare: duemila talleri l'anno a vita più una gratifica per ogni mia composizione, un centinaio di ducati per ogni flauto che avessi costruito, il beneficio di non dover suonare in orchestra ma solo nella formazione da camera reale [*Königlichen Kammermusik*], e il privilegio di non dover prendere ordini da nessuno se non dal Re in persona. Queste opportunità giustificavano le mie dimissioni da un servizio per il quale non avrei mai potuto sperare simili vantaggi. Sua maestà il Re di Polonia era troppo clemente per rifiutarmi ancora a lungo quella liberazione dal servizio che avevo chiesto per iscritto, specialmente perché io non ero obbligato verso Sua Altezza come poteva esserlo un contadino, e neppure si poteva dire che il denaro per i viaggi che mi veniva offerto in aggiunta al mio salario costituisse un obbligo a restare.



Federico II suona un concerto per flauto, incisione attribuita a Christian Peter Jonas Haas (1754-post 1804). In secondo piano, giusto dietro il Re, si scorge un secondo flautista, che potrebbe essere Quantz.

Lasciai allora Dresda nel dicembre del 1741, poiché dovevo cominciare il servizio presso il Re di Prussia.

Nel 1752 pubblicai il mio *Versuch einer Anweisung die Flötraversiere zu spielen*. Circa nello stesso periodo inventai la testata staccabile, con cui si può far suonare il flauto un semitono sopra o sotto senza cambiare i pezzi intermedi dello strumento e senza alterarne l'intonazione.

Per il resto, tutto ciò che ha a che fare con l'ambiente musicale reale: lo stile della composizione teatrale dominante, sensibile, misto ed affettuoso; i vari virtuosi vocali italiani che abbiamo avuto e di cui ancora disponiamo; la buona orchestra, che già negli anni tra il 1731 e il 1740 era tale da attrarre ogni buon compositore o solista a Ruppin e Reinsberg dando completa soddisfazione, e che, dopo l'inizio del regno attuale, migliorò ancora tanto da divenire una delle migliori orchestre d'Europa; i vari eccezionali virtuosi che la compongono; tutto questo, dicevo, è già così famoso che sarebbe superfluo parlare qui nel particolare di ognuno secondo i suoi meriti.

Questo è il corso della mia vita, ed è in questo modo che la Divina Provvidenza mi ha guidato, esaudendo il desiderio che manifestai molti anni fa, quando non sembrava possibile che avrei fatto la mia fortuna a Dresda a o Berlino. Sono grato alla Provvidenza ed alla clemenza del Re se mi trovo ora in questo stato di prosperità.

Johann Joachim Quantz.
Potsdam, agosto 1754.

Note

1. Probabilmente Quantz fu disturbato da un problema di pressione sanguigna.
2. Il volume al quale Quantz si riferisce è *L'Armonico pratico al Cimbalo* (Venezia, 1708), il famoso trattato col quale Francesco Gasparini (Camaione, 1661- Roma, 1727) spiega la pratica della realizzazione del basso continuo. Pur rifacendosi a principi saldamente tradizionali, Gasparini non vi manca di menzionare artifici più moderni sia nel campo dell'armonizzazione che degli abbellimenti e della diteggiatura.
3. Nello stesso anno della stesura della presente autobiografia, G. Tartini nel suo *Trattato di musica* (Padova, 1754) parla della nascita del recitativo accompagnato (in contrapposizione al recitativo "secco" cioè realizzato dal solo cembalo) anche se

lo strumento alternativo è in questo caso solo un "basso" (violoncello, contrabbasso o fagotto): "L'anno quattordicesimo (se non fallo) del secolo presente nel dramma [di F. Gasparini], che si recitava in Ancona, v'era sul principio del Atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri strumenti, che dal Basso, per cui tanto in noi Professori, quanto negli Ascoltanti si destava un tal, et tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore, e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredici volte si recitò il dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a goderne l'effetto" (La cit. di Tartini è tratta da E. Surian, DEUMM, Il lessico, vol. IV, UTET, Torino, 1984).

4. Naturalmente si tratta di Domenico Scarlatti (Napoli, 1685 - Madrid, 1757)

5. Franchischiello, Franciscello o Francischello sono soprannomi di Francesco Albo-rea (Napoli, 1691 - Vienna, 1739).

6. Il committente della serenata era Carlo Carmignano. La serenata interpretata da Farinelli (Carlo Broschi) e Vittoria Tesi si intitola *Antonio e Cleopatra*. L'opera, prima di una serie di sette che Hasse scrisse per il teatro San Bartolomeo di Napoli, era il *Sesostate*, rappresentata appunto nel maggio del 1726.

7. Luciano Bettarini, ritrovatore e revisore delle *Sette Sonate per Flauto Violini Viola e Basso di Alessandro Scarlatti*, Milano, Nazionalmusic 1969, scrive:

"Le sette Sonate di A. Scarlatti si trovano, manoscritte, nella Biblioteca del Conservatorio Musicale "S. Pietro a Majella" di Napoli. Le parti staccate strumentali, non autografe ma di scrittura probabilmente settecentesca (collocaz. 38.3.13) si riferiscono al flauto, ai due violini (I e II), al violoncello e al basso continuo numerato e sono inserite in una raccolta di 32 sonate dal titolo: *Concerti di flauto, violini, violetta e basso*. Autori: F. Mancini, Roberto Valentini, F. Barbella, A. Scarlatti, Domenico Sarri, G. B. Mele. [...] La partitura (collocaz. 40.2.12) ricopiata con esattezza dalle parti in età posteriore (forse nell'Ottocento), presenta il seguente frontespizio: *Partitura delle Sette Sonate Per Flauto Violini Viola e Basso / Alessandro Scarlatti / 1725*. Questa data, che coincide con l'anno della morte dell'autore, induce a considerare le Sonate uno degli ultimi lavori, se non addirittura l'ultimo, del grande maestro. È probabile che la composizione di queste Sonate possa essere stata determinata dall'incontro che nel 1724 (1725 n.d.r.) Scarlatti ebbe con il giovane flautista tedesco Johann J. Quantz, venuto in Italia a scopo didattico e divenuto uno dei più grandi flautisti del suo tempo."

Per la traduzione © 1997 Luca Ripanti — Polyhymnia

Gioanni Giacchino Quantz

"Descrizione dei più notabili avvenimenti della mia vita"¹

L'autobiografia di Quantz inviata a Padre Martini

(Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, epistolario di P. Martini L.117/145)

a cura di Luigi Lupo

Io, Gioanni Giacchino Quantz nacqui li 30 Gennaro 1692 a Oberscheden, villaggio situato poco lontano della Visurge, nell'Elettorato d'Hannover. Il mio padre era Marescalco del detto villaggio. M'haveva destinato all'istesso mestiere, mà morendo lui quando io non havevo che dieci anni, mi lasciò la libertà di creder agli impulsi del mio genio, che dalla più tenera età mi spingeva più tosto che portava allo studio della Musica.

Per sodisfar il mio desiderio mi portai a Merseburgo, nella Sassonia superiore, dal mio zio, ch'era sonatore della corte e città, nella detta Ducale residenza, per imparar, sotto di lui, a sonar di varii stromenti secondo l'usanza dei Sonatori di città, detti in Germania *Stadtppfeiffer*, ovvero *Kunstppfeiffer*. Ogni città di Germania [stipendia col] tampoco considerabile Salaria di questi sonatori o una compagnia stabile, o un solo maestro, il quale, secondo il bisogno, mantiene alcuni garzoni passaggieri, che s'impegnano per un certo tempo; l'istesso insegna ancora scolari. L'obbligo di questa sorte di sonatori è di saper sonar dei stromenti più usuali, p.e. Violino, Oboé, Flauto dolce, Fagotto, Tromba, Corno da Caccia, Cornetti, Tromboni, Violoncello, Violone etc. per servir alla musica di chiesa, ed alla Musica dei balli o d'altre honeste conversazioni.

Imparai dunque nei cinque anni del mio noviziato a sonar di tutti i sopraccennati stromenti: mà particolarmente del Violino, dell'Oboé, e della Tromba. Il Flauto traverso, in quei tempi, non era ancora usuale fra i *Kunstppfeiffer*.

Come il mio maestro era impegnato d'assister coi suoi garzoni alla Musica della corte del Duca di quel paese, così io havevo l'occasione di sentirvi diverse bone Composizioni di varii rinomati maestri. Questo m'inspirò la voglia di studiar la Composizione ancor io. Per arrivar più facilmente alla cognizione delle regole

dell'Harmonia, cominciavi, allora a imparar a sonar di Clavicembalo. Tentavo ancora a comporre diverse piccole Sonate.

Finito il mio noviziato andai nell'anno 1716. a Dresda, in servizio del maestro sonatore di città. Qui trovai l'occasione di sentir, alla corte Reale abbondanza di bella Musica in vario stile, eseguita da una delle più squisite Orchestre che mai furono, nella quale si trovavano alcuni rinomatissimi Sonatori di Violino, Flauto traverso, Liuto e Tiorba, Oboé, etc.. Intanto seguitavo io a coltivar principalmente il Violino e l'Oboé. L'anno 1717. feci un viaggio a Vienna, passando la Slesia e la Moravia, ed essendo poi per la Boemia ritornato a Dresda, nell'anno 1718. fui impegnato al servizio del Rè, per Sonator dell'Oboè, tra la Compagnia di quei Sonatori, che accompagnavano il Rè quando andava in Polonia, e per questa ragion si chiamavano la Capella di Polonia.

