Bollettino della
SOCIETA' ITALIANA
DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO
Anno 2 numero 3, dicembre 1997

SOMMARIO

Gianni Lazzari, *1697-1997: 300 anni dalla nascita di Quantz (aggiornamento bibliografico)* p.3 - J.J. Quantz, *La vita di Herr Quantz raccontata da egli stesso* (a cura di Luca Ripanti) p.11 - Manfredo Zimmermann, *Riflessioni sul trillo e la sua esecuzione e forma, con particolare riferimento alla musica del XVIII secolo* p.26 - Luca Verzulli, *Il flauto militare: Testimonianze scritte (XV - XVII secolo)* p.36 - Segnalazione di strumenti p.42 - Luigi Lupo, *Il* decimo foro *di Athanasius Kircher: una puntualizzazione* p.48 - Recensioni p. 49 - Nuove acquisizioni della Biblioteca p.52 - Mercatino p.55

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

CORSI

Barthold Kuijken terrà un corso dal 1 al 4 aprile 1998 presso la Flötenschmiede di Basilea, per informazioni scrivere a Marianne Ziegler, St. Johanns — Vorstadt 19, CH-4056 Basel, Svizzera.

Marcello Gatti. Il Conservatorio di Vicenza ha organizzato dei *Corsi Liberi 1998*, con Gloria Banditelli, canto barocco, Enrico Gatti, violino barocco e Marcello Gatti per "I flauti traversi dal 1500 al 1800". Il corso di Marcello Gatti si svolge in due periodi: 11-14 marzo e 13-16 maggio 1998, durante i quali verranno sollevati aspetti esecutivi rilevanti dalle fonti trattatistiche specifiche. In entrambi gli incontri ci sarà una lezione collettiva il primo giorno, lezioni individuali nei giorni a seguire. Iscrizione L. 30.000, effettivi L. 350.000, uditori L. 100.000. Inviare l'iscrizione entro il 18 gennaio. Per ulteriori informazioni contattare il Conservatorio di Vicenza, tel+fax 0444.507551.

Manfredo Zimmermann. La proposta per l'organizzazione di un seminario di flauto traversiere sul repertorio per flauto del rococo tedesco e la musica da camera di Telemann avanzata nel bollettino 1/97 pp. 8-9, ha avuto finora 4 adesioni. La proposta rimane aperta. Gli interessati contattino il Presidente in sede.

Stefan Beck. La proposta per un corso sulla costruzione di un flauto traversiere (bolletino 1/97 p. 9) ha trovato un buon numero di adesioni, ma Stefan Beck per il momento ha rinviato il corso.

CONCORSI

L'americana NATIONAL FLUTE ASSOCIATION ha indetto il secondo concorso triennale ***Baroque Flute Artist Competition***, che avrà luogo a Phoenix, durante la convention dell'associazione dal 13 al 16 agosto 1998. Il concorso è aperto ai flautisti di età inferiore ai 35 anni. Gli interessati possono inviare (timbro postale entro il 16 marzo, data ultima di arrivo il 21 marzo 1998) come audizione preliminare un nastro registrato con incise 1) Telemann: Fantasia n. 10; 2) Hotteterre: *Sarabande* e *Gavotte* dalla quinta suite in Re maggiore dal *Premier Livre* (1715); 3) C.Ph.E. Bach Adagio e Allegro in 2/4 dalla sonata prima in Si*b* maggiore (Zimmermann). La seconda prova si terrà a Phoenix e prevede musiche di Locatelli, Quantz e Leclair; la terza e ultima prova prevede un programma libero di 25 minuti. Il bando di concorso può essere richiesto alla coordinatrice responsabile Catherine E. Folkers, Baroque Flute Competition, 49 Route 25 Hudson, NY 12534; E.mail cathy@baroqueflute.com; tel. 518:828-9779; fax. 518:822-1416. Fotocopie del bando sono disponibili a richiesta anche presso la sede SIFTS.

La vincitrice dell'edizione del 1995 è stata Benedek Csalong, che ha successivamente vinto il concorso di Bruges del 1996.

Gianni Lazzari

1697-1997: 300 ANNI DALLA NASCITA DI QUANTZ

(aggiornamento bibliografico)

Nel 1997 cade il trecentenario della nascita di Quantz (†1773). E' una ricorrenza "minore" rispetto a quella schubertiana e brahmsiana, ma ugualmente significativa, anche al di fuori dell'ambito del flauto: basti sottolineare che il suo notissimo trattato, ancora insuperato nella concezione della formazione del musicista, affronta molti aspetti generali della pratica esecutiva tardobarocca, e con tale accuratezza, da chiarire argomenti spesso dati per scontati e perciò tralasciati da altri teorici (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino, Johann Friedrich Voss, 1752).

