Bollettino della
SOCIETA' ITALIANA
DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO
Anno 2 numero 2, settembre 1997

SOMMARIO

Luca Verzulli, *Il flauto traverso militare: I trattati* p.3 - Gianni Lazzari, *Il Magnificat di Cornelius Verdonck nel repertorio per flauto traverso* p.13 - Gianni Lazzari, *L'iconografia italiana del flauto traverso: Parte II* p.22 - Maurizio Bignardelli, *I repertori flautistici italiani del XIX secolo: Uno sguardo dal generale al particolare* p.29 - Franco Luisi, *Alcune osservazioni su un flauto di Clair Godfroy "ainé"* p.37 - Recensioni p.43 - Segnalazione di strumenti p.50 - Mercatino p.53 - Letture amene p.54

Bologna, via Orfeo 18, I-40124 tel+fax 051.238947
E.mail: mc7726@mclink.it

SIFTS — ACCADEMIA MUSICALE DI FIRENZE
Seminario di flauto traverso barocco
Docente NIKOLAUS DELIUS
IL REPERTORIO ITALIANO DEL SETTECENTO PER FLAUTO— LA SCUOLA DI DÔTHEL A FIRENZE
3-5 gennaio 1998

Sede del seminario: **ACCADEMIA MUSICALE DI FIRENZE**, via Adriani 27/29, 50126 Firenze, tel. 055.680487, fax 055.6812450

Scopo del seminario: Prendendo spunto dalle composizioni presentate dai partecipanti, l'incontro servirà a fare il punto sul repertorio flautistico italiano del Settecento e la prassi esecutiva del tempo (è disponibile un clavicembalo per eventuali accompagnatori liberamente ammessi). Verrà inoltre proposto lo studio e l'esecuzione al saggio finale di composizioni per più flauti (duetti, trii e quartetti) della scuola flautistica fiorentina di Dôthel.

Il seminario è riservato ai soci della SIFTS e agli allievi dell'Accademia Musicale di Firenze ed è subordinato all'iscrizione di almeno 10 partecipanti attivi.

Iscrizione: L. 50.000, da inviare entro il 10 dicembre 1997 tramite vaglia postale o assegno non trasferibile all'Accademia Musicale di Firenze, via Adriani 27/29, 50126 Firenze, unitamente alla ricevuta del vaglia (anche in fotocopia) e alla scheda allegata al Bollettino. La quota d'iscrizione sarà rimborsata nel caso non si svolgesse il seminario. **Quota di partecipazione** L. 100.000, uditori L. 50.000, da versare direttamente il primo giorno del seminario.

Alla fine del seminario si terrà un **concerto-saggio finale** con musiche solistiche e per più flauti (composizioni di Dôthel e Stabinger; spartiti a cura dell'organizzazione; livello di difficoltà medio; flauti a una chiave, La=415; su tempestiva richiesta, agli iscritti verranno inviate le parti in anticipo, contattare la sede SIFTS allo 051.238947).

Pernottamento: sono in corso accordi per la sistemazione dei partecipanti in alberghi economici nei pressi della sede del corso.

NIKOLAUS DELIUS ha studiato flauto con Georg Müller (Berlino) e Gustav Scheck (Freiburg); ha suonato nella Berliner Kammerorcherter e nella Göttingen Sinfonieorcherster; ha inciso composizioni di Emanuel Bach, Haydn, Beethoven, Kuhlau, Weber, Martinu e musica da camera rinascimentale. Per oltre quarant'anni ha insegnato alla Hochschule für Musik di Freiburg (anche flauto dolce). Fondatore e regolare collaboratore della rivista TIBIA fino al 1995, ha condotto ricerche sulla storia del flauto in Italia e di recente in particolare su Dôthel e il suo allievo Stabinger. E' uno dei massimi esperti del repertorio flautistico di cui sta attualmente completando un nuovo vasto catalogo generale. Ha curato l'edizione di numerose composizioni antiche e moderne per le case editrici Eulenburg, Moeck, Zimmermann, Schott, Musica Rara, ecc.

Luca Verzulli

IL FLAUTO MILITARE: I TRATTATI

Dopo il breve lavoro del precedente numero del bollettino sul flauto militare a Roma, vorrei proporvi una serie di articoli dedicati più in generale a questo particolare utilizzo dello strumento. Questa seconda "puntata" vuol analizzare le informazioni che si trovano in alcuni trattati dei secoli XVI, XVII e XVIII.

La maggior parte delle informazioni che qui riporto sono state prese dalle due tesi di laurea dedicate al flauto traverso rinascimentale: quelle di Luigi Lupo (1) e di Nicole Journot (2). In particolare dalla prima ho riportato molte traduzioni dei testi originali.

Dei numerosi trattati che nel XVI e XVII secolo descrivono il flauto traverso, solo una parte distingue nettamente lo strumento colto da quello militare: mi soffermerò in particolare su quest'ultimo.

Proprio il più antico lavoro giunto sino a noi, il *Musica Getutscht* di Sebastian Virdung , pubblicato nel 1511 (3), descrive esclusivamente il flauto militare, lo *Zwerchpfeiff* (4). Ce lo specifica lo stesso autore in un passo dedicato agli strumenti a percussione:

> "Ci sono inoltre altri Tamburi che in genere vengono suonati con gli *Zwerchpfeiffen* / come fanno i soldati pagati appositamente per questo" (5).

Dall'illustrazione inserita nel trattato non si riesce a capire bene la taglia dello strumento. Tra l'altro è raffigurato vicino al flauto a tre buchi che, come il flauto militare, veniva sempre suonato insieme ad un tamburello.

Il successivo trattatista che menziona il flauto militare è il francese Thoinot Arbeau (6) che pubblica nel 1589 un'opera, l'*Orchesographie...*, che è principalmente dedicata alla danza.

Gli unici strumenti citati, il *fifre* (cioè il nome francese dato al flauto militare) e l'*arigot* (un piccolo flauto a becco) sembrano da lui destinati principalmente alla musica da ballo. Arbeau così descrive il *fifre*:

> "Noi chiamiamo *fifre* un piccolo flauto traverso a sei fori che viene usato da tedeschi e svizzeri e la sua cameratura interna è stretta quanto la grandezza di una palla di pistola; esso rende un suono acuto [...] I suonatori di tamburo e *fifre* vengono denominati secondo il nome dei loro strumenti,

come quando noi diciamo di due soldati che l'uno è il tamburo e l'altro il *fifre* di qualche capitano" (7).

Purtroppo non sappiamo quale preciso tipo di pistola avesse in mente Arbeau: in quel periodo il calibro di questo tipo di arma variava tra i 10 e gli 11,5 millimetri. Sfortunatamente non vengono specificate nè le lunghezze o il diapason di questi *fifres*. Sulle musiche che offre questo trattato e su altre informazioni che dà sull'articolazione della lingua, sui Modi usati nei brani militari e sull'improvvisazione parlerò in un altro paragrafo.

Molte altre informazioni sul flauto militare ce le offre l'importante trattato *Syntagma Musicum* (8) del tedesco Michael Praetorius, particolarmente nel secondo volume, l'*Organographia*, pubblicato nel 1619. Siamo a più di cento anni dopo la prima testimonianza di Virdung ed ora, nella tavola IX del volume, troviamo raffigurati ben 4 flauti traversi: 3 vengono chiamati *Querflöiten* (sono i flauti usati in ambito "civile" e divisi in tre taglie: soprano il La, tenore in Re, basso in Sol), l'altro è il nostro flauto "da guerra" lo *Schweitzerpfeiff*, di cui non si menziona la taglia, ma che dall'incisione risulta un poco più lungo del soprano in La e, in misura appena percettibile, più stretto in larghezza. Ma lasciamo parlare lo stesso Praetorius:

> "Lo *Schweitzerpfeiff* [letteralmente flauto svizzero] o il *Feldpfeiff* [flauto da campo] appartiene anche a questa categoria [cioè dei flauti traversi] ma esso possiede delle proprie peculiarità di diteggiatura, la quale non è uguale a quella del flauto traverso ed esso viene suonato solamente insieme ai

I 2 flauti militari raffigurati nella Tavola XXIII della Sciagraphia *di Praetorius.*

> tamburi militari". (9)

In una tavola successiva, la XXIII (vedi figura), ecco che però, insieme ai tamburi a cordiera e ai timpani, compaiono due flauti traversi militari di differente taglia. Il mistero delle diverse tessiture è risolto nella tabella delle estensioni dei flauti traversi: il più lungo dei due *Schweitzerpfeiff* è tagliato in Re come il "collega" Tenore; il più piccolo in Sol, quindi un tono sotto il Soprano in La, come nella tavola IX si poteva constatare "ad occhio". Diversa è però la loro estensione verso l'acuto: solo una ottava più una quarta il piccolo, una ottava più una quinta il grande (quindi Sol-Do' e Re-La') mentre i flauti "normali" presentano almeno due ottave di estensione. E' questo dovuto ad una cameratura interna più stretta, una minor lunghezza e un foro d'imboccatura più largo? Sinora, che io sappia, nessun costruttore moderno di copie si è cimentato nella riproduzione di questi due modelli di Praetorius: sarebbe interessante verificarne gli esiti.

Nel 1636 compare l'*Harmonie Universelle* (10) di Padre Mersenne, che riporta specifiche indicazioni sul nostro *fifre*:

> "[...] ciò che è proprio del *fifre*, e in ciò differisce dal flauto *allemand*, è che esso suona più forte, che i suoi suoni sono molto più vivi e squillanti, e che è più corto e più stretto. E' il vero strumento degli Svizzeri e degli altri che suonano il tamburo". (11)

Egli ci da una tavola delle posizioni che, come per Praetorius è meno estesa di quella per gli altri flauti:

> "Per quel che riguarda l'intavolatura del *fifre*, che mostra tutti i toni, e il modo di coprire i fori per suonare tutti i tipi di arie e canzoni, essa non ha un'estensione così grande come quella del flauto precedente, visto che è solo di una quindicesima, come vediamo nell'intavolatura che segue". (12)

Mersenne prosegue poi ipotizzando di aggiungere all'organo un registro per imitare il suono del *fifre*, ma aggiunge che sarebbe difficile rendere le specificità dello strumento a fiato:

> "Ora è certo che si può aggiungere il registro di *fifre* all'organo, al fine di arricchirlo con una nuova grazia, ma non è possibile sostituire la gentilezza della bocca, della lingua, e delle labbra con il soffio ordinario dell'organo". (13)

La tavola delle posizioni per il flauto militare riporta una estensione

di due ottave, a partire dal Re basso in chiave di violino. Anche Luigi Lupo, nella sua tesi, avanza dei dubbi sulle diteggiature di Mersenne, anche per l'impossibilità di provarle su strumenti originali superstiti. Lupo ipotizza una differente costruzione rispetto ai flauti "colti", particolarmente nel diametro dei fori per le dita e nella distanza tra l'estremità inferiore e il primo foro per la mano destra. Un ultimo accenno al flauto militare Mersenne lo fa quando, parlando dell'articolazione, ci ricorda il suo consueto "partner" a percussione:

> "Bisogna ribadire che il flauto e la lingua devono lavorare allo stesso tempo per far suonare il flauto alla perfezione, e che bisogna dare un colpo di lingua, e un po' di labbro a ciascun suono, affinché tutte le note siano articolate; cosa che è necessaria perché noi parliamo del Tamburo, di cui ci si accompagna con questo strumento". (14)

Intorno al 1638 è datato *Le Traitè des Instruments de Musique* (15) di Pierre Trichet: anche questo documento si sofferma sul flauto militare, occupandosi principalmente del suo utilizzo nell'antichità, specificando inoltre la differenza tra il *fifre* ed il flauto traverso e citando come fonte autorevole lo stesso Mersenne. Ne riporto qui alcuni passi:

> "Glareano, nel commento che ha fatto sull'Arte poetica di Orazio, crede che bisogna mettere sullo stesso piano sia il *fifre* che il flauto *allemand*. Ciò che in lui ha causato questa convinzione è la piccola differenza che c'è tra questi due tipi di strumenti. Ma se avesse ben considerato che il *fifre* è più gracile e più corto tra tutti questi flauti avrebbe potuto a mio avviso distogliersi da questa opinione, perché ecco come ne parla: — Ci sono anche tibie che vengono suonate di traverso, aventi sei fori e due ottave, che io penso siano chiamate *fistulae*, come quegli strumenti che la Germania usa nelle guerre, e che correntemente chiamiamo svizzeri. Ma in egual misura chi c'è oggi che riconosce qualche differenza tra *fistula* e *tibia*, come presso i Greci tra *aulos* e *siringa*? — Egli si persuade dunque che nessuno ha potuto ancora ben notare la differenza che mettono i latini tra *tibia* e *fistula*, ecco perché li confonde così a sproposito. Ma mi senbra che la contestazione non sia così grande che non la si

Tav. 152 della Gerarchia ecclesiastica *di Filippo Bonanni, Roma, 1722*

possa facilmente risolvere, come si può dedurre da ciò che ho già menzionato; basterà dire a questo proposito che il *fifre* ha lo stesso numero di fori disposti nella stessa maniera, e

che ha la stessa forma del flauto *allemand*. Comunque, poiché nei concerti che si fanno con flauti *allemand*, tutti di diversa grandezza, secondo la parte che devono sostenere, non si usa affatto il *fifre* per la parte superiore, essendoci un tipo di flauto per quella parte diverso dal *fifre*, perché non credere che il *fifre* sia uno strumento diverso dal flauto *allemand*? Anche perché si fa una distinzione tra il *flageolet* e il flauto dolce, benché la loro forma sia simile ed abbiano lo stesso suono. E' proprio la piccolezza del *fifre* e del *flageolet* che fa che noi li differenziamo dai flauti [...] Ora non è forse vero che il più piccolo dei flauti *allemand* potrebbe fare da astuccio al *fifre* degli svizzeri? E se mi si obietta che il modo di suonare il *fifre* e il flauto *allemand* è del tutto simile, io rispondo che anche i nostri flauti e i nostri *flageolet* s'intonano nello stesso modo, ma ciò nonostante chi è colui che non li distingua al giorno d'oggi?. Marin Mersenne avendo riconosciuto questa verità è dello stesso mio avviso, oltre alle ragioni che ho elencato lui ne aggiunge altre considerevoli, ecco come pressapoco ne parla: [qui riporta le parole di Mersenne che ho già citato precedentemente]". (16)

Più avanti nella stessa pagina, Trichet ci dà un'informazione interessante sulla diffusione del flauto militare in truppe diverse da quelle svizzere e lanzichenecche:

"E' anche perfettamente vero che attualmente il *fifre* è grandemente di moda non soltanto tra gli svizzeri e i tedeschi ma anche tra molte altre nazioni che se ne servono nei loro esercizi militari, insieme con il tamburo, sebbene gli uni se ne servono in un modo e gli altri in un altro, secondo i diversi costumi e le diverse intavolature in uso". (17)

Come Arbeau, ma quasi cinquant'anni dopo, anche Trichet specifica il nome dato ai flautisti militari:

"I suonatori di *fifre* vengono tra di noi normalmente chiamati con il nome del loro strumento, perché sia in guerra che al soldo in qualche guarnigione, li si chiama *fifre* del capitano che se ne serve". (18)

L'ultimo trattato del XVII secolo che prendo in esame è la *Musurgia Universalis* dell'erudito padre gesuita Athanasius Kircher, pubblicata a Roma nel 1650 (19). Kircher parla brevemente solo del flauto

traverso militare, ma è interessante la sua testimonianza perchè riguarda l'uso che ne facevano le guardie svizzere del papa. Kircher visse a Roma, dove insegnò al famoso Collegio Romano, l'università dei Gesuiti, dal 1637 fino al 1680, anno della sua morte. La parte che descrive il flauto militare si riferisce alla figura IV della tavola XX in cui è raffigurato un traverso:

"La IV riporta il modello della *fistula* militare, che i Germani sono soliti usare in tutte le occasioni e unire al tamburo, e che è utilizzata dagli Elvetici deputati alla custodia del Sommo Pontefice. L'inclinazione di questo flauto è diversa dalle altre, infatti si accosta il flauto alle labbra di traverso e l'insufflazione avviene attraverso il decimo foro, vedi le intavolature nel libro 5 di Mersenne sugli strumenti a fiato". (20)

Luigi Lupo nota giustamente che il riferimento al decimo foro è evidentemente un clamoroso errore di Kircher, che probabilmente non conosceva bene lo strumento e che forse si era confuso con i flauti a becco a nove fori (più uno per l'insufflazione) o forse perché Mersenne, nelle sue tavole delle posizioni, usa un cerchio (O) e una stanghetta (I) che messi vicini possono ricordare il numero 10.