Havendo per certe ragioni risoluto d'abbandonar l'Oboè, e d'applicarmi solamente al Flauto traverso, presi ancora, per lo spazio d'alcuni mesi, lezione dal celebre *Pietro Gabriello Buffardin*.

Negli anni 1718 e 1719 ebbi il piacer di sentir le Opere e le serenate della Composizione di *Lotti* e di *Heinichen*, che si rappresentavano a Dresda, all'occasione delle nozze del principe Elettorale adesso Rè di Polonia coll'Archiduchessa d'Austria. Nel 1723. andai a Praga per sentir la grand'Opera della composizione del celebre *Gio. Giuseppe Fux* primo Maestro di Capella dell'Imperatore. Quest'Opera si rappresentava allo scoperto. Vi c'erano, oltre gli Attori principali, cento Voci per cantar i Cori, e duecento Sonatori.

La scarsezza di boni Concerti e Sonate convenevoli alla natura del Flauto Traverso, mi obbligò applicarmi, con più zelo che non avevo fatto fin ora, alla Composizione musicale. Benché il S^t *Gio. Giorgio Pisendel*, uno dei primi Virtuosi di Violino che mai furono, ed eccellentissimo Direttor d'Orchestra, uomo di gusto squisitissimo, e raffinatissimo conoscitor di tutte le finezze dell'esecuzione musicale, e di tutto quello che vi fa buon effetto, m'assisteva colla sua solita sincerità, io però, non contento del solo gusto, volli, per render più perfetta la mia Composizione, studiar a fondo il Contrapunto. Havevo già risoluto di servirmi in questo dell'istruzione del S^t *Gio. David Heinichen*, Maestro di Capella del Rè di Polonia, ugualmente gran Contrapuntista e Compositor teatrale. Mà, presentandosi nell'anno 1724. l'occasione d'andar in Italia incompagnia del

Conte di Lagnasco, ambasciadore di Sua Maestà a Roma, l'accettai con piacer. A Roma mi insegnò il Contrapunto e tutti gli artificii armonici il rinomatissimo S^t *Francesco Gasparini*.

Nell'anno 1725. andai a *Napoli*, vi sentii le Opere, montai il Vesuvio, e feci conoscenza col S^t *Alessandro Scarlatti*, primo Maestro di Capella, dal quale, benché non era troppo grand'amico dei Sonatori di fiato, fui però ricevuto amichevolmente assai, e anzi regalato di due Sonate da Fl. trav. composte da lui espressamente per me. Ritornato a Roma ne passai poi nel principio dell'anno 1726. a *Firenze*, e poi per *Livorno*, *Bologna*, *Ferrara* e *Padua* a *Venezia*, e di *Venezia* per *Modena*, *Parma*, *Milano* a *Torino*. In tutte le sudette città sentii quel che vi era da sentir di più rimarchevole, particolarmente Opere di *Vinci di Capelli*, di *Porpora*, ed in queste molti insigni Cantanti, p.e.: *Farinello*, *Carestini*, *Paita*, *Nicola Grimaldi*, *la Tesi*, *la Romanina*, etc. e visitai i più celebri Compositori, p.e. *Benedetto Marcello*, *Lotti* etc..

Da *Torino* andai a *Parigi*, ed havendovi sentito ancora Opere, ed altra Musica, mi portai in principio dell'anno 1727 a *Londra*. Qui sentii alcune Opere di *Hendel*, ed una di *Bononcini*. Vi cantavano, frà gli altri *la Cuzzoni*, *la Faustina*, e *Senesino*; praticai spesso *Hendel*, sonai in più case del primo rango, e ripassai doppio, nell'istate dell'anno 1727, per l'Olanda a *Dresda*.

Poco tempo dopo il mio ritorno fui ricevuto, per Sonator di Flauto nella gran Capella, detta quella di Sassonia. Nell'anno 1728. la Regina di Prussia mi chiamò a *Berlino* con alcuni altri Suonatori della Capella di *Dresda*. Qui il principe Reale, adesso Rè di Prussia, cominciò a prender da me lezioni del Flauto traverso, e seguitando poi sempre di sonar di questo istromento, mi chiamò colla permissione del mio Rè, ogni anno almen due volte a *Berlino*, o qual si sia altro loco della sua dimora. Nell'anno 1740. essendo arrivato al trono questo Monarca mi prese, col beneplacito della corte di *Dresda*, intieramente al Suo servizio. Mi portai dunque [nel] 1741. a *Berlino*, e qui mi trovo ancora adesso.

La mia Composizione, per la più gran parte, è destinata al Flauto traverso, e consiste in alcuni Concerti grossi a più stromenti concertati in Circa 300 Concerti a un Flauto concertato, tante Sonate a Solo, alcune Sonate a quattro, molte a trè, ed alcune Arie. Nelle Sonate a Solo mi son sempre ingegnato d'unir il laborioso col

gustoso. Le Sonate a tré, mi son proposto l'inviolabil legge, di far in tal maniera, che ambidue i Stromenti, in bona relazione col Basso, habbiano ugual occupazione e quanto mi è possibile, ancora ugualmente bona melodia. Altrimente, credo, che si potrebbe prender un Trio, nel quale la prima parte hà la preferenza, per una Sonata a Solo alla quale fosse aggiunta una parte di mezzo accompagnante. Le medesime leggi osservo ancora nelle Sonate a Quattro. I Concerti cerco di far in maniera (per quanto le mie deboli forze lo permettono) che i Ritornelli stiano in continua relazione colla parte concertante, e che così ne riesca un Tutto ben regolato. Non potrei trovar bono un Concerto del quale i Ritornelli hanno sì poco rapporto colla parte che concerta, che vi verrebbe la tentazione di credere, che un Concerto simile sia messo assieme a caso, o che un Compositore vi habbia fatto i Ritornelli, un altro la parte concertante, e può essere un terzo il Basso.

La mia Composizione essendo tutta destinata all'uso di Sua Maestà, il mio grazioso Monarca, non m'è stato permesso di darne fuori molto, né in manoscritto né in Stampa. Però ne sono state stampate *Sei Sonate* a Flauto traverso Solo e Basso, nell'anno 1734, e *sei Duetti* a 2 Flauti trav. nell'anno 1759². Il libro, che porta il titolo: *Essai d'une Methode pour apprendre à jouer de la Flûte traversiere, avec plusieurs remarques pour servir ou bon goût dans la Musique, le tout etclairci pour des exemples et par 24. tailles douces*, 4^{to}, diedi alla luce nell'anno 1752, in lingua Tedesca, e Francese.

Per render più perfetta l'intonazione del Flauto traverso, hò trovato necessario d'aggiungervi una chiave di più. L'una serve con i toni con Be molle, e l'altra per i toni con Diesi. Una certa invenzione, tentata da altri con poco bon successo nel tocco inferiore, (il piede) del Flauto traverso, ho resa praticabile nel tocco superiore, (la testa) del detto stromento. Col mezzo di quest'invenzione si può, senza cambiar di tocchi di mezzo, in un momento accordar il Flauto un mezzo tono più basso, o più alto. Ne parlai nel sopraccennato libro, nel § 14. e 15. del Capitolo I.

I Flauti del quale il Rè si serve, ed i miei proprii fò fabbricar a modo mio, e gli intono io medesimo. Ho havuto l'onore d'insegnar a sonar il Flauto trav. oltre a Sua Maestà Prussiana, ancora Sua Altezza il Margravio di Bareuth, ed alcuni altri Principi e Cavalieri;

e non havendo figliuoli, mi son preso il piacer d'allevare alcuni giovani, due dei quali adesso attualmente sono al servizio di Sua Maestà Prussiana.

Gioanni Giacchino Quantz

a Berlino
li 14 Aprile
1762.

Note

1. "Riverendissimo Padre per ubbidir ai gentilissimi Comandi di V.P. Riv.^{ma} qui inchiuso le mando una descrizione dei più notabili avvenimenti della mia vita. V.P. Riv.^{ma} può servirsi di quanto ne trova a proposito a Suo beneplacito: perché so ben anch'io che non tutti meritano d'entrar in una historia della Musica." Dalla lettera datata Berlino 26 giugno 1762, inviata da Quantz a Padre Giovan Battista Martini (BO, C.M.B.M., segnatura I.8.91).
- Padre Martini aveva richiesto a Quantz un profilo biografico da inserire nella sua Storia della Musica. L'autobiografia è qui trascritta quasi senza correzioni. Un'unica frase risulta poco chiara ed è stata ricostruita tra parentesi. Non ho ritenuto necessario aggiungere note ai nomi che sono citati. I punti di maggior interesse riguardano il chiarimento sulle sonate di Alessandro Scarlatti scritte appositamente per Quantz — si trattò di due sole sonate, e molto probabilmente di "soli col basso", non di sonate con accompagnamento di archi (vedi la nota di Ripanti nella precedente autobiografia) — e la sintetica dichiarazione d'intenti sulla forma compositiva delle sue trisonate e concerti per flauto.
2. I duetti di cui parla Quantz furono inviati in dono a Padre Martini con la lettera d'accompagnamento datata Berlino, 26 giugno 1762 (vedi nota precedente), in cui si legge: "Mi sono fatto lecito di mandar a V.P. Riv.^{ma} sei duetti, a 2 Flauti traversi che poco fa hò dato in Stampa. Il S^r Porporino Virtuoso di S. M.^{ma} Prussiana partendo in Italia, s'è caricato di prenderli con se e farli capitare a V.P. Riv.^{ma}. La prego d'accettarli con occhio benigno, ed hò l'onore di professarmi sinceramente Riverend.^{mo} Padre di Vostra Pat.^{na} River.^{ma}."