Queste ricorrenze servono solitamente a fare il punto sull'opera di un personaggio, a promuovere ricerche e studi sulla vita, l'opera e il contesto in cui ha vissuto e prodotto. La SIFTS ha pensato, più modestamente, di proporre per l'occasione ai lettori italiani la traduzione del'autobiografia di Quantz ("Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen", pubblicata in F.W. Marpurg, *Historische-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I/1755, Berlino, Schütz). Luca Ripanti, che già nel '92 ha pubblicato la traduzione moderna del trattato (*Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, Milano, Rugginenti), ha accolto il nostro invito: ce la proporrà in due o tre parti iniziando da questo bollettino.

E' nostra intenzione aggiungere prossimamente anche la seconda, più breve, autobiografia di Quantz: quella redatta in italiano nel 1762 per la *Storia della Musica* di Padre Martini, opera quest'ultima mai portata a termine per la morte dell'autore (la biografia compare con una traduzione tedesca nel volume di Autori Vari, *Festschrift Johann Joachim Quantz. Biographie, Berichte und Aufzeichnungen*, Scheden, 1991).

Da parte mia vorrei cogliere l'occasione per segnalare gli studi più interessanti su Quantz apparsi negli ultimi tempi.

Edizioni del trattato

Il facsimile dell'edizione del 1752 del *Versuch* è stata pubblicata nel 1988 dalla Breitkopf & Härtel con un'introduzione di Barthold Kuijken. Nel 1752, Quantz aveva pubblicato anche un'edizione in

francese (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversiere*, Berlino, Chretien Frederc Voss); il facsimile è stato pubblicato a cura di Antoine Geoffroy-Dechaume, con "riflessioni" di Pierre Séchet, dalla Zurfluh (Parigi, 1975). Merita ricordare la traduzione inglese moderna a cura di Edward R. Reilly (*On Playing the Flute*, Londra, Faber and Faber, 1966), che ha confrontato le due versioni e l'ha corredata di un'ampia introduzione e abbondanti note.

In italiano sono apparse nel 1992 ben tre traduzioni del trattato. La prima è quella di Luca Ripanti, che, come ho gia ricordato, è una traduzione moderna. Le altre due hanno riproposto la traduzione anonima settecentesca conservata al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (*Trattato sul flauto traverso*, a cura di Sergio Balestracci, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice; *Saggio di un metodo per ben sonar il flauto traversiere*, a cura di L. Grassi, Cremona, Turris). Di queste due pubblicazioni, la migliore è quella curata da Sergio Balestracci, per la ricchezza di note e l'ampia introduzione, dove sono elencati pressoché tutti gli studi apparsi fino a quel momento su Quantz e il suo trattato.

Di fronte a questa ampia scelta di versioni è difficile consigliare il lettore italiano. Se egli non ha familiarità con la lingua degli originali, il mio consiglio, prima dell'acquisto, è di prendere visione di entrambe le traduzioni italiane (antica e moderna).

La musica di Quantz

Certamente l'aspetto che meno si conosce di Quantz è la sua produzione di concerti e sonate per flauto, che arrivano a ben oltre 500 lavori. Quanti ne conosciamo o ne abbiamo sentiti eseguire? Credo che gli stessi flautisti interessati ad approfondire il repertorio barocco ne conoscano una percentuale trascurabile. Più in generale, per quanto possano essere lusinghieri i giudizi dei critici musicali accreditati sul Quantz compositore, egli è stato e sarà ancora, penso, inevitabilmente (e nel bene e nel male ingiustamente) valutato dalla manciata delle composizioni più note: si è parlato e si continuerà a citare Quantz per il suo trattato, molto meno come compositore.

Ben vengano dunque (e comunque) alla luce, quest'anno, nuove edizioni di sue musiche e incisioni discografiche — è facile prevedere che saranno "scoperti" ottimi lavori che entreranno stabilmente nel repertorio dei flautisti. Nel frattempo il mio invito non è tanto quello di sospendere il giudizio (o il pregiudizio) che ci

eravamo fatti sul Quantz compositore, ma di accogliere la sua "nuova" produzione valutandola secondo i canoni che ci insegna egli stesso.

Vent'anni or sono, David Lasocki ha esemplificato come applicare il Quantz teorico (degli affetti) al Quantz compositore ("Quantz and the Passions: Theory and Practice", in *Early Music*, 4/1978, pp. 556-567; trad. italiana: "Quantz e la teoria delle passioni", in *Syrinx*, V—1993, n. 17, pp. 30-34). Possiamo continuare sulla stessa falsariga con la produzione quantziana che va emergendo in questo periodo, aggiungendo (ecco l'invito) una attenta lettura del capitolo XVIII del *Versuch (Come si giudica un musicista e una composizione musicale)*, per valutare quanto e come Quantz tenga fede ai suoi stessi principi.