Nel 1723 viene dato alle stampe Il *Gabinetto Armonico Pieno d'Instromenti* del gesuita Filippo Bonanni (21), che più che un trattato musicale è una collezione di incisioni raffiguranti i principali strumenti. L'opera riveste scarso interesse per l'iconografia musicale in quanto raffigura spesso strumenti inventati, di fantasia o mal riprodotti. Il flauto traverso dell'incisione appare infatti addirittura con una conicità inversa (cioè ad allargarsi dall'imboccatura verso il piede). Quello che invece è interessante è la didascalia che Bonanni riporta a spiegazione della figura:

"Al flauto sopradetto [il flauto doppio] un altro se ne può aggiungere detto Traversier dagl'Alemanni, lungo palmi tre circa, ed hà Canale quasi ugualmente steso, ha buchi sette [sic] verso il fine, ed uno al principio, a cui si applica la bocca per animarlo col fiato, ci si tiene come si vede nella figura sotto questo numero esposta indicante un Soldato in atto di suonarlo, perché sogliono principalmente usarlo li Soldati Tedeschi, e accompagnare con esso il suono del

Tamburro".

Un'altra testimonianza settecentesca è nel famoso trattato di Quantz (22), che, nella sua breve storia del flauto nel capitolo I, così ricorda:

> "All'inizio il flauto traverso non era fatto che in un sol pezzo, come è il flauto degli svizzeri o il *fifre* dei soldati che è ancor oggi in uso; eccetto che quello era un'ottava più basso di questo."

La testimonianza del grande flautista tedesco ci fa capire che nel XVIII secolo il flauto militare era tagliato un'ottava sopra il normale flauto, come l'odierno ottavino.

Chiedo ancora collaborazione a tutti i lettori: qualsiasi genere di notizia sull'argomento mi è graditissima. Potete scrivermi in forma "cartacea" all'indirizzo Luca Verzulli, Via T. Levi Civita 35, 00146 Roma; in forma elettronica con una E.mail a lucaverzulli@mclink.it (oppure MC7226@mclink.it) o, più semplicemente, chiamare allo 06/5412829.

Note

1. Lupo, Luigi Mario, *Il flauto traverso rinascimentale*, tesi di Laurea, Università degli studi di Bologna, Corso di Laurea in D.A.M.S., anno accademico 1993/94 sessione invernale.
2. Journot, Nicole, *La Flûte traversière renaissance*, tesi del Centre de Musique Ancienne, Genève, 1985.
3. Virdung, Sebastian, *Musica getutsch*, Basel, 1511, in facsimile, Zweiter Amdruck, Berlin, T.Trautwein'Sche Buch-und Musikhandlung, 1882.
4. Dall'antico tedesco Zwerch che significa traverso.
5. Virdung, op. cit. fol. 14v.
6. Arbeau, Thoinot, *Orchesographie* ...., Lengres, Iehan des preyz Imprimeur & Libraire, 1589, in facsimile, Bologna, Forni, 1969.
7. Arbeau, op. cit. fol. 17v.
8. Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619, in facsimile in *Documenta musicologica*, I/14-15, Kassel, Bärenreiter, 1958.
9. Praetorius, op. cit. Cap. VIII, p. 35.
10. Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle, Contenant la Theorie e la pratique de la Musique*, Paris, Chez Sebastien Cramoisi, 1636. I; *Seconde Parthie De L'Harmonie Universelle*, Paris, Picrre Ballard, 1637, Livre Cinquieme, pp. 241-244. Ed. in facsimile: Paris,

Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, (a cura di F. Lesure).
11. Mersenne, op. cit. II parte, p. 243.
12. Mersenne, op. cit. II parte, p. 243.
13. Mersenne, op. cit. II parte, p. 243.
14. Mersenne, op. cit. II parte, p. 244.
15. Trichet, Pierre, *Le Traitè des Instruments de Musique*, ms. dopo il 1638, in facsimile a cura di F. Lesure, in "Annales musicologiques", III, 1955.
16. Trichet, op. cit. pp. 352-353
17. Trichet, op. cit. p. 253.
18. Trichet, op. cit. p. 253.
19. Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Roma, Ludovici Grignani, 1650. *Libro VI De Musica Instrumentalis.*
20. Kircher, op. cit. p. 500.
21. Bonanni, Filippo, *Gabinetto Armonico Pieno d'Instromenti*, Roma, 1723.
22. Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Answeisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, J. F. Voss, 1752, ed. in facsimile: Paris, Zurfluh, 1975, p. 25.

CORSI ANNUALI DI FLAUTI ANTICHI

VENEZIA, Novembre 1997—Giugno 1998, flauto traverso barocco: **Stefano Bet**, SMAV—SCUOLA DI MUSICA ANTICA DI VENEZIA, S. Marco 426, 30124 Venezia, segr. e fax 041.5210104; tel. 041.5231461.

ROMA, Settembre 1997—Giugno 1998, flauto traverso barocco: **Laura Pontecorvo**, SCUOLA DI MUSICA "SILVESTRO GANASSI", via Col di Lana 7, 00195 Roma, tel. 06.3214132.

ROMA, Febbraio—Aprile 1998, Musica da camera del XVIII sec. e flauto traverso barocco: **Guido Sasso**, Scuola Popolare di Musica del Testaccio, tel. 06.5759308—5759846.

FIRENZE, Ottobre 1997—Giugno 1998, flauto traverso barocco: **Federico Maria Sardelli**, ACCADEMIA MUSICALE DI FIRENZE, via Adriani 27/29, 50126 Firenze, tel. 055.680487, fax 055.6812450.

Gianni Lazzari

IL MAGNIFICAT DI CORNELIUS VERDONCK NEL REPERTORIO DEL FLAUTO TRAVERSO

Johann Sadeler (ca. 1570-1629) da un disegno di Maerten de Vos (1532-1603), *Illustrazione del Magnificat a 5 voci di Cornelius Verdonck* (1585), acquaforte (vedi immagine a fronte).

L'illustrazione del Magnificat di Cornelius Verdonck è uno dei primi esempi di un'originale produzione artistica, la cosiddetta serie dei *Niederländischen Bildmotetten* (mottetti olandesi illustrati), che sta a metà tra l'arte figurativa e quella della stampa musicale e che potrebbe forse rientrare nel genere dei frontespizi ornati. Fogli di musica e libri-parte furono spesso 'citati' nell'arte figurativa del tempo e in modo sufficientemente realistico da rendere riconoscibili le composizioni. In questa serie, tuttavia, la composizione è trascritta per intero all'interno dell'immagine e, come in diversi casi simili, non conosce altra coeva edizione a stampa; l'incisore e stampatore ne è quindi al contempo anche l'editore.

Non è dato sapere a chi dei tre artisti coinvolti nella produzione, il pittore, l'incisore o il compositore, sia da attribuire la paternità dell'idea; non sembra casuale comunque che ciò avvenisse ad Anversa, al tempo importante centro di produzione d'arte figurativa (dipinti e incisioni) e città nota per la stampa di libri e musiche e la produzione di strumenti musicali.

Per l'accuratezza dell'esecuzione, la serie dei *Bildmotetten* iniziata da Johann Sedeler nel 1584, rappresenta il punto d'arrivo nella tradizione medievale dell'arte della scrittura musicale, ma ciò che la rende ancora più importante è il fatto di essere il primo documento di stampa musicale su rame. [1]

In questa serie di incisioni, oltre alla musica viene spesso illustrata anche l'esecuzione musicale. L'esecuzione (strumenti e distribuzione delle parti) non sempre risulta attendibile, in particolare quando alle voci si accompagnano degli strumenti musicali. Nel caso del Magnificat di Verdonck, tuttavia, ritengo che vi siano sufficienti motivi per considerare il complesso realistico e per aggiungere quindi il mottetto al repertorio rinascimentale documentato del flauto traverso.

La figura della Vergine orante, inginocchiata su un cuscino, fa da perno a sei angeli disposti attorno quasi in cerchio e divisi sul piano dell'immagine in due gruppi laterali. Ancora più ai lati vi sono due alti candelabri accesi, mentre in alto, al centro, nello squarcio luminoso delle nuvole e racchiuso da una ghirlanda di testine alate, compare il nome in ebraico di Jahve. In basso è riportato un versetto in latino del Salmo n. 147 (in realtà una libera variante del primo versetto del n. 146), che è un inno al Signore che bene si sposa col testo della prima strofa musicata del Magnificat. La composizione è scritta in due tavole ai lati di Maria, sorrette da due angeli; il nome del compositore compare in fondo al *tenor*. Gli altri quattro angeli suonano il cornetto, il flauto traverso e due viole da gamba.

La musica non è a quattro parti, come può sembrare di primo acchito, ma a cinque: il *tenor* infatti è un "canon in diapason", cioè un canone all'ottava superiore (che necessita quindi di un secondo soprano per l'esecuzione), con l'entrata della seconda voce alla quarta nota.

Il primo a valutare l'esecuzione illustrata fu Max Seiffert, che in un articolo del 1918 dedicato ai *Bildmotetten* intense sottolineare la partecipazione degli strumenti alla musica polifonica sacra in un momento in cui molti musicologi ritenevano fosse eseguita unicamente a cappella. [2] Secondo Seiffert, il cornetto suona il *superius*, il flauto l'*altus*, mentre gli altri due angeli con le viole da gamba suonano e contemporaneamente cantano le parti di *tenor* e *bassus*. Soltanto la seconda voce del canone viene infine cantata, ed è Maria, sempre secondo Seiffert, a farlo, volgendosi appositamente a "spiare" la parte del *tenor*.

Hammerstein interpreta l'esecuzione in tutt'altro modo. [3] Innanzitutto, afferma, per consuetudine la Madonna non partecipa ai concerti angelici, semmai ha un atteggiamento orante, come in questo caso. Sottolineo che, nell'incisione, Maria è ritratta con la bocca semiaperta, mentre nel dipinto originario di de Vos, Maria è a bocca chiusa: se canta o prega, lo fa intimamente. [4]

In secondo luogo, prosegue Hammerstein, l'angelo con il cornetto "tenore" non può suonare la parte del *superius* verso cui dirige lo sguardo, nè può il flauto suonare la parte dell'*altus*. Si tratta quindi, egli conclude, di una esecuzione non realistica.

A mio parere, per valutare il realismo della scena, dobbiamo

prendere in considerazione e mettere tra loro in relazione tutti gli elementi disponibili: il tipo di strumenti, la verosimiglianza delle taglie, l'atteggiamento e la direzione degli sguardi degli angeli, l'estensione delle parti. Né Seiffert, né Hammerstein, ad esempio, hanno preso in considerazione l'angelo di sinistra, che sostiene la tavola con la musica. Questi è chiaramente atteggiato al canto e guarda direttamente la parte del *tenor*: una parte del canone è dunque verosimilmente affidata a lui e non a Maria. In secondo luogo è necessario distinguere tra il buon grado di realismo del tipo di strumenti raffigurati, che sono perfettamente riconoscibili, e il minor grado di realismo del loro disegno e delle loro dimensioni, come rivela l'approssimativa viola sulla destra. Il grado d'imprecisione, tuttavia, sebbene presente, non sembra così elevato da permettere ipotesi di taglie molto diverse da quelle disegnate, semmai di taglie vicine. Se questa considerazione è corretta, la viola di sinistra rimane di taglia grossa, tenore o basso, ed esegue quindi il *tenor*; ne consegue che il cornetto, pur mostrando dimensioni vicine alla taglia di tenore, va inteso di taglia ordinaria, ed esegue il *superius*, come conferma anche la direzione dello sguardo dell'angelo. Dalla parte opposta, sebbene una taglia di tenore (o basso) di viola per l'*altus* e un basso di flauto per il *bassus* potrebbe anche essere una ipotesi di lettura ammissibile (secondo il criterio di 'vicinanza' sopra detto), lo sguardo dell'angelo violista la esclude, perché diretto verso la parte inferiore della tavola. Qui dunque abbiamo un basso di viola da gamba che esegue il *bassus* e un flauto tenore che esegue l'*altus*.

La direzione degli sguardi, compreso quello del cantante, si dimostra un elemento importante, che rende, a mio parere, esplicita e fuor di dubbio chiara l'intenzione del pittore di disporre gli strumenti per le parti (presumibilmente consigliato da un musicista o dal compositore stesso). La scena perciò non ha solo carattere ornamentale, ma ritrae con qualche approssimazione un realistico complesso musicale.

Riassumendo, la distribuzione delle taglie e delle parti è la seguente: cornetto ordinario-*superius*, viola da gamba tenore o basso-*tenor*, voce di soprano-*canon in diapason*, flauto traverso tenore-*altus* e viola da gamba basso-*bassus*. [5] Rimane aperta la possibilità che i due angeli violisti cantino contemporaneamente le

parti che stanno suonando.

Le riserve di Hammerstein sull'eseguibilità dell'*altus* da parte del flauto meritano un commento a parte. Hammerstein forse non ha considerato che il flauto per tutto il Rinascimento e buona parte del Seicento suonava la parte all'ottava superiore. L'estensione dell'*altus* e il modo in cui è scritta la composizione sono quanto di meglio consigliato per il flauto traverso sia da Jambe de Fer che da Praetorius (tessitura media e modi coi bemolli in chiave). Inoltre vi sono sufficienti testimonianze che provano che nei consort misti di piccole e medie dimensioni (uno strumento per parte) il flauto suonasse abitualmente una parte intermedia, l'*altus* o il *tenor*. [6]

I complessi misti in cui è presente il flauto traverso sono generalmente di musica 'bassa' (nel senso del basso volume sonoro); gli altri eventuali fiati accostati al flauto sono 'muti' (cornetto muto, bombarda muta), o di sonorità particolarmente dolce (dolzaina), o dotati della dinamica necessaria a suonare all'occorrenza anche 'piano' (cornetto dritto e storto, trombone) al fine di permettere l'equilibrio sonoro delle parti.