S E I
DUETTI
A DUE
FLAUTI TRAVERSI
DA
GIO. GIOACCHINO QUANTZ
OPERA SECONDA
STAMPATA DA
GIORGIO LUDOVICO WINTER A BERLINO, 1759

PREFAZIONE (1)

Se il duo strumentale avesse il vantaggio di poter suscitare più scalpore di quanto non faccia presso un pubblico numeroso, e che non gli facessero ombra, per così dire, i brani più ricchi di armonia, questo tipo di composizione sarebbe forse meno negletto in questo secolo. I Maestri ce ne fornirebbero in maggior numero, non foss'altro per il gusto di esercitarsi nel contrappunto a due parti; gli amatori della musica non tarderebbero a trovar piacere da questi brani che vengono a torto considerati delle inezie.

Tuttavia i duo hanno i loro propri vantaggi e la loro particolare bellezza. Non soltanto due amatori possono per loro mezzo intrattenersi da soli e in una maniera molto piacevole, formando insieme una musica perfetta nel suo genere; ma anche i principianti possono trarre grandi vantaggi esercitandosi assiduamente a studiare dei duo ben composti. Innanzitutto si impara ad osservare esattamente il giusto valore delle note, e a non andare fuori tempo, visto che le voci vanno quasi sempre per moto contrario, e tra di loro sono spesso in contrasto. Impercettibilmente si diventa più sensibili agli effetti armonici, alle imitazioni e alle legature; tanto più che l'armonia presente nel duo, si fa sempre sentire per intero. Attraverso di esso si è in grado di eseguire con precisione e corretta intonazione qualsiasi parte che non sia simile ad un'altra in rapporto all'andamento melodico, e si è obbligati, per così dire, a tenere un suono lungo mentre l'altra voce procede con note più rapide; di conseguenza si può poi passare con successo all'esecuzione di brani a tre, quattro o più parti.

Questi vantaggi, così necessari in se stessi, non possono acqui-

sirsi né con il solo esercitarsi sulle "*petites pièces*" (2), dove non c'è che una sola melodia principale, né con i concerti e i soli (3).

A dire il vero, le "*petites pièces*" affascinano subito gli orecchi degli amatori; ma non se ne disgustano essi ben presto a causa della loro estrema facilità e piatezza? I concerti e i soli sono per la gran parte ricchi di passaggi lunghi e difficili, la cui esecuzione può causare grande imbarazzo ai principianti. Aggiungeteci che studiandoli non si suona che una sola parte, e che non si abitua l'orecchio a percepire l'armonia, uno dei principali scopi al quale chi voglia far musica dovrebbe tendere al più presto. Passando troppo velocemente ai concerti e ai soli, si corre il rischio di non imparare ad andare a tempo e di fare esecuzioni aspre e disuguali. Ci si abitua o ad accelerare o a rallentare il movimento. Non ci si familiarizza velocemente con la giusta esecuzione delle legature; tutto ciò viene dalla mancanza di un'altra parte che vada per movimento contrario; oppure, supposto che il Maestro suoni un'altra voce, non si può percepire, specialmente nei concerti, l'armonia tutta intera, e parlando dei soli, spesso non c'è abbastanza regolarità del movimento per far capire con precisione la battuta. Alla fine si avrà tanto sudato per imparare a memoria un concerto, che quando nondimeno si arriverà all'esecuzione con l'orchestra, ci si troverà come in un paese straniero e non si capirà più nulla.

Questi inconvenienti non si dovranno per nulla temere, se ci si è applicati per un certo tempo a suonare i duo. Quando per mezzo loro si saranno gettate le fondamenta di una buona esecuzione, si potrà agevolmente aggiungere quello che il concerto e il solo esigono in più per la velocità, e per certi abbellimenti "arbitrari" (4).

L'occasione fornita dal duo, d'imitare il tema di un'altra voce, o di precederne un disegno melodico, non può che causare un vero piacere, soprattutto al principiante, e per lo stesso motivo, raddoppiare la sua attenzione. Per ottenere questo effetto non sarebbe male suonare sia la prima, che la seconda parte. Sebbene nel trio le due voci superiori siano tra di loro concertanti, e da questo punto di vista possano sostituire il duo, tuttavia, quando si studia [una delle due voci superiori di un trio] non si sente la parte del basso; e quando manca il basso l'armonia non può essere completa.

È perciò sicuro che i duo sono i brani più adatti e più vantaggiosi per l'apprendimento. L'esperienza lo dimostra anche per le persone

che si sono viste obbligate contro voglia, all'inizio dei loro studi, a suonare soltanto dei duo. A chi devono, se non ai duo, la facilità che hanno acquisita? D'altra parte è più ai duo che alle arie che i più abili cantanti d'opera sono da sempre debitori in gran parte per la loro buona intonazione e per la velocità nell'esecuzione. Devo confessare però che i duo vocali vogliono sempre una parte aggiuntiva di basso, al fine di controllare maggiormente l'intonazione e di renderla sicura; è anche più facile acquisire questa parte aggiuntiva esercitandosi, e di conseguenza, lì si può considerare dei Trio. Nondimeno, a riguardo del canto concertante e della sincope, essi sono perfettamente paragonabili ai duo strumentali.

Dopotutto forse si potrà giudicare che ho insistito troppo su una "sedicente sciocchezza", come l'idea di presentare un duo per flauti o per violini: ma cosa si dirà se riesco a dimostrare che la composizione di un duo non è così semplice come si potrebbe immaginare e che esige delle abili mani per essere eseguito?

In verità ci sono duo in cui le voci, dall'inizio alla fine, non procedono che per terze e per seste; questi non costano molta fatica ad essere composti. Ma chiunque avrà visto i duo per flauto di Telemann s'accorgerà molto facilmente che in questo caso si tratta di tutta un'altra specie di composizione. Un duo, così come io lo concepisco, deve essere composto in maniera che: 1) l'armonia sia sempre completa, per tutto quello che si può fare seguendo le regole della composizione a due parti. Non si deve nemmeno lontanamente far desiderare una terza voce acuta, né tanto meno rendere possibile poter inserire una voce di basso. È tutto il contrario del trio, dove il basso può (e talvolta è perfino obbligato a fare per non restare troppo inattivo) sostituire con i suoi intervalli quello che manca alle due parti superiori. Proprio per questa ragione non si può sempre evitare d'impiegare certe progressioni alla voce più grave, sebbene la regola voglia che siano evitate il più possibile.

2) Essendo le imitazioni e le varietà dei disegni melodici più importanti nei duo che in qualsiasi altro brano, devono esservi preferibilmente impiegate, tanto da rendersi necessarie per non cadere nel piatto e nel banale. 3) Le imitazioni devono essere corrette e regolari in qualsiasi intervallo siano effettuate. Le più agevoli sono quelle alla quinta superiore, alla quarta inferiore e all'unisono. Le due parti devono partecipare all'enunciazione dei

temi in misura uguale, ciascuna a suo turno, in modo che l'una sembri sempre subentrare al disegno melodico dell'altra.

4) Per comporre una fuga, bisogna che il soggetto sia pensato secondo le regole del contrappunto a due parti, che ammettono sempre una melodia di controsoggetto. Nei duo, come in tutte le fughe, il soggetto dev'essere enunciato alternativamente tra le due voci, e tante volte nell'una come nell'altra, ma attraverso diverse modulazioni. In breve: bisogna osservare tutte le regole di una fuga a due parti.

5) La troppo frequente ripetizione del soggetto potrebbe alla fine risultare noiosa, occorre porvi rimedio con dei passaggi di collegamento che riempiano gli spazi della fuga tra le varie enunciazioni del soggetto. Questi passaggi devono essere graziosi ma corti. Possono rifarsi allo stile del concerto, o essere formati da progressioni di terze o di seste. Occorre tuttavia evitare d'imitare lo stile di "fanfara". In generale, le progressioni di seste o di terze sono più adatte nell'Adagio che nell'Allegro. Sono più gradevoli che quelle del contrappunto a due parti. Una giudiziosa diversità, riguardo a queste scelte, farà un buon effetto.

6) Il duo non sopporta pause troppo lunghe o troppo frequenti; eccetto quando compare un nuovo tema senza accompagnamento di controsoggetto.

7) Non bisogna comunque introdurre nessun nuovo disegno melodico che non si possa in seguito ripetere. Non c'è niente di più facile che cucire insieme una miscela di idee senza alcun rapporto tra loro. Ma può esserci bellezza lì dove non c'è né ordine né simmetria?

Spero dunque che sarete tutti del mio avviso: la composizione di un buon duo non è cosa così facile come si pensa. Del resto sono gli esperti in questo genere di musica che devono giudicare quanto io sia stato fedele a queste regole, che io stesso mi sono ordinato di osservare e che credo basate sulla ragione e sull'esperienza.

Non so se sia necessario avvertire che i sei duo che oso presentare al pubblico, sebbene composti appositamente per il flauto traverso, possono nondimeno eseguirsi anche su altri strumenti, per esempio un flauto e un violino con sordina; un flauto e una viola da gamba; due violini; due oboi un tono sotto; due flauti a becco una terza minore sopra; Ci si serve della stessa trasposizione (terza

minore sopra) per suonarli con due fagotti, due viole, due violoncelli. Ma nel caso in cui non si sia abituati a trasportare li si suonerà nel tono in cui sono stati composti.