In questo esercizio è altresì necessario avere una guida alle composizioni di Quantz, per non mettere sullo stesso piano lavori giovanili e maturi. Nel '97 è apparso il nuovo catalogo tematico completo delle composizioni quantziane a cura di Horst Augsbach (*Thematisch-systematisches Werkverzeichnis der Werke von Johann Jouchim Quantz*. Quantz - Werkverzeichnis (QV), Stuttgart, Carus Verlag, 1997. Recensione di N. Delius in *Tibia* 4/1997, pp. 616-617). Attualmente, su *Tibia*, lo stesso autore ne sta dando un sintetico resoconto, proponendo anche i problemi relativi alla datazione delle singole opere ("Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von Johann Joachim Quantz, Teil I: Die Drucke", 4/1997, pp. 561-567). Un lavoro ancora valido su Quantz compositore rimane (e vivamente consiglio) quello di Edward R. Reilly (*Quantz and his* Versuch*: Three Studies*, American Musiclogical Society, Studies and Documents n. 5, New York: Galaxy Music Corporation 1971. Segnalo copie a Bologna, Biblioteca del Conservatorio, e a Milano, Biblioteca del Conservatorio). Nel primo dei "tre studi", Reilly presenta l'intera produzione di Quantz e ne individua le linee di sviluppo.

Come possiamo leggere nella sua autobiografia, Quantz ha sempre mostrato un grande interesse ad approfondire le sue conoscenze musicali, per impossessarsi del mestiere del compositore e assimilare quanto più possibile dalle opere dei compositori che stimava. Questa è anche la ragione principale dei suoi spostamenti. Secondo Reilly, Quantz si cimentava nel comporre con una buona

dose di prudenza e di umiltà: dapprima prevalentemente nella Sonata e nella Triosonata, dove si esercita nel contrappunto e nei fugati. L'impressione prodottagli dai concerti italiani, in particolare quelli vivaldiani per violino, deve averlo indotto a cimentarsi presto anche col Concerto, nelle forme aperte tipiche della scrittura d'inizio secolo. Il Quantz maturo invece è caratterizzato dall'abbandono dei fugati, diventati il simbolo di un gusto "vecchio" e sorpassato e dalla progressiva strutturazione preclassica dei lavori orchestrali — senza arrivare mai al linguaggio e alle forme del classicismo (progressioni melodiche e politematicità permangono fino in fondo). Questi, che rappresentano molto sinteticamente i poli cronologici e stilistici delle composizioni quantziane possono servire a orientarci sulla datazione delle sue opere e come linee guida dell'esercizio di valutazione sopra accennato.

Un altro esercizio, che richiede una vasta conoscenza del repertorio barocco, non solo flautistico, è quello di riconoscere le influenze stilistiche dei compositori che Quantz cita come esempi da imitare (autobiografia e cap. XVIII del *Versuch*). Esemplare a questo proposito è il lavoro di Steven Zohn, che ha messo in luce il debito di Quantz nei confronti di Telemann, "pagato" con i lusinghieri apprezzamenti espressi nel *Versuch* ai suoi duetti, trii e quartetti ("New light on Quantz's advocacy of Telemann's music", in *Early Music*, 3/1997, pp. 441-461).

Un'influenza inversa è stata invece individuata da Jeanne Swack, che ha evidenziato la stretta relazione tra la bachiana sonata in La bemolle maggiore BWV 1031 e la sonata di Quantz in Mi bemolle maggiore QV2:18 di più antica composizione, lasciando alla fine aperte queste interessanti ipotesi: che la BWV 1031 sia dello stesso Quantz, copiata più tardi da Bach e successivamente a quest'ultimo attribuita; oppure che Bach, ascoltata la QV2:18, si sentisse stimolato a comporre qualcosa di altrettanto fresco e innovativo, prendendo a prestito alcuni elementi da Quantz ("Quantz and the Sonata in Eb major for flute amd cembalo, BWV 1031", in *Early Music*, 1/1995, pp. 31-53).