Il ruolo del flauto nel complesso illustrato da de Vos è dunque del tutto adeguato e conforme alla pratica del tempo, e la composizione merita perciò di essere aggiunta al repertorio rinascimentale documentato del flauto traverso. [7]

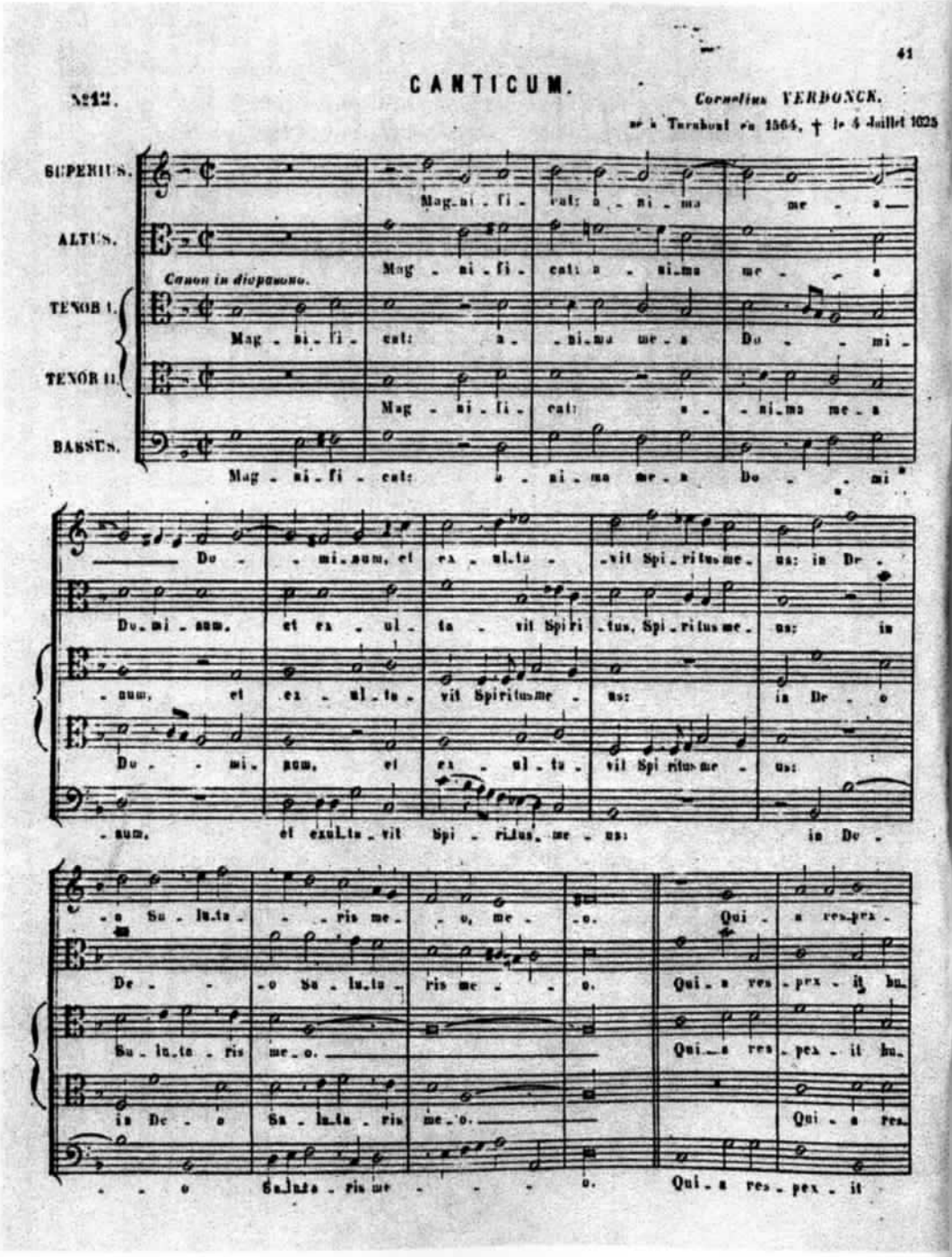
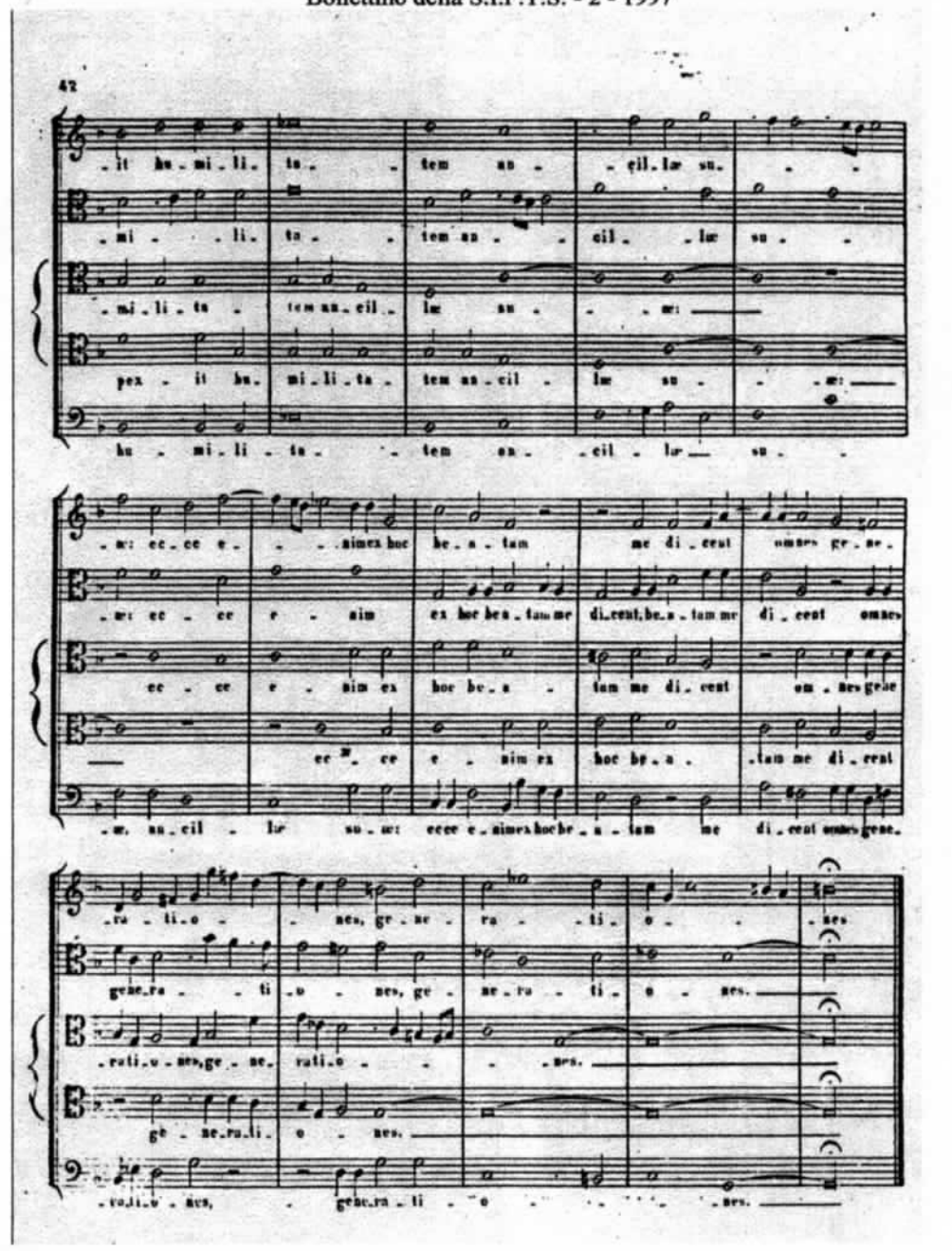
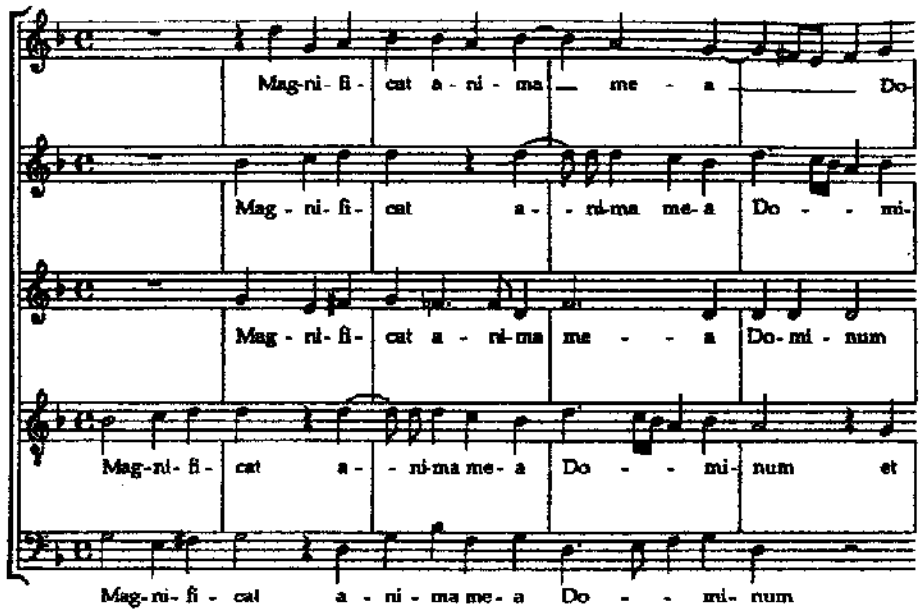
Il Magnificat è stato edito nel *Trésor musical, Collection authentique de musique sacrée & profane des anciens maitres belges: Musique religieuse*, op. 170, a cura di R.-J. van Maldeghem, Bruxelles, C. Muquardt, 1866, n. 12 (vedi riproduzione alle pp. 20-21); è stato trascritto anche a cura di Max Seiffert in "Niederländische Bild-Motetten vom Ende des 16. Jahrhunderts", *Organum*, I Serie, 19/20, Leipzig 1929, n. 4.

Cornelius Verdonck (1563-1625), nato a Turnhout nei pressi di Anversa, grazie all'interessamento del suo protettore Cornelius Pruenen, fu assunto come corista a nove anni alla corte di Filippo II a Madrid, dove rimase fino al 1580. Nel viaggio di ritorno verso i Paesi Bassi fu raggiunto da un ordine di Filippo II, che lo aveva destinato all'università di Douai (Lille). Dal 1584 al circa il 1598 fu di nuovo a Madrid come cantante nella Cappella Reale, quindi di nuovo ad Anversa, dove prese parte alle festività in onore dell'arciduca Albrecht e dell'arciduchessa Isabella, per i quali scrisse

un mottetto. Ricevette in seguito una prebenda a Eindhoven, dove rimase fino quasi alla morte. "La sua produzione consiste principalmente di chanson e madrigali, che mostrano una grande abilità e raffinatezza; essi si conformano al tipico idioma comunemente adottato dai compositori olandesi della sua generazione." (dalla relativa voce del *New Grove*, curata da R. B. Lenaerts).

Note

1) Reinhold Hammerstein, "Immaginäres Gesamtkunstwerk. Die niederländischen Bildmotetten des 16. Jahrhunderts", in *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, a cura di Herbert Schneider, Mainz, Schott, 1992, pp. 165-203.
2) "Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches", *in Archiv für Musikwissenschaft* I, 1918/19, pp. 49—67.
3) Op. cit., pp. 172—74.
4) Olio su rame, attualmente nella collezione di Hammerstein, cfr. Hammerstein, op. cit., tav. a colori a p. 188.
5) La medesima lettura è stata data anche da Rudolf e Uta Henning, cfr. *Zeugnisse alter Musik. Graphik aus fünf Jahrhunderten*, Herrsching/Ammersee, Manfred Pawlak, 1975, p. 23.
6) Si veda in proposito l'analisi di H. Colin Slim delle quattro varianti delle *Tre fanciulle musiciste* del Maestro delle mezze figure femminili, dove il flauto suona l'*altus* o il *tenor*: "Paintings of Lady Concerts and the Trasmission of *Jouissance vous donneray*" in *Imago Musicae*, I/1984, pp. 51-73; inoltre il repertorio documentato in Anne Smith, "Die Renaissancequerflöte und ihre Musik, ein Beitrag zur Interpretation der Quellen", in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, II/1978, pp. 9-76, in particolare le raccolte del *Brocken Consort* inglese e la raccolta *Frische teutsche Liedlein* di Georg Forster.
7) Smith, op. cit.

Alle pagine 20-21 è riportata la versione trascrita da van Maldeghem con il *tenor* in canone 'a suo luogo'. A pagina 22 l'esempio da Hammerstein (op. cit.), con l'entrata 'all'ottava' della seconda voce del canone.

41
CANTICUM.
N°12.
Cornelius VERBONCK.
né à Turnhout en 1564, † le 4 Juillet 1625
SUPERIUS.
ALTUS.
Canon in diapasono.
TENOR I.
TENOR II.
BASSUS.
Mag - ni - fi - cat: a - ni - ma me - a
Mag - ni - fi - cat: a - ni - ma me - a
Mag - ni - fi - cat: a - ni - ma me - a Do - mi -
Mag - ni - fi - cat: a - ni - ma me - a
Do - mi - num, et ex - ul - ta - vit Spi - ritus me - us: in De -
Do - mi - num, et ex - ul - ta - vit Spiritus me - us: in
- num, et ex - ul - ta - vit Spiritus me - us: in De - o
Do - mi - num, et ex - ul - ta - vit Spiritus me - us:
- num, et exul - ta - vit Spi - ritus me - us: in De -
- o Sa - lu - ta - ris me - o, me - o.
De - o Sa - lu - ta - ris me - o.
Su - lu - ta - ris me - o.
in De - o Sa - lu - ta - ris me - o.
- o Sa - lu - ta - ris me - - - o.
Qui - a res - pex -
Qui - a res - pex - it hu -
Qui - a res - pex - it hu -
Qui - a res -
Qui - a res - pex - it

42
- it hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su -
- mi - li - ta - tem an - cil - lae su -
- mi - li - ta - tem an - cil - lae su -
pex - it hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su -
hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su -
- e: ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne -
- e: ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent, be - a - tam me di - cent omnes
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge -
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent
- e, an - cil - lae su - e: ecce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge -
- ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes
ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes.
- ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes.
ge - ne - ra - li - o - nes.
- ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes.

Gianni Lazzari

L'ICONOGRAFIA ITALIANA DEL FLAUTO TRAVERSO

Per un censimento delle fonti iconografiche italiane. Parte II

Continua in questo numero del bollettino l'elenco delle fonti iconografiche italiane del flauto traverso del periodo che va dalla fine del Medioevo al 1800. Rimando il lettore al bollettino precedente per gli intenti e una più esauriente esposizione delle modalità di elencazione. Ricordo sinteticamente che l'elenco è aperto a comprendere tutto ciò che in campo iconografico pone in relazione il flauto traverso con l'Italia.

A questa seconda parte ne seguirà una terza e conclusiva, dopo di che inizierà una valutazione dei criteri di schedatura.

L'elenco è in ordine alfabetico per autore. Ciascuna entrata è corredata soltanto dai dati essenziali ad individuare l'opera: autore, titolo dell'opera e luogo in cui l'opera è conservata. Ogni altro elemento eventualmente necessario a precisare l'individuazione, viene aggiunto secondo i casi.

Lo scopo principale dell'elenco non è tanto quello di offrire la completezza dell'informazione, ma di mettere a conoscenza chi intenda segnalare un'immagine, se essa mi sia già nota o meno in riferimento al flauto traverso.