Forse si può anche provare a suonarli sull'organo, trasportandoli un'ottava più in basso e suonandoli su due manuali con due diversi registri di quattro piedi. Li si potrà anche suonare su un clavicembalo con due manuali. In generale i duo, come anche i trio, rendono meglio, facendo un effetto più chiaro e distinto, su due strumenti diversi piuttosto che su due strumenti uguali.

Se qualche amatore trovasse all'inizio questi duo troppo difficili, io gli consiglio di rallentare la velocità quando li studia e di lavorarli con attenzione e senza scoraggiarsi. Gli abbellimenti "arbitrari" e le variazioni delle melodie si possono omettere essendo inopportuni in questi duo. Spero che non si rimpiangerà né la fatica né il tempo che si sarà impiegato in questi brani e che si sarà sufficientemente ricompensati dal piacere che si proverà nel trovarli in seguito più agevoli.

Per quelli che al contrario, dopo un primo colpo d'occhio, stimeranno questi pezzi troppo facili, li prego di fare attenzione perché la bellezza dell'esecuzione non dipende tanto dalla difficoltà dei passaggi, quanto dal saper ben suonare i temi, dall'intonazione e dalla chiarezza. Chiunque farà attenzione troverà che ogni brano ha le sue difficoltà.

J.J. Quantz

Berlino, 2 maggio 1759

(traduzione di Luca Verzulli)

Note

1. Su quest'opera e un commento alla prefazione, segnalo il recentissimo intervento di Gabriele Busch-Salmen, "Die sei Duetti a due flauti traversi oder die Kunst des Duettirens von Joehnn Joachim Quantz", in *Tibia*, 3/98, pp. 197-202.
2. Per "petites pièces" Quantz intende le trascrizioni di arie e vaudeville presenti in molte raccolte dell'epoca come quelle, in tre volumi, di Michel Blavet: *Recueil de Pieces, petits Airs, Brunettes, Menuets etc...*
3. "Solo" significava brano (suite o sonata) per uno strumento e basso continuo.
4. Gli abbellimenti "arbitrari" sono per Quantz quelli in stile italiano che non vengono scritti sulla partitura, ma vanno improvvisati dall'esecutore. Il flautista tedesco ne parla diffusamente nel cap. XIII del suo *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.

MANFREDO ZIMMERMANN

Intonazione differenziata, non temperata

ovvero:

Cosa suona più stonato di due flauti (-dolci)?

Come sa per esperienza chiunque suoni il flauto (-dolce), divenire padroni dell'intonazione è uno dei problemi maggiori quando si fa musica. A cosa serve un "bellissimo suono" o "l'interpretazione più espressiva", se poi due o anche più strumenti che suonano insieme semplicemente *non sono intonati* l'uno con l'altro?

Un errore frequente è pensare: "se io adotto la giusta posizione, allora andrà a posto anche il suono (la sua altezza)". Purtroppo spesso si viene smentiti dalla realtà. Si suonino ad esempio ("così come viene" e senza vibrato) i seguenti intervalli:

sul flauto traverso	la' - do#'' oppure
sul flauto dolce contralto	mib'' - sol''
(sul flauto dolce soprano	sib'' - re''')

Si avvertirà subito che queste terze maggiori suonano troppo "aspre". L'intervallo è *troppo ampio*. Allo stesso tempo si percepisce un fenomeno del tutto peculiare, che si manifesta in modo particolarmente marcato nei flauti: si tratta di un suono, che è difficile a definirsi solamente per il suo colore "ronzante o stridente", e che si sviluppa in aggiunta alle due note suonate. Questo cosiddetto *suono di combinazione* si crea sempre quando suonano insieme due fonti sonore qualsiasi. È udibile in modo particolarmente chiaro se si tratta di suoni relativamente poveri di armoniche superiori, come nel caso del flauto. Georg Andreas Sorge (1703-1778) fornisce nel "Vorgemach der musikalischen Komposition" (Parte I, 1745) i primi accenni riguardo al fenomeno dei *suoni di combinazione*:

Se si suona su un organo una quinta intonata pura, ad esempio do'' - sol'', si riesce a sentire anche un debole do',

cosa che si verifica anche nell'intonazione delle terze maggiori, se si suona la Sesquialtera che pure è formata da una quinta e da una terza. Perfino due flauti dolci danno il terzo suono, precisamente un fa, se si suonano insieme puri (!) un do'' e un la'', cosa che sta a provarlo.

Ad essere precisi, esistono due tipi di suoni di combinazione: quelli la cui altezza è generata dalla *somma* delle due frequenze di oscillazione suonate e quelli che si sviluppano dalla *differenza* di queste frequenze. Di regola è udibile solo il *suono differenziale*. I suoni di combinazione di secondo ordine – quelli che si generano a loro volta tra suoni di combinazione, ovvero tra le diverse armoniche – non vengono più percepiti dall'orecchio umano, ma influenzano moltissimo il "colore" del suono complessivo.

ESEMPIO:

Se due flautisti intonano la quinta (pura!) – rapporto di oscillazione $3/2$ – tra la' (440 Hz) e mi'' (660 Hz), dalla differenza di frequenze si genera il suono di combinazione la (220 Hz).

È da notare il seguente dato di fatto: il suono di combinazione è percepito da chi suona e da chi ascolta, ma è ugualmente registrato elettroacusticamente e fissato su supporto audio!

Si potrebbe pensare ora di aver risolto con ciò il problema dell'intonazione. Il suono di combinazione *consonante*, come fattore di controllo assoluto e indiscutibile, sarebbe dunque una soluzione comoda al dilemma dell'intonazione. Purtroppo, però, la natura qui non ci aiuta! Partendo dal dato incontrovertibile che dodici quinte, intonate una di seguito all'altra (sette ottave più in alto) *non* danno il suono di partenza, ma producono un suono più alto di un cosiddetto comma pitagorico, si è costretti, ad esempio negli strumenti a tastiera, a distribuire questo "di più" su tutta un'ottava. Al giorno d'oggi si usa ripartire questo comma *in parti uguali* sui dodici semitoni di un'ottava (riferire su altri sistemi di accordatura praticati oltre a questo che è conosciuto come temperamento equabile, oltrepasserebbe i limiti di questo saggio).

Di conseguenza le quinte su un pianoforte sono *tutte* troppo strette. Ma la struttura degli armonici del pianoforte, unita a una certa adattabilità dell'orecchio umano, fanno sì che le quinte siano ciononostante percepite come "pure". Dal punto di vista della

Fisica, l'unico intervallo intonato su un pianoforte è l'ottava! Ancora più grande è la discrepanza tra accordatura *giusta* e *temperata* nelle terze e nelle seste.

ESEMPIO:

Da un rapporto di oscillazione di $5/4$ di una terza maggiore matematicamente pura, si genera un suono di combinazione che si trova precisamente due ottave sotto il suono fondamentale, ad esempio: la' = 440 Hz – do#'' = 550 Hz → SC (d'ora in avanti per *suono di combinazione*) LA = 110 Hz. Sul pianoforte il do# viene accordato molto più alto.

In strumenti in cui il suono di combinazione è particolarmente sonoro, si verifica ciò che segue: se si suona, per esempio sul flauto traverso o sul flauto dolce, la terza maggiore la – do#, e precisamente intonata in modo tale che i due suoni coincidano con quelli di un pianoforte (a temperamento equabile), ci si accorgerà immediatamente che il suono di combinazione è molto più acuto rispetto al LA. Solo se il do#'' viene intonato lentamente più grave, si riesce, per così dire, a "tirare giù" il suono di combinazione fin quando, alla fine, non risuona chiaramente intonato il *suono complessivo* LA – la' – do#''.

In tale contesto è interessante notare che con il temperamento equabile una terza maggiore risulta molto più accettabile sul pianoforte che non nel flauto. A causa della più complessa struttura di armonici superiori del pianoforte, queste terze troppo larghe non vengono ancora percepite come stonate.

Un comportamento analogo si verifica con la terza minore (rapporto di oscillazione $6/5$). Anche qui, se le altezze dei suoni sono prese da un pianoforte, il suono di combinazione non è esatto, e l'intervallo viene ad essere questa volta *troppo stretto* e, conseguentemente, il suono di combinazione troppo grave.

La tabella che segue mostra i suoni di combinazione che si generano in corrispondenza di intervalli *fisicamente puri* con il suono fondamentale do':

Terza min.	do' – mi ^b ' =	Lab (intonare il mi ^b ' più acuto)
Terza magg.	do' – mi' =	DO (intonare il mi' più grave)
Quarta	do' – fa' =	FA (un po' più stretta della temperata)
Quinta	do' – sol' =	do (un po' più larga della temperata)
Sesta min.	do' – lab' =	mib (intonare il lab' più acuto)

Sesta magg. do' - la' = fa (intonare il la più grave)

Regola: *gli intervalli puri generano suoni di combinazione consonanti.*

Si stenta a credere all'inizio quanto una terza minore debba essere intonata più acuta, e quanto una terza maggiore più grave affinché suonino perfettamente pure. Il suono di combinazione ci dà un'indicazione, che alla fine è proprio quella giusta.

Il dilemma (ed è veramente un dilemma!) è che i flautisti in realtà hanno bisogno di diversi sistemi di intonazione. Naturalmente non si può intonare puro, nel senso descritto sopra, se si è accompagnati da uno strumento a tastiera. D'altra parte un duo o un trio di flauti suona effettivamente più "pulito" se - almeno nelle note più lunghe - sono in consonanza anche i rispettivi suoni di combinazione.