Per valutare la produzione matura di Quantz e dei compositori della corte berlinese (i Graun, Hasse, C. Ph. E. Bach ecc.), e le loro reciproche influenze, è necessario tenere in debito conto anche del gusto musicale di Federico II. Quantz non compone per il Teatro o

per celebrare Dio, ma per un ben preciso committente e per ben determinate occasioni musicali. Sappiamo, d'altro canto, che Federico II era colto ("illuminato") e particolarmente dotato per la musica: quale influenza ha esercitato il suo gusto sulla produzione di Quantz? Chiarire questo aspetto mi sembra importante. Sull'argomento ho trovato al momento soltanto l'articolo di Reinhold Quandt, "Friedrich II. als Komponist und Musiker", in *Tibia*, vol. VI (1981), pp. 241-249. Per una trattazione più generale rinvio a Ernest Eugen Helm, *Music at the Court of Frederich the Great*, Norma, University of Oklahoma Press, 1960; utile al lettore italiano sarà anche Alberto Basso, *Il Settecento: J. S. Bach e la corte di Federico II*, inserto n. 3 allegato alla rivista "Musica e Dossier", Firenze, Giunti Barbera, gennaio 1987.

Il flauto di Quantz

Edward R. Reilly è tornato di recente a occuparsi di Quantz per chiarire, attravero una attenta lettura degli scritti di Quantz e di altre testimonianze dirette, alcuni aspetti della sua attività di costruttore di flauti e della sua concezione dello strumento ("Quantz and the transverse flute. Some aspects of his practice and thought regarding the instrument", in *Early Music*, 3/1997, pp. 428-438). In più punti dei sui scritti, Tromlitz nega che Quantz sia intervenuto direttamente nella costruzione dei flauti, ma altre fonti non solo testimoniano i pagamenti del Re per gli strumenti costruiti e intonati da Quantz (secondo gli accordi previsti al momento della sua assunzione a corte), ma la sua diretta azione sull'alesatura interna dei pezzi e la trapanatura e intonazione dei fori laterali.

Al di là degli indubbi vantaggi economici di questo lavoro, Quantz si dedicava alla costruzione per realizzare una personale concezione del flauto, che doveva dare un suono "mascolino", "di petto", pieno e tuttavia incisivo; potente nel registro basso, anche a svantaggio degli acuti (nelle musiche Quantz non sale mai oltre il Mi5); con un "temperamento" dei fori che facilitasse la differenziazione dei semitoni enarmonici dai cromatici; che permettesse infine il ricquilibrio generale dell'intonazione (degli intervalli) quando era necessario cambiare il diapason dello strumento. Il risultato fu un flauto concepito con un'ampia cameratura, pareti del tubo spesse, legno di ebano, foro d'imboccatura circolare, due chiavi per differenziare Re#-Mi*b*; concepito inoltre sul diapason francese da ca-

mera (il più basso del tempo), ma dotato da 6 fino a 8 corpi di ricambio per cambiare diapason, con pompa e tappo a vite nella testata. Particolare interessante: Quantz preferisce un Fa (a forchetta) bene intonato, anche se così il Fa# necessita di una accentuata correzione d'imboccatura; questo perché nelle musiche (nelle sue il catalogo lo conferma) si incontra più spesso come tonica il Fa che il Fa#.

Reilly sottolinea che vi è una stretta correlazione tra gli elementi suddetti, i quali sono riconducibili a una concezione estetica precisa, e conclude rilevando che "sebbene si sia tentati di vedere la storia degli strumenti in termini di 'miglioramenti' meccanici nella loro fattura — e ci sia stata una forte tendenza a legare questi sviluppi col progresso tecnologico —, i flauti di Quantz suggeriscono che talvolta gli scopi e gli ideali musicali possono essere molto più influenti, e possono guidare la progettazione degli strumenti più specificamente e concretamente di quanto spesso si pensi."

Per quanto riguarda il numero dei flauti a lui attribuiti (Quantz non li marcava), io ero rimasto ai *"Six Quantz's flutes"* elencati da Friederich von Huene (*Continuo*, III n. 5/1980, pp. 4-9). Recentemente Eberhard Dehne-Niemann ha dato notizia di ulteriori scoperte. Un flauto "Quantz" in ebano, 2 chiavi, 2 testate e 5 corpi, è apparso nella collezione di strumenti riconducibile al Margravio del Baden. Un secondo flauto a 2 chiavi, in ebano, con un solo corpo malamente accorciato e rinforzato con anelli metallici, conservato nel Museo degli Strumenti Musicali di Lipsia, che sembrava in un primo tempo del tutto ignoto, si è rivelato uno degli strumenti scomparsi durante la guerra dal Museo Hohenzoller di Berlino. Il riconoscimento è stato reso possibile grazie a una foto del 1930 circa, segnalata all'autrice da Ardall Powell ("Zwei unbekannte Quantz-Flöten neu entdeckt", in *Tibia* 1/97, pp. 365-66 e *Tibia*, 2/97, p. 444)

I flauti attribuiti a Quantz mostrano tutti misure molto simili. Gustav Scheck riporta quelle del flauto n. 5076, conservato nel Museo degli Strumenti di Berlino, a pp. 34-35 del suo *Die Flöte und ihre Musik* (Mainz, Schott, 1975). Il dettagliato disegno di Friedrich e Katherine Mead von Huene del flauto "Quantz" della collezione Dorothy e Robert Rosenbaum è disponibile gratuitamente a richiesta scrivendo alla rivista *Early music*.