L'elenco è provvisoriamente suddiviso in Flauto militare e tamburo, senza suddivisioni temporali all'interno, dove il tamburo è sempre presente; in ogni altro caso il materiale rientra sotto l'elenco del Flauto traverso, suddiviso in due periodi: fine Medioevo-1700 e 1700-1800.

In questa parte sono elencati anche i disegni segnalati nel volume di Luigi Parigi, I disegni musicali del Gabinetto degli "Uffizi" e delle minori collezioni pubbliche a Firenze (Firenze, Olschki, 1951). I disegni agli Uffizi sono da intendersi conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe.

In questa seconda parte compaiono inoltre anche opere databili dal 1700 al 1800, periodo che non figurava nella prima parte.

Sarò grato ai lettori che mi segnaleranno materiali non elencati, attendendo eventualmente la pubblicazione della terza e ultima parte per una verifica.

ELENCO DELLE FONTI ICONOGRAFICHE ITALIANE DEL FLAUTO TRAVERSO (fine Medioevo - 1800) Seconda parte.

FLAUTO MILITARE E TAMBURO (fine Medioevo - 1800)

Giovanni da Verona, fra' (c. 1457-1525), *Strumenti musicali*, basi scolpite a bassorilievo di due colonnine lignee dell'armadio degli arredi, Verona, sacrestia di Santa Maria in Organo.

Anonimo, *Svizzero compagno del Tamburino*, incisione, tav. n. 152 da Filippo Bonanni, *La gerarchia ecclesiastica*, Roma, 1722 (in tav. 151 è illustrato il "Tamburino").

Castello, Valerio (1625-1659), *Goffredo in mezzo ai suoi baroni eletto a capitano*, disegno a penna e acquerello a colori, Firenze, Uffizi, inv. n. 7253 S.

Opiz, Giovanni (sec. XVIII), *La guardia cittadina di Amburgo*, disegno ad acquerello a colori, Firenze, Uffizi, inv.n.11861 S

FLAUTO TRAVERSO (pre 1700)

Anonimo della Bottega dei Patanazzi, *Trionfo di Bacco* (sec. XVI),

piatto in maiolica decorato, Torgiano (Perugia), Museo del vino.

Anonimo, *Concerto campestre*, composizione di otto figure, con fondo di paese, disegno a penna, Firenze, Uffizi, inv. n. 16190 F.

Anonimo fiammingo (sec. XVI/XVII), Soggetto per decorazione di soffitto con *Dei sull'Olimpo*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 14606 F.

Anonimo fiorentino (sec. XVI o XVII), *Suonatore di flauto*, disegno a sanguigna e gessetto, Firenze, Uffizi, inv. n. 99390.

Anonimo romano (sec. XVII), *Maria Assunta in cielo, Dio Padre e un gran numero di angeli*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 11283 S.

Baglioni, Giovanni (1571-ca.1644), *Gruppo di angeli sopra le nuvole, disegno a matita nera*, Firenze, Uffizi, inv.n.11947 F

Balducci, Giovanni (1550-1600), *Quattro angeli sopra le nubi che suonano vari strumenti*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 2743 S.

Berghem, Niccolò (1620-1683), *La famiglia di un pastore con vari animali*, disegno a matita rossa, Firenze, Uffizi, inv. n. 8774.

Bertoia, Jacopo (1544-1574), *Rapido schizzo di figure con strumenti*, schizzo ad acquerello, Firenze, Uffizi, inv. n. 13201 F.

Bertoia, Jacopo, *Studio di figure con strumenti a corda e a fiato* (stesso soggetto del precedente), disegno a penna e acquerello, Firenze, inv. n. 13202 F.

Bertoia, Jacopo, *Due figure con liuto e flauto traverso*, disegno ad acquerello, Firenze, inv. n. 13207 F.

Bloemaert, Abramo (1564-1651) *Mercurio che addormenta Argo*, disegno a penna, acquerello e biacca, Firenze, Uffizi, inv. n. 8731 F.

Bonifazio Veronese (1487-1553), *Musicanti*, disegno a penna e biacca, Firenze, Uffizi, inv. n. 1454 E.

Brusasorci, Domenico (c. 1516-1567), *Concerto di angeli*, affresco, Verona, transetto della Chiesa di Santo Stefano.

Brusasorci, Felice (1539-1605), *Portelle d'organo con Esequie della Madonna e quattro vescovi*, Verona, Duomo.

Caccia, Orsola Maddalena (1596-1676), *Santa Cecilia*, Torino, Galleria Sabauda.

Calvart, Dionisio (Denys Calvaert, c. 1540-1619), *Santa Cecilia*, Parma, Galleria Nazionale.

Calvart, Dionisio, *Santa Cecilia*, Roma, Galleria Pallavicini.

Cambiaso, Luca (1527-1585), *La Santa Famiglia con un coro d'angeli*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 7003 S.

Cambiaso, Luca, *Il Monte Parnaso, con le nove Muse e Apollo*, disegno a penna e acquerello, Firenze, Uffizi, inv. n.13802 F.

Cambiaso, Luca, *Venere e Amore*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 978 Or.

Comodi, Andrea (1560-1638), *Schizzi di figure d'ambo i sessi in varie attitudini*, disegno a penna, Firenze, Uffizi, inv. n. 10389 F.

Curradi, Cosimo (sec. XVII-XVIII), *Concerti di angeli in gloria*, disegno a matita rossa, Firenze, Uffizi, inv. n. 7239 F.

Franceschini, Baldassarre detto il Volterrano (1611-1689), *Angeli musicanti*, affresco, Firenze, Chiesa della SS. Annunziata, lunetta della cappella Grass.

Gambara, Lattanzio (1530-1574), *La lettura e la musica*, affresco, Cadignano di Verolanuova (Brescia), Villa Maggi (oggi Scanzi).

Giolfino Nicolò (1476-1555), *Angeli musicanti*, Verona, Chiesa di San Bernardino, volta della Cappella di San Francesco.

Lana, Lodovico (1597-1646), *Geronimo Valeriani liutista del Duca di Modena*, località ignota, Catalogo Sotheby, asta del 25.11.1970, riprodotto in *Imago Musicae*, IV (1987), p. 248.

Maso da San Friano (1531-1571), *Adorazione dei pastori*, Firenze, Chiesa dei Santi Apostoli.

Pagani, Gregorio (1558-1605), *Adorazione dei pastori*, disegno a penna, acquerello celeste e biacca, Firenze, Uffizi, inv. n. 10501 F.

Pinelli, Bartolomeo (1781-1835), *Gruppo di case con figure e animali*, disegno ad acquerello a colori, Firenze, Uffizi, inv. n. 12126 S.

Piola, Domenico (1628-1703), *Concerto musicale*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 14106 F.

Poccetti, Bernardino (1548-1612), *Concerto celeste con angeli in circolo con strumenti e nel centro angeli danzanti*, disegno a

penna, bistro e biacca, Firenze, Uffizi, inv. n. 838 F.

Poccetti, Bernardino, *Lo Spirito Santo con tre ordini circolari di angeli musicanti*, disegno a penna, Firenze, Uffizi, inv. n. 920 E.

Poccetti, Bernardino, *Progetto di decorazione per una parte di volta con due figure musicanti*, disegno a sanguigna, Firenze, Biblioteca Marucelliana, inv. n. 147 (D).

Poccetti, Bernardino, vedi Matteo Rosselli, *Santa Cecilia*.

Pulzone, Scipione (ca. 1550-1597), *Assunzione della Vergine*, Roma, Chiesa di San Silvestro al Quirinale.

Pulzone, Scipione, Assunzione, Roma, *Chiesa di Santa Caterina dei Funari*.

Rosselli, Matteo (1578-1650) *Il trionfo di David*, Parigi, Louvre.

Rosselli, Matteo (Scuola, o di Bernardino Poccetti?), *Santa Cecilia*, disegno a matita rossa e nera, Firenze, Uffizi, inv. n. 1925 S.

Spranger, Bartolomeo (Bartholomeus, 1546-1611), *Concerto musicale*, schizzo a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 8563 S.

Tempesti, Domenico (1652-post 1718), *Veduta di rovine con pastore*, disegno a penna, Firenze, Uffizi, inv. n. 904 P.

Tiziano Vecellio (ca. 1487-1576), *Ninfa e Pastore*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Vanni, Francesco (1565-ca.1610), *David con la testa di Golia*, disegno a penna, matita nera e acquerello, Firenze, Uffizi, inv. n. 10798 F.

Vanni, Francesco, *Visione di S. Caterina da Siena*, disegno a matita nera, penna, bistro e biacca, Firenze, Uffizi, inv. n. 13202 F.

Vanni, Francesco, *Esequie di S. Caterina da Siena*, disegno a matita nera, penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 1695 E.

Vite, Timoteo (1467-c. 1524), *Il convito degli Dei*, disegno a penna e acquerello, Firenze, Uffizi, inv. n. 456 S.

Volterrano, il, vedi Baldassarre Franceschini.

Zuccheri, Federigo (1542-1609), *Gruppo di angeli musicanti*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, inv. n. 880 S.

FLAUTO TRAVERSO (1700-1800)

Albricci, Enrico (1714-1773), *La partenza di Proserpina*, Bergamo, Accademia Carrara, Deposito Credito Bergamasco.

Albricci, Enrico, *Il ritorno di Proserpina*, Bergamo, Accademia Carrara, Deposito Credito Bergamasco.

Anonimo, *Ritratto di Filippo Maria Girardeschi*, 1773, Bologna, Quadreria del Civico Museo Bibliografico Musicale.

Anonimo (sec. XVIII), *Flautista* (ritratto di Sante Aguillar?), Bologna, Quadreria del Civico Museo Bibliografico Musicale.

Anonimo, *Frontespizio* e *Tavola di diteggiature* in Antonio Lorenzoni, Saggio per ben sonare il flautotraverso, Vicenza, Francesco Modena, 1779.

Anonimo, *Flautista* (seconda metà sec. XVIII), olio su tavola, Martina Franca, Palazzo Fanelli, ora Torricella.

Anonimo fiorentino o toscano (sec. XVIII), *Vari Santi in adorazione della SS. Trinità*, disegno a matita nera, acquerello e biacca, Firenze, Uffizi, inv. n. 11605 S.

Aveline, Antoine da un disegno di Filippo Juvarra, *Rappresentazione d'opera alla corte di Torino* (1722), incisione.

Baratti , Antonio (1724-1787), *Interno del teatro San Benedetto a Venezia*, acquaforte, riprodotta in H.C. Robbins Landon e John Justus Norwich, Venezia: Cinque secoli di musica, Milano, Rizzoli, 1991, p. 102, fig. 25 (incisione colorata).

Bigari, Vittorio Maria (1692-1776), *Angeli musicanti* (1722), affresco staccato, Rimini, Pinacoteca Comunale.

Bonito, Giuseppe (1707-1789) e bottega, *Il ballo*, Lecce, collezione Romano.

Campiglia, G. Domenico (1692-ca.1762), *Il Genio delle Arti e delle Scienze*, disegno a matita rossa, Firenze, Uffizi, inv.n.5110 F.

Campiglia, G. Domenico, *Lettera M con Mercurio che addormenta Argo*, disegno a matita nera, Firenze, Uffizi, inv. n. 5139 F.

Carella, Domenico (seconta metà sec. XVIII), *Scena arcadica*, affresco (1776), Martina Franca, Palazzo Ducale.

Carella, Domenico, *Gruppo di tre figure femminili* (1776), affresco, Martina Franca, Palazzo Ducale, Sala dell'Arcadia.

Carella, Domenico (attr.), *Flautista e figura femminile*, affresco, Martina Franca, Palazzo Ducale, appartamento lato Est.

Crespi, Luigi (1708-1779), *Ritratto di Ferdinando Gini*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fabbrini, Giuseppe (1740-ca.1793), *Trionfo*, disegno a penna e

bistro, Firenze, inv. n. 11399 S.

Galliari, Bernardino (1707-1794), *Rappresentazione teatrale con Bacco e Arianna*, Torino, Galleria Sabauda.

Grimou, Alexis (1678-1733), *Flautista*, Napoli, Appartamento Storico di Palazzo Reale.

Marcola, Marco (1740-1793), *Concerto*, affresco, Verona, Villa Pellegrini al Chievo.

Peroni, Giuseppe (1710-1776), *San Filippo Neri sorretto dagli angeli*, Milano, Chiesa di San Satiro.

Rotari, Vincenzo, *Società di gentiluomini dilettanti di musica*, Verona, proprietà Cartolari.

Tiepolo, Giandomenico (1724-1804), *Flautista*, Trieste, Museo Sartorio.

Traversi, Gaspare (ca. 1722-1770), *Concerto*, Kansan City, Nelson Gallery - Atkins Museum.

Durante FLAUTISSIMO 1997 — IV FESTIVAL ITALIANO DEL FLAUTO, che si terrà a Roma il prossimo 30 ottobre—2 novembre, sarà esposta una larga parte della collezione di flauti di Francesco Carreras: circa un'ottantina di strumenti italiani di un periodo compreso tra la fine del Settecento e la prima metà del Novecento. A FLAUTISSIMO '97 sarà presente Konrad Hünteler che terrà un concerto di musiche e flauti originali di Theobald Boehm.
Per informazioni: Academia Italiana del Flauto tel. 06.5816225

Maurizio Bignardelli

I REPERTORI FLAUTISTICI ITALIANI DEL XIX SECOLO UNO SGUARDO DAL GENERALE AL PARTICOLARE

Molti anni di indagini e ricerche sui repertori flautistici italiani del XIX secolo ci hanno insegnato a guardare con la dovuta attenzione al pionierismo dei virtuosi italiani.

Qualche anno fa non vi era un reale interesse per questi repertori, dai più considerati banalmente di bravura, e giudizi pesanti caddero su quelle musiche, considerate un assemblaggio disorganizzato dei nomadi concertisti italiani del secolo scorso, abili autodidatti, ma incapaci di formare una solida scuola flautistica. Di recente, qualche concertista andava spulciando qualche fantasia su temi d'opera, ma restava unanime il giudizio negativo sui virtuosi—compositori ottocenteschi, incapaci di uno spessore espressivo e superficiali nei loro ripetitivi collage, chiamati "pot-pourri", "reminiscenze" e "gran fantasie da concerto".

Eppure il peso specifico del repertorio flautistico italiano del XIX secolo avrebbe dovuto arginare giudizi affrettati: si tratta, infatti, di quasi cinquemila composizioni flautistiche, fra brani didattici e concertistici, nei più svariati organici, dal flauto solo al flauto e orchestra.