Conseguenza importante per l'esecuzione: gli intervalli puri (vedi la precedente tabella) si suonano innanzitutto

- nella musica concepita armonicamente
- nelle composizioni senza strumenti a tastiera e
- con organici piuttosto piccoli (duo, trio, quartetto),
- con note lunghe (pedali, accordi finali, ecc.) e
- con note in battere.

Poiché, come già ricordato in precedenza, spesso le posizioni corrette da sole non sono sufficienti a suonare le note all'altezza desiderata, è necessario, per ciascuno strumento, osservare diversi criteri e utilizzare determinate tecniche, al fine di adattare lo specifico sistema di intonazione. A questo fanno riferimento, oltre al resto:

- pressione del fiato flessibile, velocità del soffio variabile
- rotazione del flauto in dentro o in fuori (nel flauto traverso)
- posizioni alternative e di ripiego (nel flauto dolce).

Inoltre, i cambiamenti della cavità orale (con la parte posteriore della lingua!), quelli delle labbra (nel flauto traverso), unitamente a fattori soggettivi (centri di risonanza, colore del suono, ecc.), possono contribuire ad esercitare un influsso, per quanto piccolo, sull'altezza dei suoni.

Dal momento che, nella regola del suono di combinazione, come suono di riferimento per il controllo dell'intonazione si considera sempre *il più grave* dell'accordo complessivo, gli esecutori sono

invitati a reagire nei confronti dei suoni *più acuti*, correggendone eventualmente l'intonazione. A questo proposito è importante osservare che:

- il suono di combinazione muta in misura *direttamente proporzionale* al suono più acuto: se questo diventa più basso, anche il SC scende
- il mutamento d'altezza del SC è relativamente *maggiore* di quello della nota suonata.

Come abbiamo già ricordato, questa intonazione *non temperata* si presta soprattutto per la musica tonale, concepita armonicamente, e specialmente per le piccole formazioni. Ma è proprio nel duo, nel trio e nel quartetto che la gran parte dei flautisti impegna più di frequente la propria attività musicale, sia a scuola che in occasioni extrascolastiche.

Alcuni consigli pratici

1. Riconoscimento del suono di combinazione.

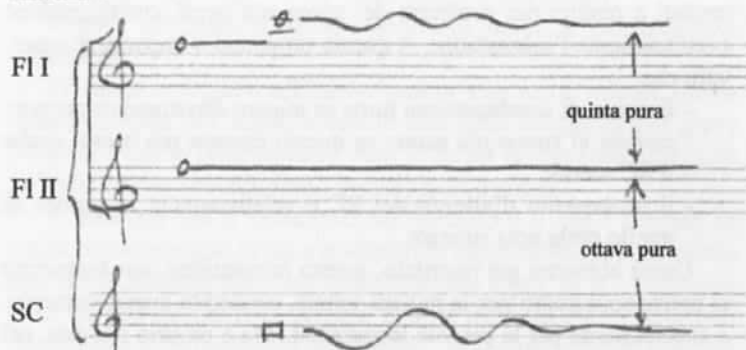
Punto di partenza: due flautisti con strumenti con lo stesso diapason.

Dopo l'accurata accordatura, si suona una quinta a piacere (preferibilmente nella seconda ottava, poiché vi si percepisce il suono di combinazione più facilmente). Non tutti saranno in grado di riconoscere subito *l'altezza precisa* del SC. Il suo colore, difficile a definirsi e la sua attività contemporanea a quella del suono propriamente detto, fanno sì che sia spesso difficile rendersi conto con precisione della sua altezza. È importante che questo terzo suono venga innanzitutto percepito consapevolmente; talvolta gli strumentisti hanno difficoltà a riconoscerlo. In questo caso può essere d'aiuto il seguente esercizio.

Colui che emette il suono fondamentale lo mantenga assolutamente costante, l'altro faccia oscillare in alto e in basso, in maniera consapevole, l'altezza del proprio. Entrambi dovrebbero suonare un "sano" Forte (v. Esercizio 1).

L'esistenza del suono di combinazione (e contemporaneamente anche la sua altezza - talora oscillante) dovrebbe con questo esercizio diventare consapevolmente chiara a ciascun partecipante all'esercizio. Scivolando avanti e indietro, il SC alla fine andrà a fermarsi all'ottava inferiore della nota più bassa suonata; la quinta è

Esercizio 1



ora intonata pura. Soggettivamente ciò viene percepito come una sorta di rafforzamento della sonorità complessiva.

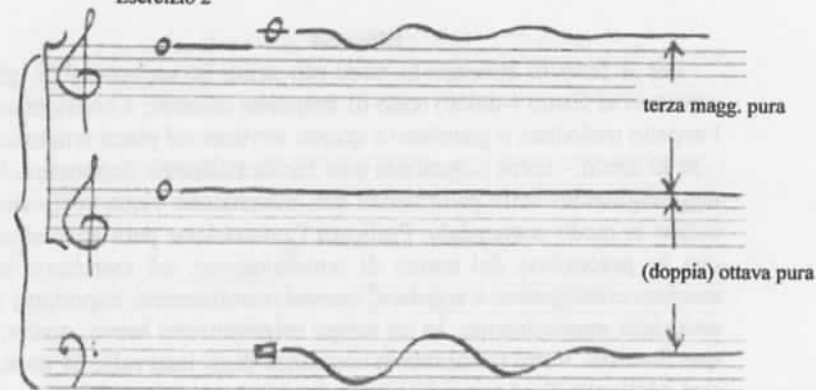
2. Con esercizi analoghi diviene possibile in seguito la *fissazione dell'altezza del suono di combinazione* nelle terze, quarte, e seste. Anche qui entrambi i flautisti dovrebbero suonare *senza vibrato*. Chi emette il suono fondamentale, inoltre, deve mantenerne costante l'altezza. In ogni caso si rimarrà meravigliati di come siano stati intonati "male" alcuni intervalli fino ad allora! Si consideri soltanto, sul flauto traverso, il *do#* come terza maggiore rispetto a *la'* (o, sul flauto dolce contralto, il *la''* rispetto al *fa''*...).

È importante in questi esercizi concedersi molto tempo e avere molta pazienza. Si deve in effetti *ri-sensibilizzare* l'orecchio, per quel tanto che è stato abituato al temperamento equabile (vedi Esercizi 2 e 3, p. successiva).

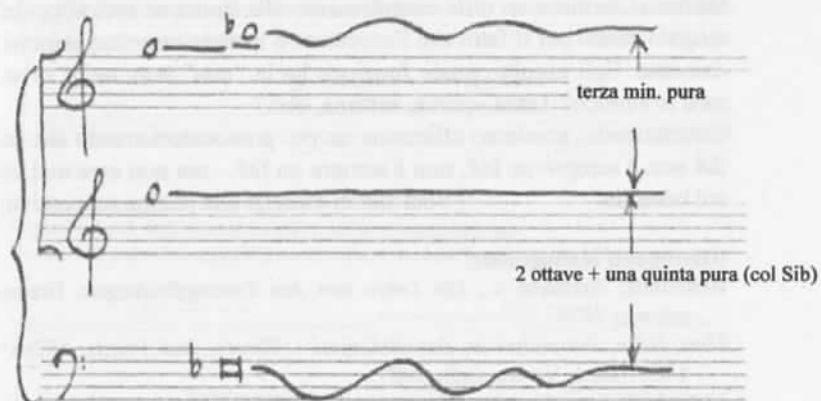
Può anche accadere che la padronanza e il controllo del suono di combinazione vengano raggiunti solo dopo diversi tentativi; in simili casi un cambio di ruolo tra i due partner favorisce il rilassamento acustico. Le regole empiriche che seguono rendono più facile "suonare" con il SC e con gli intervalli puri:

- Quando possibile, il flautista dovrebbe sempre correggere l'intonazione del suono *più acuto*.
- Intervalli troppo stretti danno un SC troppo grave
- Negli intervalli troppo ampi il SC è troppo acuto
- Negli accordi maggiori, intonare sempre verso l'acuto il suono

Esercizio 2



Esercizio 3



fondamentale

- Negli accordi minori, il suono fondamentale dovrebbe essere intonato piuttosto verso il grave.
- Non esistono scambi enarmonici (*sol# non è uguale a lab*)
- Una triade maggiore produce solo suoni di combinazione *consonanti*
- In una triade minore risuona anche la quinta inferiore della

terza (ad es. in la minore il fa, che è dissonante).

Bilancio

Per il fatto di suonare la voce più acuta in un ensemble, gli esecutori al flauto (-dolce) sono di frequente orientati a considerare l'aspetto melodico, e guardano a quanto avviene sul piano armonico – se lo fanno – come a qualcosa solo incidentalmente importante; il raggiungimento della padronanza dell'intonazione viene così ostacolato in modo sostanziale. Praticare l'intonazione pura aiutandosi con la percezione del suono di combinazione, ed esercitarsi in maniera conseguente e regolare, causerà cambiamenti importanti e arricchirà musicalmente, in un tempo relativamente breve, qualunque flautista. Verrà rafforzata la coscienza degli intervalli. Si imparerà ad “sentire”, ad esempio, come si presentano al “tatto” una terza minore pura o una sesta maggiore. Si esercitano le capacità di previsione acustica e correzioni intuitive e rapidissime migliorano in maniera non irrilevante la capacità di intonare nel suo insieme. Inoltre si fornisce un utile complemento alla funzione melodica del singolo suono per il fatto che l'esecutore è sempre orientato armonicamente. Egli ascolta: quale funzione ha la “mia” nota *nella struttura armonica*? Terza, quinta, settima, ecc.?