Miscellanea

Oltre che nel volume *Festschrift J. J. Quantz* menzionato all'inizio, informazioni biografiche su Quantz e sulla sua formazione musicale compaiono in Ulrike Liedtke, "Johann Joachim Quantz. Vom Stadtpfeifer zum königglichen Cammercompositeur", in *Tibia*, 1/97, pp. 326-333. Due interventi di Karl Ventzke e di Siegfried Müller, uno di seguito all'altro, in *Tibia* 3/89, pp. 525-527, segnalano e riportano foto dei monumenti dedicati a Quantz, compreso quello sulla sua tomba a Potsdam. Una poesia composta per il settantesimo compleanno di Quantz dal poeta Carl Wilhelm Ramler è stata recentemente riscoperta da Gabriele Busch-Salmen ("«Auf Herrn Quantzens Geburstag» — Hintergründe zu einem Huldigungsepigram von Carl Wilhelm Ramler", in *Tibia*, 1/97, pp. 321-325).

I ritratti di Quantz sono noti da tempo grazie a Charles Walthall: "Portraits of Johann Joachim Quantz", in *Early Music*, 14/4 (1986), pp. 500-518. In un ritratto di flautista, anonimo, di scuola francese, attualmente nella collezione di Tony Bingham (Londra), viene riconosciuto il giovane Quantz, ma l'individuazione si basa soltanto sulla corrispondenza con altri dipinti dei tratti del viso e per gli ornamenti e il taglio della giubba, di fattura tedesca (riprodotto in copertina e nell'allegato a *Tibia* 1/97, e in *Early Music* 1/95 p. 3).

Un autografo quantziano sconosciuto, ovvero la trascrizione firmata di un concerto di Georg Melchior Hoffmann (1685-1715) per corno da caccia, 2 oboi, archi e b. c. è stato commentato da Horst Augsbach su *Tibia* ("Ein unbekanntes Quantz-Autograph", 4/1997, p. 578-580).

Quanto agli allievi di Quantz, ricordo che Nikolaus Delius ha tracciato una genealogia dei flautisti tedeschi che origina da Quantz ("Quantz' Schüler: Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule", in *Tibia*, 3/1982, pp. 176-184). Poichè lo stesso Delius è stato allievo di Georg Müller (al quale l'articolo era dedicato in occasione del centesimo compleanno), che vi compare come 7 volte bisnipote-allievo di Quantz, all'imminente corso di Firenze (vedi II di copertina del bollettino precedente) avremo dunque occasione di sentire (mi perdoni lo scherzo Prof. Delius!) le lezioni di un 8 volte bisnipote-allievo del maestro di Federico II!

Non ho idea di quanti nuovi allievi entrerebbero nell'elenco grazie alle ricerche di questi ultimi 15 anni.

Secondo Horst Augsbach i *Solfeggi* di Quantz non sono autografi e non sarebbero serviti per le lezioni a Federico II, come affermano i curatori dell'edizione Amadeus (1975); andrebbero invece forse ascritti all'allievo Augustin Neuff, attivo presso la Hofkapelle di Berlino dal 1751 al 1792 (vedi Zohn, op. cit. p. 443).

Quantz ritorna sull'efficacia dell'insegnamento attraverso i duetti nella prefazione ai suoi Sei duetti op. 2 (che sarebbe un altro testo da tradurre in italiano per renderlo accessibile a tutti i giovani allievi). Non sono al corrente se la premessa venga riportata in recenti edizioni, tuttavia la versione tedesca può essere letta in *Tibia*, 1/1990, pp. 48-50 (a cura di Ulrich Thieme), mentre segnalo una copia dell'edizione in francese del 1759 alla Biblioteca del Conservatorio di Bologna. Per un commento a questa prefazione si veda: Edward R. Reilly, "Further Musical Examples for Quantz's *Versuch*", in *Journal of the American Musicological Society*, XVII n. 2 (1964), pp. 157-169.

(Ho volutamente tralasciato articoli che fanno riferimento al trattato di Quantz per aspetti generali della prassi esecutiva.)

Nuova E.mail della sede SIFTS a Bologna e del Presidente
sifts@iperbole.bologna.it
Grazie all'interessamento di Luca Verzulli, la SIFTS ha ora anche un sito Internet, dove si possono trovare informazioni sull'associazione, le sue finalità e gli indici dei bollettini usciti:
http://www.mclink.it/personal/MC7226/sifts.htm
****
Con questo bollettino si concludono le tre uscite del 1997. Nel 1998 il bollettino apparirà indicativamente ad aprile, agosto e dicembre.