Attualmente non circola in commercio neanche un decimo di tale repertorio sommerso e si può senz'altro affermare che il recupero di questo corpus, ora appena agli esordi, rivelerà sicuramente piacevoli ed inaspettate sorprese nell'immediato futuro. Sul piano più strettamente organologico, la storia del flauto traverso in Italia nel XIX secolo è ancora tutta da esplorare e i pochi flauti meccanizzati esposti nei musei italiani non rendono neanche lontanamente l'idea del "travaglio" vissuto dal flauto traverso negli antichi stati preunitari e poi nel Regno d'Italia. Dal punto di vista dei repertori, attraverso il loro studio ho potuto rilevare che molti Studi, Esercizi e brani da concerto furono ideati per specifici modelli di flauto ed erano a quelli intimamente associati (caso eclatante, gli Studi di Vincenzo De Michelis, dimostrativi, insieme agli Esercizi e al Metodo, del flauto "sistema-De Michelis"). Il rapporto strumento—repertorio specifico si è nel frattempo dissolto e tranne che in alcuni

casi evidenti, non è più neanche ricostruibile a posteriori; in alcuni casi manca infatti proprio lo specifico strumento richiesto (come il su citato flauto De Michelis); in molti altri, il tipo di strumento non è nemmeno ben definibile, nella sterminata serie di varianti costruttive apportate su singoli flauti del XIX secolo, e diventa perciò impossibile scoprire la diretta parentela con la letteratura musicale corrispondente. Il futuro, ripeto, ci riserva molte prospettive di studio, in considerazione sia dello strumento a nostra disposizione, che del repertorio sin qui rinvenuto.

Il repertorio italiano per flauto del XIX secolo, se osservato con una lente d'ingrandimento che lo depuri dalle istanze melodrammatiche (ovviamente onnipresenti), si rivelerà estremamente ricco soprattutto in relazione alla didattica. Vi sono testi di tecnica pura, esercizi di tecnica trascendentale, esercizi di meccanismo digitale estraibili dai repertori didattici (Metodi, Esercizi, Studi). Sul piano compositivo poi, se escludiamo nell'ambito delle innumerevoli parafrasi quelle composte per i dilettanti meno dotati tecnicamente, e se escludiamo ancora quelle composte "a senso unico", cioè con un modesto accompagnamento pianistico, potremo scoprire una fetta di repertorio "concertante" di ottimo livello, realizzato a quattro mani dal flautista virtuoso unitamente al partner pianista, altrettanto virtuoso.

Per rimanere alla letteratura didattica, fra i vari *Metodi per Flauto* composti lungo il XIX secolo, alcuni insistono su una organizzazione metodologica "scolastica" dello studio, attraverso scale, duetti, esercizi digitali mai troppo scomodi; altri vertono su una pretesa sistematicità del materiale didattico 'a compartimenti stagni' (trilli, mordenti, gruppetti, articolazioni), peccando di "accademismo"; altri ancora invece sondano il possibile campionario di tratti stilistici del linguaggio virtuosistico (trilli, disegni spezzati fra i registri, ampi salti, tremoli, armonici, tessiture estremamente gravi e sovracute), rivelando un coraggio sperimentale teso verso una didattica decisamente antiaccademica.

Vi sono poi delle raccolte di Studi o brani da concerto per flauto solo estremamente stimolanti e fuori dalle tecniche usuali per l'epoca. Il tutto condotto sempre dall'estrememante semplice e propedeutico, all'estremamente virtuosistico. Evidentemente c'era chi fra i dilettanti ed estimatori del flauto traverso in Italia si

distingueva per una tecnica agguerrita: primi fra tutti i regnanti, come il Borbone Conte di Siracusa, fratello del re di Napoli, dedicatario nonché committente di numerose composizioni flautistiche, che ebbe fra i suoi tutori personali Giulio Briccialdi ed Emanuele Krakamp. Ad emulare costoro ci provarono tutta una serie di aristocratici e nobili, il cui maggiore esponente può essere identificato in Luigi Marini (Gubbio 1803 – Palermo 1886), conte altolocato, autore di un metodo per flauto e di numerosi brani concertistici di buona levatura.

Il virtuoso di professione trovava un mercato più costante ed uniforme fra i dilettanti neoborghesi, meno scaltriti tecnicamente e abilmente manovrati dall'editoria imprenditoriale. Il prototipo di questa letteratura più disimpegnata è rappresentato da Raffaele Galli, banchiere di professione e flautista d'elezione, con un catalogo personale di oltre quattrocento composizioni originali, stampate dai principali editori dell'epoca.

Il concerto del flautista italiano del XIX secolo era un'esibizione nell'ambito delle *accademie* vocali e strumentali, che si svolgevano come una sorta di grande saggio di virtuosi e dilettanti di strumenti diversi, accomunati dal medesimo mecenate, che organizzava la serata musicale nel proprio salotto privato. In tali occasioni, ma anche in teatro (fra un atto e l'altro di un'opera lirica, spesso nell'indifferenza di tutti durante un rumoroso cambio di scene), il flautista sciorinava variazioni impervie, dense di difficoltà, che superava una dopo l'altra nella speranza di fare breccia su un pubblico assente. Le cose non miglioravano quando veniva annunziato qualche "recital": i pochi strumentisti in grado di essere ascoltati non sortivano grandi successi presso un pubblico digiuno di musica strumentale e dedito quasi esclusivamente al melodramma. Per quei pochi solisti si profilava la necessaria scelta dell'emigrazione, strada già battuta da innumerevoli strumentisti virtuosi nel Settecento, che si rivelava spesso di incerta e difficile soluzione.
Non a caso musicisti del calibro di Viotti, Paisiello, Boccherini, ed in seguito Carulli, Giuliani, Bottesini, Cherubini, Spontini, avevano già tracciato un solco indelebile nella storia dell'emigrazione: una soluzione necessaria per imporre il genere strumentale (ma non solo quello). Per molti virtuosi—compositori flautisti fu giocoforza seguire le loro orme, chi per occasionali tournée di concerti, chi per

tutta la vita.

L'erosione del 'monolita' operistico rimase in Italia opera vana e di molti virtuosi si persero le tracce; essi furono spesso obliati in patria molto prima della loro morte all'estero (vedi il caso di Cesare Ciardi, prima, e del suo successore Ernesto Köhler, dopo).

Inutile dire che il destino di tanti repertori fu determinato dalla fortuna degli editori cui erano affidati, divisi fra loro in piccoli, medi e giganteschi. I primi venivano assorbiti commercialmente dai secondi e questi ultimi, inevitabilmente, dai colossi, che in Italia si chiamavano Ricordi Tito e Giulio.

Restringiamo ora agli editori il nostro campo d'osservazione. Se scorriamo i cataloghi flautistici delle maggiori imprese editoriali del primo Ottocento, potremo notare che sono pochi i solisti che puntano anche al successo commerciale editoriale. Fra essi primeggiano per quantità, non meno che in qualità, le opere dei seguenti virtuosi-compositori: Giuseppe Rabboni (1800 - 1856), primo flauto alla Scala e professore al Conservatorio di Milano (uno dei principali "accademici residenti"); Giulio Briccialdi, concertista internazionalmente noto; Emanuele Krakamp, altro accademico residente, professore al Conservatorio di Napoli, nonché primo flauto al San Carlo; Cesare Ciardi, ultimo esponente del virtuosismo settecentesco, primo flauto della Cappella Musicale di Sua Altezza Reale Leopoldo Secondo, Granduca di Toscana; infine Vincenzo De Michelis, già prima ricordato, professore all'Accademia di Santa Cecilia, nonché flautista del teatro Apollo Tor di Nona a Roma. Sono ovviamente molti di più i virtuosi flautisti italiani del XIX secolo, ma questi elencati ne rappresentano per molti versi un campione assai significativo. Innanzitutto, ricomposti i cataloghi personali di questi compositori, se ne desume che la fisionomia del virtuoso impegnato nell'impresa editoriale è sempre la stessa: egli compone in massima parte *morceaux de salon*, ovvero brani salottieri per flauto e pianoforte, sia per la propria personale attività di concertista, sia per dare un alibi concertistico ai numerosi dilettanti in ascesa. Inoltre compone moltissima letteratura didattica: sia per la propria classe flautistica in Conservatorio, sia per alimentare la propria scuola privata, sia infine per fornire un utile sussidio agli amatori ed estimatori del flauto traverso. Pochi sono i concerti per flauto e orchestra, con la parte dell'orchestra ridotta al pianoforte,

per esecuzioni salottiere; pochissimi i quartetti per flauto e archi, sul genere di quelli composti da Viotti, Paisiello e Mozart; assenti i quintetti sullo stile di Boccherini e Kuhlau, pochissime le opere per flauto e arpa e flauto e chitarra (quasi tutte le composizioni di tal genere furono opera di virtuosi dell'arpa, come Bochsa e Zamara, e della chitarra come Giuliani, Gragnani, Carulli, Legnani, Nava).

Se poi ci allontaniamo da questo gruppo di virtuosi—compositori flautisti, che furono i principali protagonisti delle scene concertistiche, e cerchiamo altre sollecitazioni dai virtuosi meno noti, rimaniamo spesso delusi: incontriamo dilettanti di flauto, tra cui degli editori, com'è il caso di Antonio Canti di Milano, vero editore e scarso flautista; incontriamo allievi flautisti, che danno alle stampe collane di studi per ricordare a tutti il loro illustre maestro; troviamo Giovan Battista Mattavelli di Parma, oscuro flautista che compone a beneficio dell'ancora più oscuro maestro Raguzzi, sempre di Parma; troviamo operazioni che non rispondono a una logica di mercato, ma che servono solo a dare lustro ai dilettanti—compositori stessi e ai loro committenti; troviamo infine una produzione curata dagli editori, che impastano talvolta nomi noti e meno noti, compresi oscuri dilettanti che lusingano nelle loro dediche oscuri committenti di cui non ci è dato di sapere più nulla sul piano biografico. E così i cataloghi editoriali delineano una storia che, ad unificazione avvenuta, diviene salotto borghese e che, alla fine del secolo, muta in autentico kitch musicale tendente al liberty casalingo, assemblando mode retrive e conservatrici, che nulla mantengono del virtuosismo autentico dell'Italia degli stati preunitari, dove mercato musicale e committenze altolocate impedivano una fruizione disimpegnata dell'arte musicale.

Osservati con distacco storico, ad oltre un secolo dall'originaria stesura, i repertori flautistici italiani del XIX secolo mostrano una forte appartenenza stilistica; ovvero mostrano uno stile "alla Briccialdi", uno stile "alla Krakamp, "alla Ciardi", "alla Rabboni", "alla De Michelis" e così via.

Per riconoscere questi vari flautismi all'interno della *koinè* linguistica ottocentesca, basterà soffermarsi all'interno degli Studi didattici e concertistici, per rilevare che i virtuosi menzionati erano perfettamente aggiornati sul flautismo straniero a loro contemporaneo, perché spesso riportano, non a caso, citazioni da opere flautisti-

che di Kuhlau, Fürstenau, Böhm, Soussmann.

A loro volta, poi, i virtuosi italiani citano opere dei loro più vicini colleghi, a dimostrazione che la circolazione editoriale manteneva vivo l'interesse dell'uno verso le soluzioni dell'altro. La formazione di uno stile flautistico originale e "personale", consapevolmente ricercato anche attraverso il confronto, come testimoniano queste citazioni, fu la maggiore preoccupazione dei flautisti italiani. Ciò si manifesta anche attraverso una scuola severa, impostata su studi artificiosi e di bravura solo apparentemente di segno simile. In realtà gli allievi venivano spronati ad una competizione programmata dal capo scuola nel tentativo di propagandare il proprio personale flautismo. L'originalità di questi "flautismi" va tuttavia ricercata nelle particolari soluzioni di scrittura e di agilità e non tanto nell'assunzione di questo o quel particolare modello di flauto, almeno per quanto finora è emerso. I repertori stanno dunque a testimoniare soprattutto differenze stilistiche, ovvero scelte di carattere musicale, sia pure nell'ambito del medesimo repertorio di bravura.

Per restare al rapporto con gli strumenti, esistono repertori di bravura riconducibili ai flauti "sistema Ziegler", che ben presto convissero con quelli, altrettanto di bravura, legati ai vari modelli "sistema Böhm". Soluzioni virtuosistiche personalizzate sono i repertori di Briccialdi e De Michelis, dove Briccialdi abbandona il "sistema Ziegler" per suonare il proprio "sistema Briccialdi", mentre De Michelis correda il proprio "sistema De Michelis" del poderoso Metodo op. 89 (1874), degli Esercizi (op. 25) e degli Studi di perfezionamento (op. 158).

Il punto di svolta non è comunque l'aver adottato questo o quel particolare sistema di chiavi e di soluzione organologica, quanto l'aver superato la posizione accademica dei metodi per flauto della scuola parigina, da lungo tempo considerata l'unica scuola flautistica razionalmente organizzata, grazie alle stesure dei *méthode* di Hugot—Wunderlich (1804), Berbiguier (1821), Drouet (1827) e Tulou (1851).

Questi metodi, così come quelli di Böhm, Fürstenau e Soussmann, non facevano più soggezione a nessuno in Italia già prima dell'unificazione, tanto che il solo metodo di Berbiguier venne ristampato (con vistose aggiunte e varianti sia da Giuseppe Rabboni,

che da Luigi Pagani) e oculatamente insegnato con atteggiamento critico e non supino.

Oltre a ciò, il flautismo italiano evolveva secondo una concezione didattica più agguerrita, avvezzi i virtuosi ad un rapporto costante con estimatori più studiosi degli studenti di Conservatorio. Per Lorenzo Colonna dei Principi di Stigliano, valente flautista, Krakamp compose fra il 1835 ed il 1840 un'opera audace, il *Corso di perfezionamento per flauto* op. 43, dove vengono esplorate tutte le tonalità "scomode" del flauto, quelle cioè fino a sei—sette bemolli. Il *Corso*, che si configura come una poderosa conquista delle zone più impervie e meno battute dello strumento, ebbe un'accoglienza entusiasta presso il Conservatorio di Milano (da parte di Giuseppe Rabboni), presso i Conservatori di Bruxelles e di Palermo e presso i concertisti virtuosi dell'area francese—napoletana (Teofilo Bucher, Michele Folz). Da quel successo ne scaturì il successivo *Metodo per il flauto cilindrico alla Böhm* op. 103, opera che storicamente segna lo studio diffuso del flauto moderno a Napoli. Ciò testimonia che nella pratica concertistica e didattica coesistevano flauti "sistema-Böhm" e flauti "sistema-Ziegler" senza alcuna conflittualità. La prima "querelle" sorse all'indomani del brevetto del "sistema-Briccialdi" (1870), confluita ed esaurita nell'annata del 1874 della Gazzetta Musicale di Milano. (1)

Da quella inutile bolla di sapone non scaturì nessun vincitore: molto semplicemente ognuno continuò a suonare il flauto che più amava: Franceschini, nel *Vademecum del flautista* (1881), appronta un ennesimo panegirico del "sistema Ziegler"; De Michelis si inserisce con il brevetto del suo personale sistema, senza per questo modificare nulla.

I repertori restano svincolati dall'adozione da parte dell'autore di questo o quel modello di flauto. Se evoluzione c'è, nei repertori questa risulta non leggibile in chiave organologica. Il travaglio vissuto dai flauti traversi non è più conseguenza di un repertorio particolare, o, almeno, questo lato non è più così vistoso.

Siamo dunque alla conclusione: quasi tutta la letteratura italiana del XIX secolo può rivelarsi proficuamente eseguibile sul flauto moderno. Solo alcune composizioni, insistendo su tessiture gravi non più riproducibili (La grave), resterebbero escluse. Si tratta comunque di una fetta esigua di repertorio e l'unica possibilità di

eseguirlo rimane l'adozione di un flauto traverso storico "discendente". I brani in questione formano così un sottoinsieme omogeneo, quanto a resa timbrica, e possono fungere da stimolo per l'acquisizione ed il recupero del particolare modello "sistema Ziegler" discendente al La grave.