Concludendo, possiamo affermare un po' provocatoriamente che un fa# non è sempre un fa#; non è sempre un fa#...ma non sarà mai un sol bemolle! (Vedi alcuni esercizi alla pagina successiva)

Riferimenti bibliografici:

Helmholtz, Hermann v., *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1870.

Mett, Silke, *Intonation im Ensemblespiel – Theorie und Praxis*, "Tibia" 4/89, Moeck Verlag, Celle 1989..

Richter, Werner, *Bewußte Flötentechnik*, Frankfurt a.M.

Rothe, Gisela, *Intonation im Ensemblespiel – Praktische Übungen mit Blockflöten* (=Arbeitsblätter für den Blockflötenunterricht). Fulda.

Rothe, G. / Rahlf, Ch., *Blockflötensprache und Klanggeschichten*, Fulda.

Il presente articolo è apparso in TIBIA 4/1993 ("Die gelbe Seite") col titolo "Differenzierte, nicht temperierte Intonation oder: Was klingt falscher als zwei (Block-) Flöten?". Per gentile concessione dell'autore e della redazione. Traduzione di Mauro Giustini.

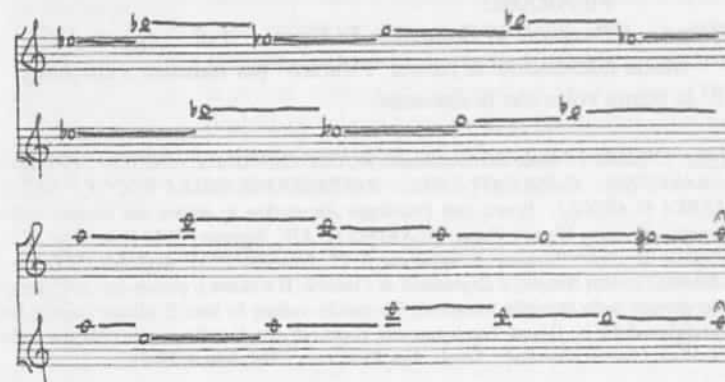
Esercizio 4



Esercizio 5



Esercizio 5 e 6. Individuare da soli il suono di combinazione. Queste sequenze di intervalli possono essere suonate in tutte le tonalità.



FONTI ITALIANE SUL FLAUTO MILITARE

Il flauto traverso militare ha ispirato diversi articoli di Luca Verzulli, apparsi nei precedenti bollettini. Nell'ultimo, Gianni Lazzari si è invece occupato dell'uso militare del flauto a tre buchi. In questo bollettino essi presentano altre interessanti fonti sette e ottocentesche, che testimoniano una continuità d'impiego militare del flauto traverso in coppia col tamburo, che va ben oltre il Rinascimento e il primo Barocco.

Luca Verzulli

UNA NUOVA FONTE ITALIANA SUL FLAUTO MILITARE

Arsoli è un piccolo paese in provincia di Roma, posto al Km. 60 della S.S. Tiburtina-Valeria, vicino al confine con l'Abruzzo. Uno dei suoi monumenti più belli è l'imponente castello, sorto nel X secolo per iniziativa dei benedettini. Nel XVI secolo fu ristrutturato dalla nobile famiglia romana dei Massimo che acquistò tutto il feudo. Nella fortezza vi era un nucleo stabile di soldati che formavano la Guardia Civica. Un documento del 1755 riporta tutti i nomi degli "Uffiziali, Granatieri e Soldati del battaglione della rocca nella terra d'Arsoli" (1). In una pagina di questo volumetto a stampa, sono riportati, aggiunti a mano, anche i nomi, i ruoli e l'anzianità di servizio di tre musicisti-militari (le parti manoscritte le ho riprodotte usando il corsivo):

TAMBURRINI

Numero		Anzianità
Primo	<i>Domenico Antonio Piacentini</i>	<i>A di Agosto 1755</i>
Secondo	<i>Vincenzo Renzetti</i>	<i>A di Agosto 1755</i>

PIFARARO

Primo	<i>Pasquale di Domenico Di Censo</i>	<i>A di Agosto 1755</i>
-------	--------------------------------------	-------------------------

Molto interessante la parola "Pifararo" per indicare il flautista. E' la prima volta che la riscontro.

Nota 1. Questo è il titolo del documento: *RUOLO GENERALE / DEGLI / UFFIZIALI GRANATIERI / E SOLDATI / DEL / BATTAGLIONE DELLA ROCCA / NELLA TERRA D'ARSOLI / Eretto con Privilegio Apostolico in vigore del Breve / della Santità di Nostro Signore Papa / BENEDETTO XIV. Segnato / li 24 Dicembre 1754. / Esibito in piena Camera, e registrato li 27. Gennajo 1755. negli Atti di Felice / Antonio Paoletti Notaro, e Segretario di Camera. Il volume è conservato nell'Archivio privato della famiglia Massimo. Ho potuto vedere le foto di alcune pagine che sono riprodotte in: Gianni Zandegiacomi, *Storia di Arsoli dalle origini alla fine della Seconda Guerra Mondiale*, Arsoli, Ass. Pro-Loce, 1984, foto n. 18-21.*

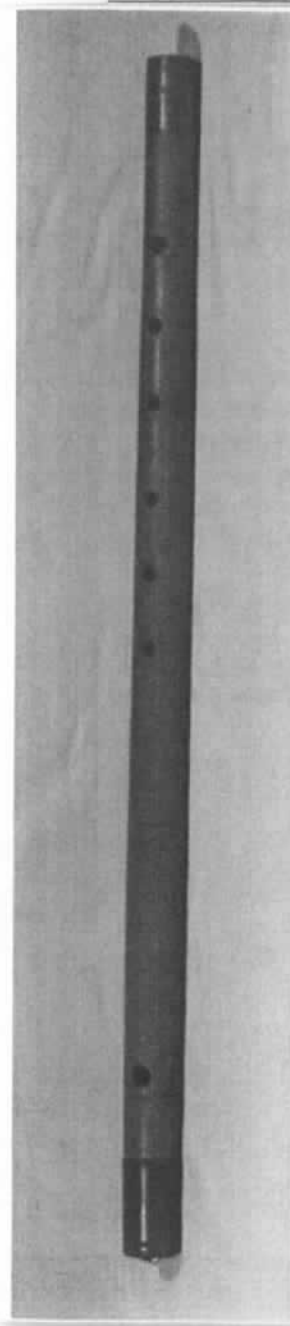
Gianni Lazzari

DUE FONTI ICONOGRAFICHE ITALIANE DI FLAUTO TERZINO MILITARE?

Nella collezione di flauti di Francesco Carreras vi è un flauto terzino in Fa₃, di tipo militare, del fiorentino Andrea Manzini, costruttore del quale si hanno notizie come riparatore presso la corte medicea tra il 1795 e il 1798. Il flauto — cfr. la foto a lato — è in bosso con due ghiera d'ottone alle estremità; è lungo in totale mm 452, con colonna sonora di mm 383; ha sei fori laterali senza chiavi, e sia all'interno, che all'esterno è leggermente conico. (1)

In relazione a questo strumento vorrei presentare le due seguenti immagini. La prima è un dipinto che ritrae il porto di Reggio Calabria (Pizzo di Calabria), con militi musicanti, dipinto da Jakob Philipp Hackert (1737-1807) e conservato al Palazzo Reale di Caserta (Inv. n. 1977/78, 2205). La seconda è una litografia dimostrativa delle divise di un fante e di due musicanti della Banda della Guardia Nazionale di Parma, complesso attivo tra il 1859 e il 1875.

Il dipinto di Hackert (foto di particolari nelle pagine successive) viene datato entro i termini massimi compresi tra il 1790 e il 1804. L'autore, che fu pittore di corte a Napoli, ricevette l'incarico di dipingere vedute di porti a partire dal 1788. Il porto di Reggio Calabria fu schizzato probabilmente durante il primo viaggio di Hackert in Sicilia, nel 1790, e portato su tela in seguito. Il soggetto in primo piano a destra, coi fanti musicanti che sembrano esercitarsi o istruire dei colleghi all'aria aperta e con la bambina che li imita col suo tamburello, sembra suggerito da un committente amante di scene di genere; perciò il dipinto potrebbe non appartenere alla serie ufficiale delle vedute dei porti del Regno delle Due Sicilie, ed essere occasionale e di tarda realizzazione. (2) Per lo stesso motivo, i fanti musi-



canti coi loro strumenti potrebbero non essere necessariamente legati alla località ritratta, ma rientrare più genericamente nell'ambito della fanteria borbonica, come indicano le uniformi.

La seconda immagine, riprodotta a pagina 47, è conservata nell'Archivio della Banda Nazionale di Parma (Archivio di Stato, Raccolta storica, b. 19).(3) La Banda Nazionale di Parma fu allestita nel periodo tra la dipartita di Carlo III di Borbone (1859) e l'annessione al Regno di Sardegna (1860); essa mantenne la denominazione "Nazionale" anche dopo la proclamazione del Regno d'Italia (1870), e fino al 1875, quando fu definitivamente sciolta.