Per assoluta mancanza di spazio la terza parte dell'elenco delle fonti iconografiche italiane del flauto viene rimandata ad un prossimo numero.

Johann Joachim Quantz

LA VITA DI *HERR* JOHANN JOACHIM QUANTZ, RACCONTATA DA EGLI STESSO

(Prima parte)

Sono nato nella provincia di Hannover, nel villaggio di Oberscheden, situato tra Göttingen e Münden, il 30 gennaio dell'anno 1697, tra le sei e le sette della sera. Sono stato battezzato ed educato nella fede della Chiesa Evangelica Luterana.

Mio padre, che era il fabbro del villaggio, si chiamava Andreas Quantz. Il nome di mia madre era Ilse Bürmannin. Morì nel 1702, e mio padre si risposò, ma nel 1707, il giorno precedente alla Pasqua, morì anche lui, all'età di 48 anni.

Fin da quando avevo nove anni, egli mi aveva istruito nel mestiere del fabbro, e dal suo letto di morte dichiarò che avrei dovuto continuare con questa tradizione. Ma la Divina Provvidenza, che distingue sempre meglio dei comuni mortali ciò che essi hanno creduto essere la retta via, presto mi mostrò un diverso cammino verso la felicità futura.

Appena mio padre morì, due dei suoi fratelli, il primo sarto, l'altro musicista di corte presso la città di Merseburg, si offrirono di prendermi sotto la loro protezione e di insegnarmi il loro mestiere, lasciandomi la libertà di scegliere tra i due. Mia zia paterna aveva invece sposato il pastore della chiesa di Lautereck nel Palatinato, ed anche costui desiderava provvedere alla mia educazione per poi mandarmi all'università. Io però, già dall'ottavo anno d'età, avevo preso l'abitudine di suonare il violone tedesco, accompagnando il mio fratello maggiore che talvolta durante le sagre paesane era uno dei musicisti del villaggio, e tutto senza saper leggere una nota. Questa musica, pur appartenendo ad un genere minore, aveva dominato i miei interessi in maniera tale da farmi desiderare di non voler diventare altro che un musicista.

Così, nell'agosto del 1708, mi recai a Merseburg per iniziare il mio apprendistato con il musicista di quella città, Justus Quantz. Tuttavia dopo tre mesi morì anch'egli, ed il suo futuro genero, Johann Adolf Fleischhack ne occupò il posto. Rimasi a servizio come apprendista con costui per cinque anni e tre mesi, e come

dipendente a giornata per due anni e tre mesi. Per i criteri del tempo, Fleischhack non era un cattivo musicista, in particolare come violinista. Purtroppo aveva la tendenza a favorire il proprio comodo a scapito dell'istruzione musicale di cui avrebbe dovuto fornire noi apprendisti. I suoi dipendenti avevano perlopiù la stessa mentalità, di conseguenza non disponevamo d'altra istruzione di quella che un apprendista – nei limiti delle sue possibilità – poteva comunicare ad un altro. In tali circostanze sarei necessariamente dovuto rimanere nella stessa ignoranza dei miei compagni, se l'ardente passione infusami dal Creatore per questa scienza[1], insieme con una buona dose di talento innato, non mi avessero indotto ad un'applicazione autonoma, rendendomi piacevoli anche gli sforzi più pesanti verso il raggiungimento di una migliore conoscenza nel campo della musica.

Il primo strumento che dovetti imparare a suonare fu il violino, per il quale sembravo avere la più grande inclinazione. A questo seguirono l'oboe e la tromba. Durante i miei anni d'apprendistato studiai tenacemente questi tre strumenti, ma non me ne furono risparmiati altri quali il cornetto [*Zink*], il trombone, il corno, il flauto diritto, il fagotto, il violone, il violoncello, la viola da gamba e molti altri ancora che il vero *Kunstpfeifer*[2] doveva saper suonare. È pur vero che se si suonano così tanti strumenti c'è il rischio di rimanere al livello di un suonatore da osteria su ognuno di essi, ma è anche vero che così facendo si ha la possibilità di venire a conoscenza di ognuna delle loro peculiarità; una caratteristica assolutamente necessaria ad ogni compositore, ed in effetti praticamente indispensabile, in particolar modo a coloro i quali si dedicano alla scrittura di musica sacra.

Per mia stessa scelta decisi di prendere anche lezioni di clavicembalo – uno strumento che non sarei stato altrimenti obbligato ad imparare – da un mio parente, l'organista Kiesewetter. Attraverso la sua istruzione posi le basi per una migliore comprensione dell'armonia, e fu probabilmente allora che cominciai a desiderare di imparare a comporre.