Appendice

Brani di repertorio flautistico italiano del XIX secolo discendenti al La grave:

Giulio Briccialdi:18 Studi o Soli op. 31; Elegia di Ernst op 26 (flauto e pianoforte); Fantasia su una canzone popolare valacca op. 25; Concerto op. 19 (entrambi fl e pf)

Cesare Ciardi: Sei soli virtuosistici su temi verdiani (tratti dal Metodo per Flauto)

Giuseppe Rabboni: 12 Esercizi per flauto solo; 24 Studi op. 49; 50 Studi brillanti s. o.; Pot-pourri per flauto e arpa op. 14 su temi del "Pirata" di Bellini; Fantasia per flauto e pianoforte op. 48 su motivi dell'opera "Linda di Chamonix".

Giovanni Scheider: Variazioni per flauto e chitarra s. o.

Note

(1) L'unica polemica organologica di una certa ampiezza che divampò all'indomani dell'unificazione fu quella fra i sostenitori del flauto "sistema Briccialdi" da un lato (Raffaele Galli), e quelli del "sistema Böhm" dall'altro (Carlo Michele Caputo di Napoli).

In quella "querelle" s'identificarono i vari sostenitori dei due sistemi a confronto indiretto: Galli, Ciardi, Briccialdi stesso su un fronte, Emanuele Krakamp, Donato Lovreglio dall'altro; cfr. "Il nuovo flauto di Bühm in Sol", *Gazzetta Musicale di Milano*, n° 31, 2 agosto 1874, pag. 251; "Il flauto d'amore", *GMM*, n° 34, 23 agosto 1874, pp. 273-274; "Ancora del flauto Briccialdi e del flauto Böhm", *GMM*, n° 36, 6 settembre1874, pp. 290-292; "Ancora dei flauti Briccialdi e Böhm", *GMM*, n°38, 20 settembre 1874, pp. 306-309; "Lettera di Carlo Caputo sui flauti Briccialdi e Böhm", *GMM*, n° 39, 27 settembre 1874, p. 315; "Lettera di Giulio Bricciali e Donato Lovreglio sui due sistemi", *GMM*, n° 41, 11 ottobre 1874, pp. 332-333.

Franco Luisi

ALCUNE OSSERVAZIONI SU UN FLAUTO DI CLAIR GODFROY "AINE"

Nel corso del lavoro di studio e di ricerca sugli strumenti storici capita casualmente (e raramente) di imbattersi in qualche caso particolarmente interessante: un flauto realizzato da un grande costruttore del passato che noi possiamo osservare, misurare, studiare nei minimi dettagli e persino suonare.

L'attitudine più deleteria dei flautisti del passato consisteva senza dubbio in quella aberrante mania di modificare lo strumento al fine di aumentarne il volume di suono e modificarne il timbro o l'intonazione, mania che ha lasciato uno strascico di strumenti orrendamente mutilati e non pochi problemi agli studiosi di oggi. In nome della sperimentazione, i fori di imboccatura e del corpo degli strumenti venivano sadicamente deformati. Nuovi fori con chiavi venivano talvolta aggiunti sul corpo al fine di rendere possibili ulteriori posizioni per i semitoni. Impossibile quindi ricostruire oggi la volontà del costruttore od apprezzare la sonorità originale dello strumento.

Oltre alla perniciosa azione dell'uomo, il tempo, le variazioni di temperatura e umidità, le dilatazioni differenziali tra parti in legno ed in metallo hanno ridotto in pessime condizioni la maggior parte degli strumenti settecenteschi ed ottocenteschi che sono giunti fino a noi. E' quindi raro incontrare un flauto perfettamente conservato. E' il caso del flauto di Clair Godfroy "ainé" che viene descritto in questo articolo.

Clair Godfroy "ainé": cenni biografici

La famiglia Godfroy era originaria della zona denominata La Couture, prossima a Versailles, e rinomata per la grande disponibilità di legni di buona qualità. La regione de La Couture dette i natali ai membri delle più importanti famiglie di musicisti e costruttori di strumenti a fiato della tradizione francese: Hotteterre, Chédeville, Noblet, Thibourville, Lot ed appunto Godfroy.

Lo studio dei documenti storici e dei riscontri anagrafici (1) dimostra l'esistenza di proficui contatti tra i componenti di queste

diverse famiglie che erano composte da musicisti e "tornitori". È curioso osservare come i legami tra differenti famiglie di costruttori di strumenti a fiato venissero rinsaldati tramite matrimoni tra componenti delle famiglie stesse.

Clair Godfroy "ainé" nacque nella regione de La Couture nel 1774, primo figlio di una numerosa famiglia. Suo padre, che si chiamava anch'egli Clair, era un "tornitore" e gestiva un laboratorio di costruzione di strumenti a fiato insieme al fratello Denis. Clair "ainé" ebbe quindi la possibilità di apprendere il mestiere presso il laboratorio paterno, e intorno al 1800 si trasferì a Parigi dove iniziò a lavorare presso un atelier. Non si conosce esattamente il nome del suo maestro parigino, ma l'appellativo di "Buffet" che veniva dato al giovane Clair fa pensare ad un membro di quella famiglia.

Nel 1814 Godfroy inaugurò un laboratorio personale ed iniziò a produrre strumenti con il proprio marchio. In questo laboratorio iniziò successivamente a lavorare il figlio Vincent Hypolite (1807-1868).

Già nel 1820 Godfroy veniva considerato uno dei migliori costruttori di strumenti a fiato di Parigi, in particolare nel campo dei flauti da concerto e degli ottavini. Nel 1821 iniziò a fornire flauti all'Académie Royale de Musique e direttamente ai più quotati professori di Conservatorio: i suoi flauti venivano quindi preferiti dai migliori flautisti dell'epoca, tra i quali Tulou. (2)

Nel 1823, egli partecipò per la prima volta ad una esposizione parigina, ricevendo una menzione d'onore.

La data del 1833 vede la nascita di un importante sodalizio tra i più famosi costruttori di flauti, poiché si ebbe il matrimonio della figlia maggiore di Godfroy con Louis Esprit Lot, che lavorava come apprendista nella bottega del suocero. Pochi giorni dopo il matrimonio, fu fondata tra Vincent Hypolite Godfroy e Louis Lot la "Societé Godfroy fils et Lot", che rimase attiva fino alla morte di Vincent Hypolite (Lot si mise in proprio nel 1855). Questa Società fu tra l'altro la prima a produrre in Francia su licenza il flauto sistema Boehm (1837). Lo stesso Boehm ordinava presso quegli artigiani i corpi in legno per la produzione dei suoi flauti, a testimonianza dell'eccellente qualità dei legni e delle tornniture prodotte nella bottega parigina.

Clair Godfroy "ainé" si ritirò dall'attività, ormai gestita dal

figlio e dal genero, nel 1836, all'età di 62 anni, e lasciò Parigi per trasferirsi ad Anet, dove aveva comprato una piccola casa. Morì a Parigi nel 1841.

L'evoluzione del flauto nel periodo di Godfroy "ainé"

Il periodo in cui visse e lavorò Godfroy fu contraddistinto da alcuni notevoli cambiamenti nella configurazione del flauto.

Già intorno al 1785, comparvero in Francia flauti dotati di chiavi addizionali che permettevano, rispetto alla classica configurazione barocca, di produrre alcuni toni fondamentali tramite nuovi fori: FA naturale, SOL diesis (LA bemolle), LA diesis (SI bemolle). Successivamente si tentò di introdurre la novità del flauto discendente al DO, con due chiavi addizionali sul piede, novità che proveniva dall'Inghilterra.

L'uso di flauti dotati di chiavi addizionali fu inizialmente osteggiato dai virtuosi abituati alla configurazione tradizionale. In particolare, il famoso Francois Devienne criticava i flauti "all'inglese", sostenendo le due nuove note gravi non erano coerenti timbricamente con la natura dello strumento (non si può in effetti dare torto a Devienne, se si considera che i flauti avevano il corpo conico e l'allungamento del piede portava a valori esigui il diametro all'estremità).

Per quanto concerne le chiavi di SOL# e SI b, Devienne sostiene che possono servire nei passaggi lenti, mentre sono praticamente inutili nel fraseggio veloce, per il quale egli preferisce comunque le diteggiature tradizionali.

Nonostante l'opposizione di Devienne, già nei primi anni del 1800 il flauto a quattro chiavi era comunemente utilizzato in Francia. Nel 1804 fu adottato ufficialmente dal Conservatorio, probabilmente in coincidenza con la morte di Devienne avvenuta alla fine del 1803. Successivamente, cominciarono a diffondersi i flauti a cinque chiavi, con un foro per il DO superiore.

Un'altra innovazione tecnica sul flauto, che risale proprio al periodo di attività di Godfroy "ainé" e che deriva tipicamente dai costruttori francesi, consiste nell'introduzione delle colonnine metalliche per le cerniere delle chiavi: queste cerniere venivano (e vennero) realizzate dagli artigiani di altre nazionalità sempre tramite

selle ricavate nel legno durante la tornitura. La tecnica delle piastre e delle colonnine metalliche derivava in Francia dalla costruzione dei fagotti ed è ancora oggi adottata per i clarinetti e gli altri strumenti ad ancia in legno. Questa tecnica permette una maggior stabilità e maggior precisione nel montaggio delle chiavi.

Descrizione dello strumento

Il flauto (vedi foto a p. 42), è realizzato interamente in legno di palissandro.

I giunti sono rinforzati con tubi in rame argentato (o alpacca rosso), tecnica questa che serviva a prevenire le spaccature del legno e l'ovalizzazione dei giunti stessi.

Il foro di imboccatura è perfettamente preservato, con una forma accentuatamente ovale.

Le chiavi sono incernierate tramite il sistema dei pilastrini a testa rotonda fissati tramite una impanatura nel legno, come nei clarinetti.

È da notare l'ottima finitura della parete interna dello strumento, che si presenta perfettamente liscia.

Il piede del flauto presenta una svasatura interna a "trombetta", che porta il diametro da 12 a 14.5 millimetri. Questo accorgimento, piuttosto insolito per un flauto di questo periodo, aveva probabilmente la finalità di potenziare le note gravi.

Particolarmente interessante è la sonorità di questo flauto, con un suono forte ed incredibilmente equilibrato sulle diverse note della scala.

Le misure e le caratteristiche salienti di questo flauto sono riportate nella sheda di catalogo SIFTS allegata.

Note:

1) Tula Giannini: *Great Flute Makers of France - The Lot and Godfroy Families 1650-1900* , London, Tony Bingham, 1993
2) William Waterhouse, *The New Langwill Index*, London, Tony Bingham, 1993

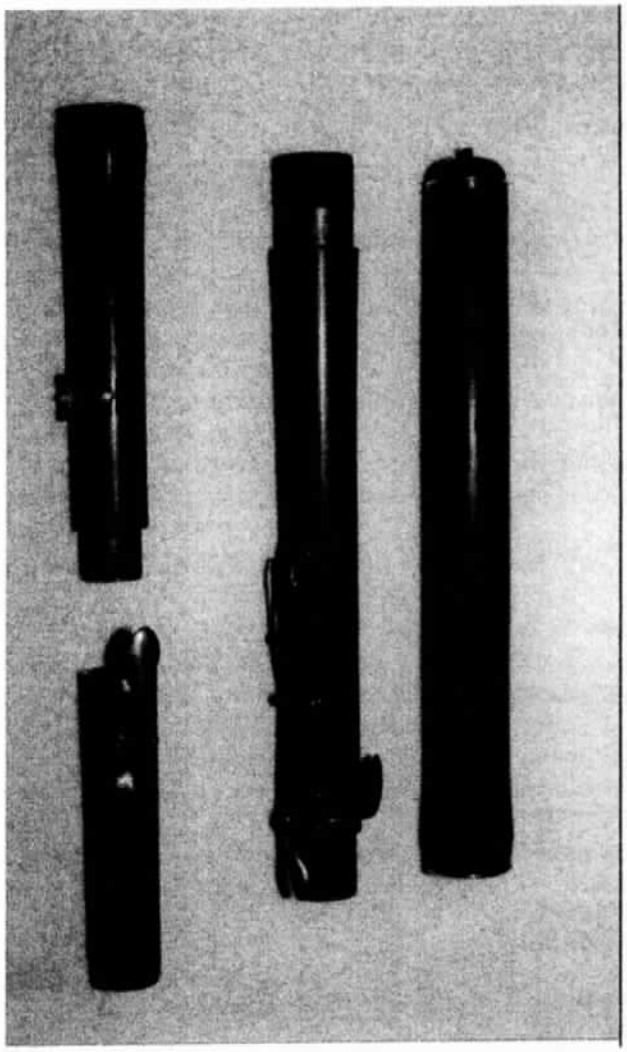
DATI GENERALI:

Scheda n. 12
data: mar.1995

Tipo di strumento (1)	conico a piu' chiavi			
Materiali usati per testata, corpo, anelli e chiavi	palissandro	palissandro	Rame argentato	rame argentato
Fabbricante	Clair Godfroy "aine' "			
Luogo e data presunta di fabbricazione	Parigi 1814-1818			
Marchi (2)	(sole)/ GODFROY / A PARIS/ (stella)		Eventuale disegno:	
Intonazione approssimativa per LA3(hz)				436
Nota base				RE
Tipo di meccanica / numero di chiavi				5
Caratteristiche	eccellenti caratteristiche sonore, giunti rinforzati			
Stato di conservazione	molto buono			
Proprietario/Collocazione			telefono:	
Provenienza	Francese — odierna			
Anonimato (Si, No)				Si

DATI DIMENSIONALI:

Lunghezza totale (3)			623
Lunghezza del centro del foro d'imboccatura (mm)			538
Lunghezza della testata (4)			228
Lunghezza del corpo/i superiore/i (4)			178
Lunghezza del corpo inferiore (4)			123
Lunghezza del piede (4)			94
Forma e dimensioni (longit./trasv.) del foro d'imboc.(5)	ovale	11.1	9.1
Diametri della testata (6)		185	185
Diametri del corpo superiore (6)		189	148
Diametri del corpo inferiore (6)		148	120
Diametri del piede (6)		120	145



CONVOCAZIONE ASSEMBLEA ORDINARIA '97 vedi p. 55
E.mail della SIFTS: mc7226@mclink.it
Sito internet: http://www.it/personal/MC7226/luca.htm

RECENSIONI

The Keyed Flute by Johann George Tromlitz (versione inglese di *Ueber die Flöten mit mehreren Klappen*, Leipzig, A. F. Böhme, 1800), traduzione e introduzione a cura di Ardal Powell, Oxford, Oxford University Press, Early Music Series 17, 1996, pp. XX+268, $ 75.

Ueber die Flöten mit mehrern Klappen (Sui flauti a più chiavi) è la terza pubblicazione di Tromlitz, dopo il saggio *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen* (Breve trattato sul modo di suonare il flauto) del 1786 e il voluminoso *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (Metodo approfondito e particolareggiato per suonare il flauto) del 1791. Nei metodi precedenti, Tromlitz aveva preso in considerazione il flauto a due chiavi (Re#-Mib, le stesse del flauto di Quantz), ritenendolo perfettamente rispondente alle esigenze del virtuoso. In qualche punto tuttavia, egli sottolineava quanto avrebbe facilitato l'esecuzione la presenza di chiavi supplementari, per correggere un intervallo o un trillo. Era il segno che egli stava già sperimentando le chiavette, e con un certo entusiasmo (usciva un suo articolo in proposito nel 1785), ma che i risultati ancora non lo convincevano. Nove anni dopo l'*Unterricht*, finalmente convinto, egli presenta e dimostra tutte le qualità del suo flauto "con più chiavi". Non siamo in presenza di un nuovo trattato completo, ma di un'intergrazione del trattato precedente; Tromlitz infatti si limita a giustificare il cambiamento dello strumento e a riscrivere le parti tecniche interessate dall'adozione delle chiavi; per tutti gli altri aspetti esecutivi, sia tecnici che interpretativi, egli rimanda all'*Unterricht*.