La relazione tra lo strumento di Manzini e le due immagini è data dalle dimensioni dei flauti. I flauti di Hackert sono stati anche considerati degli ottavini, (4) ma, valutandone la posizione obliqua, paiono più verosimilmente dei flauti terzini. Lo stesso si potrebbe dire del flauto del musicante parmense: in rapporto alla dimensione della mano destra, lo strumento può ben misurare i cm 45 del flauto di Manzini.

Tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento vi fu un rinnovamento dell'organizzazione e delle istituzioni della musica militare. Un periodo in cui nacque la Banda Musicale e quella Militare, come sono intese ancora oggi, composte cioè da un gran numero di legni,



ottoni e percussioni. In questi complessi gli strumenti furono rinnovati nel corso dell'Ottocento, ma per i servizi musicali più "umili" (ordini di schieramento, alfabandiera, esercitazioni di marcia ecc.) furono forse mantenuti strumenti più semplici e tradizionali come sembrano testimoniare per il flauto le due immagini qui presentate. Non sorprenderebbe che il musicante parmense, svolti i compiti dell'ufficio quotidiano col suo flauto terzino, partecipasse poi all'attività della Banda Nazionale con un flauto in Do a più chiavi.

Per concludere ritornando al flauto del fiorentino Manzini, riporto una interessante testimonianza — quasi una "eco" conservatasi nella memoria popolare — raccolta da Luisa Cellesi nel 1906: "La voce piffero è tedesca, *pfeiffen* che indica un flauto piccolo traverso. I tedeschi e gli svizzeri sono sempre stati appassionati suonatori di *pifferi*. Qualche secolo indietro il tamburo ed il piffero servivano a regolare le marcie della fanteria francese. Questi due strumenti erano in uso anche nei reggimenti tedeschi e qualcheduno dei nostri vecchi ricorda ancora le famose ritirate fatte in Siena dai dragoni tedeschi a suon di piffero e di tamburo, durante il tempo della dominazione lorenese." (5)

Note

1. Cfr. il catalogo *Il Flauto italiano dal 700 al 900. Una selezione dalla collezione Carreras*, Roma, Riverberi Sonori 1997, il n. 39, p. 51; per notizie sul costruttore, cfr. Alessandro Onerati, *Strumenti a fiato nella vita musicale fiorentina dell'Ottocento*, tesi di laurea, Università di Urbino, anno accademico 1994-95, pp. 147-48. Onerati pone in dubbio che le ghiere del flauto in questione siano originali. Di un altro Manzini, Mauro, forse imparentato con Andrea, e in tal caso anch'egli fiorentino, è, o meglio era, un flauto da concerto a una chiave, in quattro pezzi, con 6 corpi di ricambio e custodia, conservato al museo di Lipsia, e del quale rimangono oggi, dopo le vicende dell'ultima guerra, soltanto 4 dei corpi di ricambio. Cfr. Herbert Heyde, *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig Katalog. Band I. Flöten*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1978, p. 84.
2. Questa è l'opinione degli autori del catalogo dell'opera di Hackert: cfr. Claudia Nordhoff e Hans Reimer, *Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*, 2 voll., Berlin, Akademie Verlag 1994, cfr. in particolare le schede dello schizzo non datato n. 1502 e del dipinto non datato n. 361 — nel catalogo le due opere non sono riprodotte. Per una bella riproduzione a colori del dipinto, si veda *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, a cura di Cesare de Seta, Milano, Franco Maria Ricci 1992 (*I segni dell'uomo*, n. 41), p. 135.
3. L'immagine è tratta da *Il fondo musicale della Banda della Guardia Nazionale di Parma*, a cura di Gaspare Nello Vetro, Comune di Parma - Archivio storico Teatro Regio 1994, tavole centrali a colori.
4. Cfr. la didascalia in quarta di copertina del fascicolo n. 33 de *Le grandi epoche della Musica. Dal Barocco al Novecento*, De Agostini 1991.
5. *Storia della più antica Banda Musicale senese*, Siena, Tip. e Lit. Sordomuti di L. Lazzeri 1906, p. 25, nota n. 2. I Lorena furono presenti a Firenze e in Toscana dal 1739 al 1859.



Milite.

Musicante.

Tamburino.

SEGNALAZIONE DI STRUMENTI

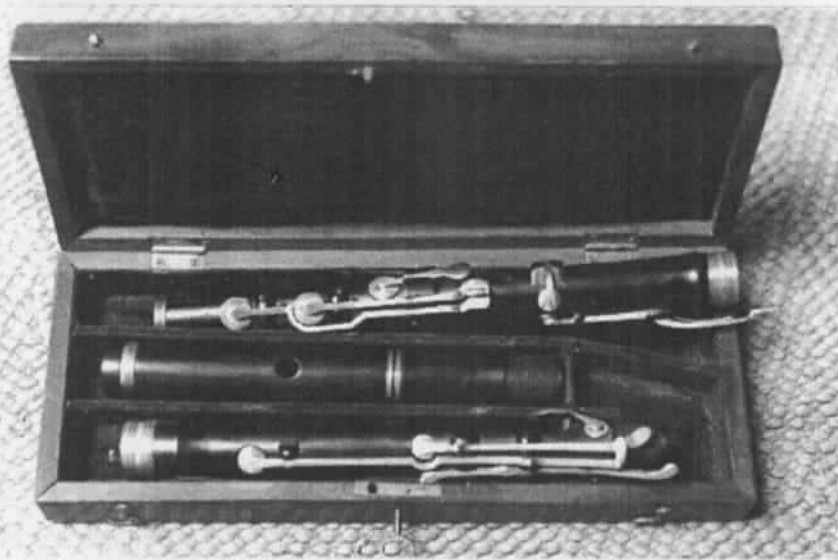
(a cura di Gianni Lazzari)

Come in occasioni precedenti, presento brevemente - e a solo titolo di segnalazione - alcuni flauti particolarmente interessanti riuniti in un'unica collezione privata a Bologna. Gli strumenti sono elencati secondo l'ordine di apparizione nelle foto d'insieme di pp. 49 e 51.

Bologna, collezione privata

1) flauto anonimo di apparente fattura austriaca o tedesca, in 4 pezzi (compresa la pompa d'intonazione, ovvero col corpo inferiore e piede in un unico pezzo), conico, in Re, discendente al Si₂, a 13 chiavi (doppia leva del Sib; doppio Sol#; doppia chiave di Fa, chiave del trillo Re-Mi); in ebano, con testata in avorio, anelli e chiavi in alpaca; tappo a vite con foro nel cappuccio; testata internamente rivestita d'ottone. **Lunghezze** in mm: totale 724; colonna sonora 641; testata 237, corpo superiore 178, corpo inf. e piede 309. **Foro d'imboccatura** rettangolare di mm 10x11,35. **Diametri**: testata 18,75; corpo sup. da 18,2 a 14; inferiore da? a 11. Provenienza locale italiana non meglio specificabile.

2) flauto Monzani & Co., Londra ca. 1826, in 4 pezzi (compresa la pompa), conico, in Re, discendente al Do₃, a 10 chiavi (doppia



leva del Sib, trillo Re-Mi); in ebano o grenadillio scuro, con chiavi ed anelli d'argento; cuscinetti avvitati ai piattelli; tenone ricavato nella testata, rivestimento interno d'ottone solo sulla pompa d'intonazione. **Lunghezze** in mm: tot. 680; col. sonora 593,5; testata 185; corpo sup. 220; inf. e piede 275. **Foro d'imboccatura**: ovale di 9,3x10,75. **Diametri**: testata 18,6, corpo sup. da? a 14,5; inf. e piede da? a 11. Il flauto è provvisto dell'astuccio originale intarsiato, con due ganci in ottone (foto a p. precedente). Nel caratteristico marchio compare il numero di produzione 2677. Provenienza: mercato antiquario di Riccione (Rimini).

3) flauto Stephan Koch, Vienna, inizio Ottocento, in 4 pezzi, con due corpi superiori di ricambio, conico, in Re da Do₃, a 8 chiavi; in ebano con anelli e cappuccio d'avorio, chiavi d'argento, cappuccio con perno a vite a vista. **Lunghezze**: tot. col corpo più

corto n. "3" 665,5; colonna son. 575,5; corpi di ricambio "1" 185, "2" 170,5, "3" 162,5; corpo inf. 115; piede 150. **Foro d'imboccatura:** rettangolare quasi quadrato di 8,55x10,4. **Diametri:** testata 18,5; corpo sup. n. "3" da 16,9 a 14,00; corpo inf. da ? a 11,6; piede da ? a 10,3. Il flauto è provvisto di un astuccio originale trapezoidale in legno rivestito di pelle con bordature dorate.

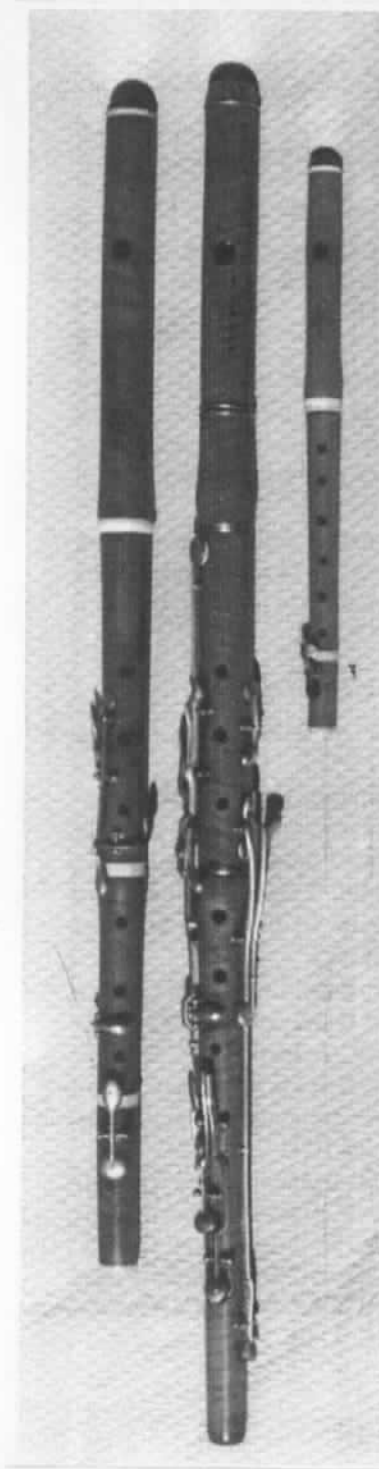
Provenienza da un precedente proprietario milanese.