Il mio maestro non commise lo stesso errore della maggior parte dei suoi colleghi, quello cioè di mostrare una predilezione per la rigidità ed il cattivo gusto del passato, disdegnando e condannando tutto ciò che è nuovo e buono solo perché essi stessi non sono in grado di produrne un'esecuzione soddisfacente. Egli sapeva come

scegliere i buoni esempi, e cercava sempre di ottenere il meglio da ciò che vedeva la luce. Riceveva molta musica da Lipsia, specialmente dai celeberrimi Telemann, Melchior Hofmann, Heinchen[3] e da altri ancora. Ciò mi assicurò un vantaggio che si rivelò utile ancora dopo moltissimi anni.

La cappella ducale di Merseburg non era particolarmente grande a quel tempo. Dovevamo adempiere alle mansioni della corte, della chiesa, ed eseguire anche musica da tavola [*tafelmusik*]. Questo non rappresentava un misero incentivo per me, anche perché spesso prendevano parte a queste esecuzioni musicisti provenienti da altre corti.

Intanto cresceva sempre più forte in me il desiderio di comporre. Spesso mi dilettavo nello scrivere piccole cose, come alcuni *bicinia* per trombe, marce, minuetti ed altre danze. Non osavo però avventurarmi in nulla di più complicato senza quella necessaria istruzione di cui allora non potevo disporre.

A quel tempo il mio strumento principale era il violino. Supperivo alla mancanza d'istruzione con una buona dose di lavoro. Studiavo diligentemente i brani di Biber, Walter e Albicastro, fino a quando non ricevetti i lavori di Corelli e Telemann. Proprio questi ultimi mi spronarono ad uno sforzo ancora maggiore. Alla fine raggiunsi un livello tale da permettermi di affrontarne l'esecuzione per i miei esami, che ebbero luogo nel dicembre del 1713. Il mio maestro mi dispensò da tre quarti di un anno di studi, ma alla condizione di rimanere con lui ancora per dodici mesi come dipendente alla giornata, alla metà del salario normale.

Due erano le città in cui avrei desiderato prendere residenza: Dresda o Berlino. Ritenevo che avrei potuto ascoltare colà molta più buona musica di quanto potessi fare a Merseburg.

La morte del principe Federico, fratello del duca regnante, avvenuta nel giugno del 1714, ed i tre mesi di lutto che ne seguirono, mi diedero presto l'opportunità di realizzare le mie aspirazioni. Viaggiai da una città all'altra, ed infine mi recai a Dresda, nella speranza di riuscire a farmi conoscere. Non riuscii ancora nell'intento, ero infatti destinato a continuare i miei viaggi. Su interessamento dell'arcivescovado pervenni a Radeberg, dove cercavano uno strumentista. In parte perché non volevo continuare i miei viaggi durante la stagione calda, ed in parte perché non avevo

ancora accantonato l'idea di farmi conoscere a Dresda (che distava solo due miglia da quel paese), presi accordi con il musicista civico, Knoll, accettando di lavorare con lui fino al termine del periodo di lutto a Merseburg. Purtroppo un incidente deplorevole tanto per il mio maestro quanto per l'intera città ci separò nuovamente. Una delle più terribili tempeste di cui io sia mai stato testimone ebbe inizio alle otto di sera del giorno di penitenza che cade dopo la festa di S. Giovanni. Due terribili fulmini appiccarono il fuoco in tre punti diversi, ed in pochi minuti l'intera città era data alle fiamme. Nel breve lasso di quattro ore l'intero abitato – inclusi la chiesa, il municipio, la scuola, la canonica e venti case suburbane – fu ridotto ad un cumulo di cenere. Il fuoco divampava così violentemente che coloro i quali non erano riusciti ad uscire per tempo dalla città non furono più in grado di valicarne le porte d'accesso a causa delle fiamme. Molti dovettero cercare rifugio nella piazza del mercato – anch'essa preda dell'incendio – ed io stesso tra questi. La chiesa prese fuoco per effetto di una fettina di pancetta in fiamme che svolazzando colpì la punta della guglia. L'indomani non c'era più niente da mangiare o da bere, nemmeno semplice acqua. Quel giorno una ventina di pagnotte e due barilotti di birra inviatimi dalla campagna da un simpatico forestiero, dovettero sfamare tutti gli abitanti, per la verità in modo alquanto sommario. Il pastore della città, D. Richter, la mattina del giorno del disastro aveva concluso il suo severo sermone – nel quale paragonava la città a Sodoma e Gomorra – con le parole: "Lo vedrete tutti. Il Signore colpirà col fulmine! Amen!"