Il flauto presentato è a 8 chiavi, discendente al Re; le chiavi sono le due enarmoniche del Re# e del Mib, le due chiavi di Fa, corta e lunga, agenti sul medesimo foro, quella del Sol#, due per il Sib sul medesimo foro, per il pollice sinistro e l'indice destro, e una chiave aperta per il Do" controlata dal pollice sinistro (Powell le trascrive nell'introduzione separando con un trattino i pezzi del flauto su cui le chiavi sono dislocate: Do" aperta, Sib, Sib — Sol#, Fa, Fa — Mib, Re, così è subito chiaro che la chiave del Sol# è fissata al corpo inferiore). A chi ha confidenza con i flauti con le

chiavi del periodo, apparirà subito rilevante la presenza di una chiave aperta per il Do" (usata anche come seconda alternativa per il Do dell'ottava superiore): essa permette di suonare il Do" con la stessa diteggiatura del flauto moderno.

Nello scorrere il trattato, ci si può chiedere se era necessario spendere oltre 140 pagine per presentare il nuovo strumento e discuterne tutti i 'vantaggi'. A me sembra che la prolissità di Tromlitz sia giustificata, perchè Tromlitz non è incondizionatamente a favore delle chiavi supplementari. Il loro uso deve sottostare a precise condizioni. Vediamo innanzitutto quali sono secondo Tromlitz i 'vantaggi' evidenti.

Le chiavi permettono una gamma omogenea di suoni, con una esplicita preferenza di Tromlitz per un timbro incisivo, tagliente e addirittura "metallico", come si era già espresso in precedenza (si veda in proposito l'articolo di Marcello Castellani: "Ueber den schönen Ton auf der Flöte. Il bel suono sul flauto traverso secondo Johann George Tromlitz", in *Recercare,* II (1990), pp. 95-116).

Altrettanto importante è il fatto che le chiavi permettono una maggiore sonorità nella prima ottava, nelle note precedentemente prodotte dalle diteggiature a forchetta. Come rileva Powell nell'introduzione, non è affatto vero, come si crede spesso oggi, che le chiavi migliorassero l'emissione della terza ottava o agevolassero i passi di tecnica, lo scopo principale espresso dalle testimonianze del tempo (non solo da Tromlitz) è l'aumento di volume della prima ottava: un'esigenza particolarmente sentita in rapporto agli altri fiati e forse ancora di più in orchestra.

Ma l'aggiunta delle chiavette rischiava, per altro verso (ed è questa la maggiore preoccupazione di Tromlitz), di compromettere l'intonazione pura degli intervalli, perchè i fori supplementari controllati dalle chiavi portavano i costruttori a una logica di compromesso nell'intonazione del semitono, abituando facilmente l'orecchio dell'esecutore al temperamento equabile. Questo accomodamento d'intonazione sembra essere inevitabile dal nostro punto di vista, perchè la 'logica' foratura equabile offre suoni accettabilmente intonati. Il flauto a una chiave invece, con le diteggiature differenziate per i semitoni enarmonici, garantisce o facilita l'educazione dell'orecchio agli intervall puri, tanto che l'esecutore con l'orecchio così educato si preoccupa di correggere con l'imboccatura anche

quei suoni che non offrono diteggiature differenziate o la doppia chiave Re#-Mib. Ma ciò che è accettabile per noi ora, non lo era ancora e affatto per Tromlitz. Egli tiene particolarmente a questo aspetto esecutivo. Le chiavi del suo flauto, infatti, non producono semmitoni equabili, ma semitoni più o meno acuti del temperamento equabile, determinati in stretto rapporto con un approfondito studio delle diteggiature utilizzabili. Ad esempio, Tromlitz preferisce ottenere un puro Lab dalla relativa chiave, perchè il Sol# può essere facilmente corretto (abbassato) chiudendo il foro dell'indice destro. Così sembrerebbe di tornare a una diteggiatura a forchetta, invece il suono risulta appena lievemente opacizzato (si può verificarlo in un qualsiasi strumento con le chiavette).

Ecco la condizione essenziale per l'adozione delle chiavi: che esse non comportino approssimazioni d'intonazione. Così si giustifica, nel trattato, la necessità di una lunga dimostrazione, di una considerazione quasi pignola di ciascuna variante, di un lungo percorso musicale annotato, melodia dopo melodia, tonalità dopo tonalità, da Re maggiore fino a Reb minore (8 bemolli in chiave!). Tutto ciò si applica a un ben preciso strumento, sul quale le chiavi non sono 'aggiunte', ma armonizzate in base sottili compromessi acustici e lenti aggiuntamenti costruttivi.

Polemico di natura, Tromlitz, come aveva già fatto in precedenza, non esita a definire tutti gli altri costruttori incapaci e i loro strumenti stonati, suscitando altrettanto polemiche risposte (alcune tradotte e riportate in appendice da Powell). Agli esecutori invece, dai quali possiamo immaginare provenissero dubbi sulla complessità della tecnica, Tromlitz risponde, con piglio romantico, che il vero virtuoso è colui che ha come meta la perfezione ideale; che non si confronta con le esigenze, spesso modeste, della pratica quotidiana, ma sfida continuamente se stesso.

Il trattato ha un intento dimostrativo, ma l'argomentazione si dispiega come un vero e proprio metodo graduale di apprendimento, che, a differenza di altri metodi coevi, prevede un immediato approccio all'uso delle chiavi. Vi è un abbandono quasi totale delle posizioni a forchetta e di conseguenza anche delle differenziazioni espressive tra le tonalità. Risulta implicito che l'adesione alle tesi di Tromlitz e soprattutto la realizzazione pratica dei suoi insegnamenti richiedano il flauto da lui descritto (ricostruito per l'occasione, in

mancanza di esemplari conservati, da Folkers & Powell).

Il lavoro di Ardal Powell non si limita a un'attenta traduzione del testo, altrettanto fluida e accurata di quella dell'*Unterricht* apparsa nel 1991 (Johann George Tromlitz, *The Flute Virtuoso*, introduzione di Eileen Hadidian, traduzione di Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press). L'introduzione di ben 60 pagine, unita all'Appendice I di altre 40 sulla fattura flautistica di fine Settecento, formano un contributo importante alla storia europea del flauto (con le chiavi) nel periodo compreso tra il 1750 e il 1805.

Si comprende subito che, con l'occasione, Powell fa il punto sul suo enorme lavoro di studio sugli strumenti conservati, che ha prodotto una raccolta d'informazioni sorprendente: 1.200 strumenti (post 1650—inizio '800) misurati e disegnati, analizzati e spesso provati direttamente (dati disponibili a richiesta ad un indirizzo internet segnato all'ultima pagina del libro). Powell sembra aver raccolto una necessità e una proposta di lavoro espresse nel 1992 da Jane Bowers in questi termini:"Finchè non saranno condotti studi dettagliati sul lavoro di singoli costruttori, prodotti chiari profili del disegno dei loro strumenti e di come i profili si siano evoluti nel tempo, e non saranno quindi condotte sistematiche comparazioni del lavoro di differenti costruttori, è virtualmente impossibile descrivere a qualsiasi livello di approssimazione il flauto del periodo classico. [...] al presente non è possibile descrivere alcun decisivo schema nel generale sviluppo del flauto in quel tempo." ("Mozart and the Flute", in *Early Music*, XX-1992, n. 1, pp. 31-42).

La serietà d'intenti del lavoro di Powell si manifesta fin dall'inizio con una premessa sulla definizione dei termini tecnici, cosa utile non soltanto ai non addetti ai lavori, ma agli addetti stessi per un riordino della terminologia.

L'introduzione è divisa in quattro capitoli: 1. Il mercato flautistico dell'Europa tardo settecentesca: metodi, strumenti, musica e concerti; 2. Aspetti dell'esecuzione flautistica nell'Europa tardo settecentesca; 3. Tromlitz, i suoi flauti e il trattato del 1800; 4. Conclusioni.

Il primo capitolo offre una panoramica dell'ambiente flautistico, più propriamente del "mercato" flautistico, come dice il titolo, diviso regionalmente (Londra, Germania, Francia, Austria e Italia)

prendendo in considerazione i principali metodi del tempo, i costruttori e i flautisti più significativi. Solo dell'ambiente londinese viene approfondita la discussione sul 'vero' suono del flauto, ma è un argomento che verrà ripreso nel capitolo successivo, che si apre proprio con i "Due ideali di suono del flauto", per proseguire poi sul tema dell'intonazione del flauto, ovvero del temperamento (da intendersi come 'accomodamento') nella foratura dello strumento. Il capitolo specificamente dedicato a Tromlitz prende in esame i metodi, gli articoli e le liste di vendita di Tromlitz. Di Tromlitz viene tracciata una breve biografia, comprendente anche i rapporti intercorsi con i flautisti del tempo (tra i più noti, soltanto il flautista cieco Friedrich Ludwig Dülon utilizzò un flauto di Tromlitz per un certo periodo); una breve considerazione è dedicata anche alla risonanza degli scritti di Tromlitz e alla diffusione dei suoi flauti.

In Appendice compare uno studio più tecnico sui flauti conservati, con osservazioni sullo stato di conservazione, sull'autenticità, sugli utensili usati dai costruttori e alcuni diagrammi comparati dei profili interni. Bene ha fatto Powell a riservare qui un maggiore approfondimento sugli strumenti, rispetto all'intento più generale e divulgativo dell'introduzione. In appendice si possono leggere inoltre articoli di Tromlitz e interventi di flautisti e costruttori (pro e contro Tromlitz) comparsi nella stampa tedesca del tempo.

La parte più originale dello studio è quella che documenta il lavoro dei costruttori nell'appricazione delle chiavi al flauto.

Sebbene siano stati i costruttori londinesi i primi a sperimentare e diffondere l'uso delle chiavette, l'idea di aggiungere altre chiavi al flauto barocco era nata in Germania nella prima metà del secolo per rendere il flauto discendente al Do# e al Do. Proprio un costruttore tedesco giunto a Londra attorno al 1726, John Just Schuchart, a noi già noto per uno studio sui suoi piedi "allungati" (si veda in particolare Maurice Byrne, "Schuchart and the Extended Foot-Joint", in *Galpin Society Journal*, 18/1965, pp. 7-13), sembra essere stato il primo a sperimentare le chiavette. Di lui ci rimane quello che Powell considera il più antico flauto a 6 chiavi (4 più 2 nel piede), del 1755 circa. Alla sua bottega si formarono il figlio Charles e altri importanti costruttori legati alla prima produzione del flauto con le chiavette, tra i quali Thomas Collier, Thomas Cahusac

e John Hale. Il noto brevetto di Richard Potter del 1785, spesso indicato nei manuali odierni come una delle prime testimonianze dell'uso delle chiavi, risulta così apparso dopo circa trent'anni dall'inizio della sperimentazione inglese. Questo brevetto sembrava inoltre rappresentare la tipica fattura inglese di fine secolo (testata internamente rivestita di metallo, chiave del Sol# sul corpo superiore, cuscinetti in peltro ecc.), in contrapposizione a quella tedesca — ritenuta prudente nell'innovare e solida nel costruire — dei Grenser, Boie, Kirst, Tromlitz, ecc. Ma la storia è molto più articolata (sorprendente e perfino avvincente), e influenzata dalle risposte del mercato dei flautisti dilettanti e dei professionisti, con i primi a rincorre le novità e i secondi ritrosi ai cambiamenti (soprattuto i professionisti francesi).

Ho una riserva e alcune segnalazioni da fare a Powell. La riserva riguarda la proposta di definire per estensione "classico" lo stile del disegno esterno di tutti i flauti a una chiave con modanature pronunciate (esemplificate nei primi flauti di Naust e Denner), in contrapposizione allo stile "nuovo", più filante, ad esempio dei flauti francesi degli anni '40 e '50. Secondo Powell, in mancanza di altri dati, queste due categorie possono servire a datare uno strumento, mentre io ritengo che possano facilmente portare a un vero e proprio pre-giudizio. Inoltre il flauto a una chiave viene spesso chiamato flauto "barocco" (anche dagli inglesi), così si potrebbe facilmente arrivare a sintetiche definizioni incomprensibili ai non addetti quali "un classico flauto barocco" o "un flauto barocco classico", che richiederebbero comunque un chiarimento.

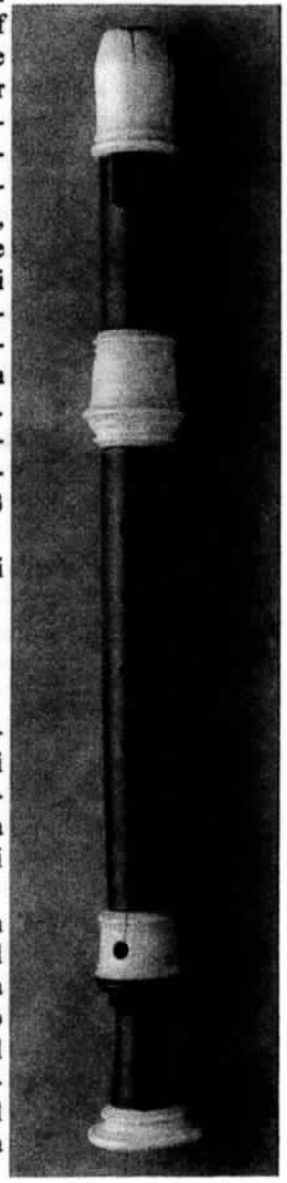
Merita segnalare invece un importante contributo alla comprensione delle consuetudini musicali delle classi alte inglesi della fine del Settecento: si tratta dell'articolo di Richard D. Leppert, "Men, Women, and Music at Home: The Influence of Cultural Values on Musical Life in Eighteenth-Century England", in *Imago Musicae* 2 (1985), pp. 51-133. Qui scopriamo che la musica faceva sì parte dell'educazione del *gentleman*, ma che questi, per il decoro della sua condizione, non doveva dedicarvi eccessivo tempo, nè mostrare eccessiva passione per qualche particolare strumento. Il flauto, privo di complicazioni di ance e facilmente traspotabile, bene si addiceva allo spirito attivo dei nobili maschi (senza sottolineare altre simbologie), mentre alle femmine, relegate in casa, conveniva

la cetera (l'*english guitar*) o una tastiera. Questo *hobby*, praticato con decoroso distacco dagli uomini, comportava spesso maldestre esecuzioni e insopportabili stonerie, compensate in parte dalla bravura delle donne (che altro potevano fare in casa, circondate dalla servitù, se non esercitarsi al clavicembalo?). E' perciò comprensibile che tutto ciò che poteva rimediare alle stonerie o facilitare l'esecuzione fosse ben visto dai nobili musicisti dilettanti, i quali, possiamo presumere, acquistavano le novità del mercato — inflazionandolo di costosi brevetti — anche per snobistica distinzione di classe. A illustrazione dell'articolo, compare anche un dipinto del 1762-63 con un flauto con chiavette e piede allungato, che è forse una delle prime testimonianze iconografiche di questo strumento (Joseph Wright of Derby, 1734-1797, *Mr. and Mrs. William Chase*, già a Catcombe Park, Isle of Wight, Collezione Lord Butler, riprodotto a p. 122).