4) flauto Buffet, Parigi (foto del marchio a p. a fronte), in 4 pezzi, conico, in Re da Re₃, a 5 chiavi, La=c.440 Hz; in bosso con anelli d'avorio e chiavi in alpaca (montate su pilastri e selle avvitati al legno). La pompa d'intonazione è ricavata sull'incastro della testata: in questo punto la testata è localmente rivestita in metallo, e il rivestimento fa da tenone al corpo superiore. Il cappuccio non sembra originale. **Lunghezze:** tot. 619; colonna son. 538; testata 173; corpo superiore 173; inf. 122; piede 95. **Foro d'imboccatura:** ovale allungato di 9,7x11,55. **Diametri:** testata 18,65; corpo superiore da ? a 13,9; inferiore da ? a 11,8; piede da ? a 14,4. Provenienza da scambio col collezionista Francesco Carreras.

5) flauto di Wenzel Bradka, Vienna, in 4 pezzi (compresa la pompa d'intonazione), conico, in Re da Si₂, La=c.440, a 14 chiavi (in particolare: doppia di Sib, doppia di Reb₃, doppia di Sol#, doppia di Do₄, trillo Re₅-Mi₅); in bosso lucidato, con chiavi ed anelli in alpaca. Anima d'ottone nell'intera testata. Il piede termina arrotondato. **Lunghezze:** tot. 710; colonna son. 619; testata 232; corpo sup. 172,5; corpo inf e piede 304. **Foro d'imboccatura** ovale di 9,9x11,5. **Diametri:** testata 18,6; corpo sup. da 16,6 a 12,1; corpo inf. e piede da ? a 9,4. Il flauto è quasi identico a quello della collezione privata di Modena, riportato nel Bollettino 1997/3 p. 42 e foto p. 43. Provenienza da Rimini, mercato antiquario.

6) ottavino di Frédéric Eléonor Godfroy, attivo a Parigi da c. il 1827 ad ante il 1844 (The New Langwill Index, p. 138, Godfroy 6), in 3 pezzi, conico, in Re da Re₄, a una chiave, in bosso con anelli d'avorio e chiave d'ottone (con "tocco" doppio - a farfalla). **Lunghezze:** tot. 300, colonna son. 247,5; testata, 134; corpo 121,5; piede 43. **Foro d'imboccatura** ovale di 7,25x8,9. **Diametri:** testata non rilevabile (cappuccio bloccato); corpo da 10,00 a 7,2; piede da 7,4 a 8,35. Provenienza da un precedente proprietario di Cremona.

Alla stessa collezione appartiene un flauto Freyer, Potsdam, assente al momento della rilevazione.



NUOVE ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

Riviste

- Fluit*, rivista della Nederlands Fluit Genootschap, 3/1998.
Notiziario Bibliografico. Periodico della Giunta regionale del Veneto, n. 26.
 — n. 27.
America's Shrine to Music Museum Newsletter, voll. XXIV/2-3-4; XXV/1-2; vol. XXV/4. Si tratta del Bollettino di uno dei musei di strumenti musicali più interessanti d'America, e uno dei più attivi nel promuovere la conoscenza e la conservazione degli strumenti del passato e del presente.
Recercare, rivista per lo studio e la pratica della musica antica, organo della Fondazione Italiana per la Musica Antica della Società Italiana del Flauto Dolce, vol. I-1989.
 — vol. IV-1992.
 — vol. V-1993.
 — vol. VIII-1996.
Symphonia, Tesori Musicali, IX/84. Numero dedicato a Jean Pierre Rampal. Dono E. Galante.
Syrinx, Trimestrale dell'Accademia Italiana del Flauto, X/36 (aprile-giugno 1998). Si segnalano: Andrea Pomellini, "Figli o nipoti di Boehm?", una comparazione tra i flauti prodotti da Boehm e i flauti dei nostri giorni; Rossella Fabbri, "Cesare Ciardi flautista dello zar" (l'autrice ha in preparazione un libro con lo stesso titolo per i tipi della LIM Editrice, Lucca.).
 — X/37 (luglio-settembre 1998). Si segnalano: Luca Della Libera e Cecilia Lopriore, "Le trascrizioni per flauto delle opere di Händel" (prima parte), articolo tratto dai *Quaderni dell'I.R.T.E.M.* (Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale) n. 15-serie 4: ricerche, n. 2: Modi di diffusione al di fuori del contesto teatrale delle opere di Georg Friedrich Händel, Roma 1994, pp. 93-143.
Tibia, Magazin für Holzbläser, 2/1998. Da segnalare: Peter Thalheimer, "Flautino e Flautolet bei Antonio Vivaldi"; Winfried Michel, "Vivaldis Konzerte per Flautino in ihrer wahren Gestalt. Ein letzter Leseversuch."; Ulrich Leisinger, "Der langsame Satz des Flötenkonzerts D-Dur von Johann Christian Bach".

- 3/1998. Da segnalare: Gabriele Busch-Salmen, "Die sei Duetti a due flauti traversi oder die Kunst des Duettierens von Johann Joachim Quantz"; la copertina e l'allegato iconografico riporta un bellissimo "Studio per un ritratto di flautista" di Pietro Melchiorre Ferrari (Parma 1735-1787).

Traverso, Historical Flute Newsletter, vol. X/3 (luglio 1998). Da segnalare: Patricia M. Ranum, "French Articulations: a Mirror of French Song".

Nuovi acquisti: nessuno.

Metodi

- Charles De Lusse, *L'Art de la flûte traversière*, Paris, s. d. [c. 1761], ristampa anastatica a cura di Marcello Castellani, Firenze, S.P.E.S. 1997.
 Louis Drouet, *Méthode pour la flûte*, Milan et Florence chez Jean Ricordi, s. d. [c. 1830], pp. 178. Versione italiana con frontespizio in francese (fotocopie).

Libri e tesi

- Marco Brolli, *I flauti traversi gravi tra il XVI e il primo XIX secolo: storia, morfologia e repertorio*, tesi di diploma di laurea, Univ. di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Anno Acc. 1996-97, pp. 204, più esempi musicali. Fotocopie, dono dell'autore.
 Johann Joachim Quantz, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, traduzione di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti 1992.
 Johann Joachim Quantz, "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen", da F. W. Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, St. 5. Berlin: Schütz 1755, pp. 197-250 (fotocopie).

Musiche

- A. Corelli - Anonimo francese, *VI Sonate per flauto traversiere e basso trascritte dall'opera V, parte I*, Paris, s. d., ristampa anastatica a cura di Marcello Castellani, Firenze, S.P.E.S. 1996.

Fonoteca

- Jean Pierre Rampal e Trio Pasquier, Mozart, *Quartetti per flauto e archi*, CD AURA allegato alla rivista *Symphonia* (vedi sopra).

SIFTS — Società Italiana del Flauto Traverso Storico

Associazione 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: mc7226@mclink.it;

Sito Internet: <http://www.mclink.it/personal/MC7226/sifts.htm>.

Consiglio Direttivo: Presidente Gianni Lazzari, Vicepresidente Luca Verzulli, Segretario Franco Luisi, Tesoriere Luigi Lupo, Consigliere Dario Lo Cicero. **Quote associative** annuali (per anno solare) da versare sul conto corrente postale n. 26689406 intestato col nome dell'associazione: soci ordinari L. 25.000 (residenti all'estero L. 30.000), soci sostenitori L. 80.000.

ASSEMBLEA ORDINARIA 1998

E' convocata l'Assemblea Ordinaria 1998 per domenica 13 dicembre 1998, ore 8.00 in prima convocazione, ore 12.00 in seconda convocazione, a Bologna, in via Quadri 11, presso la sede della *Società Bolognese per la Musica Antica*. Ordine del giorno: consuntivo gestione '97, preventivo '98, varie ed eventuali. Il Presidente.

Franco Malagodi

libri spartiti autografi iconografia strumenti da collezione

ANTIQUARIATO MUSICALE

Via Majorana 7
I-40126 Bologna
Italy

Tel. 051.246895



G-TARDINO

Giovanni Tardino
via A. Giammarioli, 55
I-00044 Frascati (Roma) - Italy
Tel/Fax (+39) 06.9408515

Flauti traversi storici
Studio e ricerca
Costruzione e restauro
modelli rianscimentali,
barocchi e classici
Testate per flauto Boehm



**VENDITA PER CORRISPONDENZA
DI TUTTE LE EDIZIONI
NAZIONALI ED ESTERE**

MUSICA MUSICA

35121 PADOVA - Via Altinate, 20
Tel 049 876.15.45
Fax 049 876.16.53
E-Mail musicamu@tin.it