Tornando al lavoro di Powell, esso è piuttosto debole nelle parti che riguardano l'Italia. Powell cita il breve trattato di Giovanni Battista Orazi (*Saggio per costruire e suonare un flauto traverso enarmonico*, 1797), che riguarda un flauto molto particolare, discendente al Sol; e cita inoltre il *Saggio per ben suonare il flautotraverso* (1779) del Lorenzoni. I costruttori sono poco più che elencati (Magazzari, Biglioni, Fornari); soltanto Palanca riceve una certa attenzione e un buon giudizio sulla fattura, l'omogeneità del timbro e l'intonazione dei semitoni. Segnalo dunque per completezza altri brevi e brevissimi metodi italiani: I *Principi di Musica* di Vincenzio Panerai (Venezia, Antonio Zatta e figli, ca. 1770), contente diteggiature per il "flautotraverso" (ecco dove prese il termine Lorenzoni!) a una chiave, con diteggiature da Reb' a Sol#"', "fornitemi dal Sig. Michele Sozzi, celebre professore di Flauto e d'Oboe"; inoltre il capitolo XIV con le "Lezioni di Traversiere" (pp. 341-351), e i relativi esempi musicali (pp.65-68) nella parte seconda de *La scuola della musica* di Carlo Gervasoni (Piacenza, Niccolò Orcesi, 1800. Ristampa, Bologna, Forni, s. d.); infine, l'interessante anonimo *Metodo per suonare il Flau / to con principi ristretti di Musica*, manoscritto, con tavole di diteggiature per il flauto "ordinario" e una tavola di diteggiature per i diesis e i bemolli "del Flauto colle Chiavi", con estensione fino al Re"'. Il flauto colle chiavi è a 6 chiavi, con 4 chiavette e piede discendente al Do. Secondo il Warner

(Thomas E. Warner, *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books*, 1600-1830, n. 84) il manoscritto è conservato alla Library of Congress di Washington, ma non compare nel secondo catalogo di Deyton C. Miller (*II Catalogue of Books and Literary Material Relating to the Flute*, Cleveland, l'autore, 1935). Questo metodo potrebbe risultare una traduzione di un *tutor* inglese, perchè nelle tabelle delle diteggiature le note sono indicate anche con lettere. Si tratterebbe così di una occasionale traduzione manscritta, simile a quella del metodo di Corrette conservata alla Biblioteca Querini Stampalia di Venezia (1090, CL. VIII COD.38): cfr. Leonardo Muzi, "Il Metodo di Corrette in una traduzione d'epoca", prima parte, in *Syrinx*, IX/33 (luglio-settembre 1997), pp. 26-30.

Gianni Lazzari



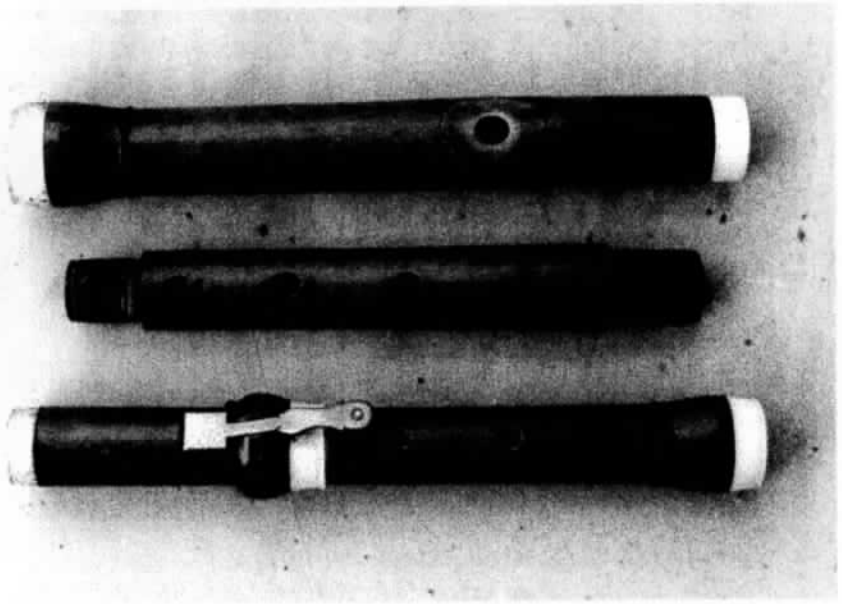
SEGNALAZIONE DI STRUMENTI

Un collezionista di Parma mi ha gentilmente concesso di fotografare tre strumenti di sua proprietà, un flauto dolce di gradissimo pregio e due interessanti flauti a una chiave, (vedi foto). Tutti e tre gli strumenti meriterebbero un'analisi approfondita.

Il **flauto dolce** è un contralto in bosso e avorio; nella testata compare il marchio "HOTTETERRE", sormontato da una "L" (Louis?) e da un giglio; nel corpo si legge il nome "LISSIEV", mentre il piede è privo di nomi o simboli. Lo strumento presenta alcune crepe sul becco, sul corpo e sull'avorio dell'ultimo foro. Merita

sottolineare che il costruttore Lissieu è probabilmente lo stesso autore del noto flauto traverso in due pezzi conservato a Vienna: uno strumento di struttura rinascimentale, ma con un rigonfiamento a bulbo alla mortasa di gusto barocco (Vienna, Kunshistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, cat. Schlosser n. 187. Cfr. anche Jane Bowers, "New Light on the Development of the Transverse Flute between about 1650 and about 1770", in *Journal of the American Musical Instrument Society*, III 1977, pp. 5-56).

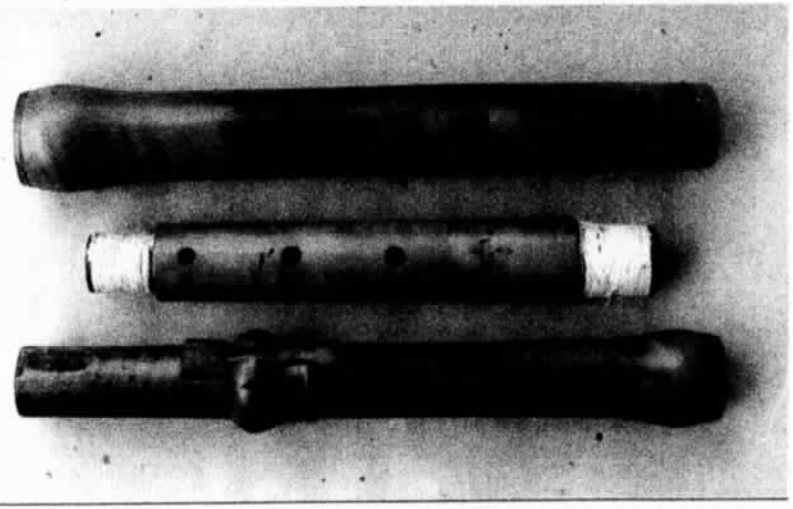
Il primo **flauto a una chiave** è in quattro pezzi, in bosso e avorio, con chiave in ottone e molla ribattuta sotto l'appoggio del dito; il cappuccio è stato recentemente ricostruito da Luca Barton; il flauto è marcato "KIRST/POTZDAM" su tutti i pezzi, sebbene quasi completamente cancellato nei due corpi. Il foro d'imboccatura è



ricavato su una larga tarsia ovale (molto probabilmente non originale). Do qui alcune sommarie e incomplete misure in millimetri: lunghezza tot. 609,5; colonna sonora 540; testata 223,3 (senza il cappuccio); corpo superiore148; inferiore 136,4; piede 100; diametro interno della testata 18,85; corpo sup. 18,10—14,9 (entrata—

uscita); corpo inf. ?—11,8; piede ?—13,4; diametro del foro ovale 10,3x9.

Il secondo **flauto a una chiave** in quattro pezzi è apparentemente in pero, con verniciatura rossastra; la chiave, priva di molla, è in ottone; in tre pezzi è marcato "HAMMIG/WIEN " sormontato da un simbolo molto cancellato (probabilmente un'aquila – l'aquila asburgica). Il corpo inferiore è marcato soltanto "HAMMIG". Il corpo superiore porta il n. 3 sotto il marchio; è molto meglio conservato degli altri pezzi ed è privo di vernice. Sono visibili crepe nella testata, mentre il piede è sbeccato. Misure in millimetri: lunghezza totale 613; colonna sonora 531; testata 234 (senza cappuccio); corpo sup. 143; corpo inf. 135; piede 100; diametro interno testata 18,2; corpo sup. 17—13,6 (entrata—uscita); corpo inf. ?—11,4; piede ?—13; diametro del foro ovale±rettangolare 10x9,4.



Gianni Lazzari

Errata corrige Nel Bollettino precedente, a pagina 9, è stata inserita la foto di un flauto priva di didascalia. Si tratta di una copia di flauto da un originle di August Grenser (Miller Collection, Washington) di Folkers & Powell. Ci scusiamo coi costruttori.

SIFTS — RECENTI ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

Libri e riviste

Conservatorio Statale di Musica "Gerolamo Frescobaldi" di Ferrara, *Annuario*, Anno Accademico 1993-94, a cura di Roberto Becheri e Giuseppe Rossi.

Idem, Anno accademico 1994-95

Idem, Anno accademico 1995-96

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, volume II (1990)

Idem, volume VII (1995) (dono FIMA-SIFD)

Jan Jaap Haspels, *Automatic Musical Instruments, their Mechanics and their Music* 1580-1820, s.l., l'autore, s.d. (dono dell'autore)

Cataloghi di collezioni strumentali

La Galleria Armonica. Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma, a cura di Luisa Cervelli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994 (dono del Direttore del Museo).

Musiche

Mattia Stabingher: [5] *Duetti a due traversieri*, revisione a cura di Mario Folena (del manoscritto n. 1739D-Vø dell'Archivio Musicale della Cappella Antoniana di Padova), Padova, il revisore, s. d. (dono del revisore)

Mathias Stabinger: 6 *Quartette* op. VI, für 4 Flöten, a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt, Zimmermann (ZM 32160), s. d. Partitura e parti staccate.

MERCATINO

Vendo flauto a una chiave copia da Villars (c. 1750), La=415, di Michele Losappio, con custodia in legno a L. 900.000, tel. 055.430371.

Vendo flauto barocco copia da G.A. Rottenburgh di R. Tutz (ottobre 1995), La=415 Hz. Prezzo interessante. Tel. 070.487165 oppure 0330.568242.

Vendo flauto barocco nuovo, copia da G.A. Rottenburgh di E. Crijnen, La=415, piede con registro, bosso e avorite, più una seconda testata G.A. Rottenburgh di Folkers & Powell perfettamente adatta al medesimo flauto. L. 1.800.000. Tel+fax 051.238947

Vendo copia di Hotteterre (di Graz) di A. Weemaels (1985), La=392, in ebano e avorite, L. 1.600.000 non trattabili. Tel+fax 051.238947

Vendo flauto copia da Kirst di C. Soubeyran (1988) a 6 chiavi, piede in Re, La 430, necessita di revisione, L. 1.000.000. Tel+fax 051.238947.

Vendesi flauto barocco copia da G.A. Rottehburgh di R. Tutz, La=415, praticamente nuovo, L. 2.000.000. Tel+fax 02.89011084.

LETTURE AMENE

a cura di G. L.

Ognuno è libero di avere le proprie opinioni sul flauto, ma ricordarne il "presunto male" e definirlo privo di varietà d'espressione, "monotono", "freddo" di suono e "quasi umile" proprio sulla prima pagina di un metodo per principianti mi sembra davvero fuori luogo!

"Lo studio del flauto sarebbe assai agevolato se chi s'accinge a coltivarlo avesse in antecedenza un giusto criterio delle sue qualità foniche. Esse se non sono pressochè ignorate, sono generalmente ed inconsciamente svisate dalla smania di sfoggiare una robusta cavata e di far dell'espressione [= vibrare].

Colla prima si sconfina da una giusta sonorità e suonasi sguaiato ne' bassi, zufolato negli acuti; colla seconda si ricorre ad un espediente peggiore del male cui vuolsi rimediare. Siccome però un presunto male veramente c'è, ne dirò due parole a vantaggio di chi questo Metodo prende a guida.

Il flauto, malgrado la sua dolcezza, una mesta dolcezza, non ha varietà d'espressione, è un po' monotono e freddo.

Mozart e Berlioz fra altri, avevan notato questa strana qualità, ma d'essa pare non si sieno accorti i flautisti in genere o almeno ad essa non si rassegnano.

Cercan animare, dar calore a questo suono coll'oscillarlo, misconoscendone così il buono del suo timbro genuino.

La dolce soavità, quasi umile che lo caratterizza è posposta a delle tremule soffiature di equivoco gusto e che sovente svelano un labbro insufficientemente addestrato.

Il suono del flauto dev'esser *dolce, puro e fermo*. Se gli

manca la plastica sonorità richiesta da un canto passionale, da una frase enfatica o drammatica, non ha chi l'eguagli nell'esprimere una poetica mestizia, una serena festività pastorale.

Come una sensitiva per questo strumento ribellasi ad ogni pretenziosa sforzatura, riserbando lo charme che gli è proprio a chi suonando semplicemente e bene, ne intuisce l'intimo e modesto suo pregio.

Al suono quindi, alla sua purezza e genuinità si ponga ogni cura e si tenga presente quanto Berbiguier scrisse: — Il cavar una bella voce è l'essenziale; meschino flautista sarà colui che pur conoscendo il meccanismo, possedendo una sorprendente agilità, caverà dallo strumento una cattiva qualità di suono. —

Premesso questo, il Metodo ancora sul principio ha già esaurito gran parte del suo compito."

[Italo Piazza], *Metodo per flauto*, Milano, Ricordi, s. d. (ed. n. 96548), della serie dei Metodi popolari per strumenti a fiato, p. 1.

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: mc7226@mclink.it

Consiglio Direttivo: Presidente Gianni Lazzari, Vicepresidente Luca Verzulli, Segretario Franco Luisi, Tesoriere Luigi Lupo, Consigliere Dario Lo Cicero.

Quote associative: soci ordinari L. 25.000 (residenti all'estero L. 30.000), soci sostenitori L. 80.000, da versare sul conto corrente postale n. 26689406 intestato alla Società Italiana del Flauto Traverso Storico, via Orfeo 18 Bologna.

CONVOCAZIONE DELL'ASSEMBLEA ORDINARIA 1997

L'Assemblea Ordinaria del 1997 è convocata per domenica 4 gennaio 1998, presso la sede dell'Accademia Musicale di Firenze, Via Adriani 27/29, alle ore 8.30 in prima convocazione e alle ore 11.30 in seconda convocazione. Ordine del giorno: consuntivo della gestione 1997, preventivo per il 1998, varie ed eventuali. Il Presidente. (Il presente avviso ha validità ufficiale, secondo quanto stabilito nello Statuto della SIFTS.)

Appello: Giorgio Cerutti, residente attorno a Bergamo, si è iscritto nel 1996 senza lasciare il suo indirizzo. Chi lo conosce lo avverta o ci fornisca la sua residenza. Grazie.