Quest'espressione, unita al fervore con cui aveva battuto il pugno sul pulpito, aveva colmato d'orrore i fedeli, e me tra loro. E sembrò ancora più strano che soltanto la casa del pastore fosse l'unica a rimanere indenne dal fuoco, seppure espostavi tanto quanto la canonica o la scuola, entrambe completamente distrutte. I più semplici tra gli abitanti del borgo cominciarono dunque a gettare su quest'uomo un'ombra di discredito, arrivando quasi a definire l'onesto vecchio uno stregone ed uno jettatore.

In queste circostanze mi sembrò più saggio riprendere a viaggiare. Incalzato dal povero Knoll, che aveva perduto ogni suo avere nell'incendio, mi recai a Pirna, presso il musicista civico Schalle, un dipendente del quale era caduto malato. Dall'istante in cui ero

partito entrai al suo servizio. In seguito realizzai che questa era la maniera in cui la Provvidenza aveva scelto non solo di esaudire il desiderio di farmi conoscere a Dresda, ma anche di decidere la mia sorte futura. Giacché quando il musicista civico Heine dovette procurare delle esecuzioni per un numero di matrimoni superiore a quello che era nelle sue possibilità con la piccola orchestra di cui disponeva, come spesso accade, egli decise di assumere gli strumentisti necessari dai villaggi vicini. Fu in una di queste occasioni che venne anche il mio turno, e riuscii così a fare la sua conoscenza. Fu la prima persona che conobbi a Dresda.

Durante questo periodo a Pirna ebbi modo di leggere per la prima volta i concerti per violino di Vivaldi. Devo dire che m'impressionarono non poco, poiché rappresentavano una maniera completamente nuova di comporre. Non mancai quindi di procurarmene un certo numero. Gli splendidi ritornelli di Vivaldi mi servirono in seguito come eccellente esempio.

Con la fine del periodo di lutto, nel settembre di quell'anno, il mio precedente maestro a Merseburg mi richiamò presso di sé. Quindi ritornai per terminare l'anno e mezzo di servizio che ancora gli dovevo.

Nel 1715 fui nominato primo violino a Berenburg, e dovetti suonare al *Lustschloss Friedeburg* davanti a diversi principi. Le condizioni che mi si offrirono in relazione al salario erano assai più vantaggiose di quanto non mi fossi mai aspettato. Ma poiché non vedevo come avrei potuto perseguire la mia intenzione di apprendere di più sulla musica rimanendo in un posto dove sarei stato il migliore tra musicisti mediocri, declinai l'offerta, scegliendo di attendere una posizione più favorevole. Poco dopo si richiese la mia presenza presso un'altra corte come oboista, ed infine, il duca Moritz di Merseburg, grande patrono dei *Kunstpfeifer*, per sua speciale cortesia decise di sovvenzionare la continuazione dei miei studi sulla tromba. Declinai il primo invito, e non ebbi neppure il tempo di accettare il secondo, giacché proprio in quel periodo Heine mi chiamò in servizio a Dresda. Preferii questa sistemazione alle altre, ed accettai con gran gioia, nella speranza di avvicinarmi alla mia mèta (cosa che effettivamente accadde).

Nel Marzo del 1716 mi recai a Dresda. Qui mi accorsi subito che il semplice fatto di suonare le note così come erano state scritte dal

compositore non era certo il miglior merito di un musicista.

Già a quel tempo l'orchestra reale era al suo massimo fulgore. Si distingueva da molte altre orchestre per la levigatezza d'esecuzione di gusto francese, anche perché era stata istruita da Volumier[4], il *Konzertmeister* di quel tempo, proprio come in seguito, sotto la guida di Pisendel[5], che introdusse uno stile misto[6], raggiunse una finezza nell'esecuzione che io non vidi mai superata durante alcuno dei miei viaggi. Allora l'orchestra poteva vantare tra i suoi elementi famosi strumentisti quali lo stesso Pisendel e Veracini al violino, Pantaleon Hebenstreit al pantalon[7], Sylvius Leopold Weiss al liuto ed alla tiorba, Richter all'oboe, Buffardi [Buffardin] al flauto traverso, per non parlare di tutti gli ottimi violoncellisti, fagottisti, cornisti e violonisti. Quando ascoltavo questi illustri musicisti ne rimanevo affascinato, ed il mio zelo nel continuare i miei studi veniva raddoppiato. Volevo prepararmi in modo da poter divenire anch'io entro breve tempo un membro di quella eccellente compagine. Sebbene fossi abbastanza occupato con la vita del *Kunstpfeifer*, trovavo che l'eseguire di continuo musica da ballo rappresentasse un ostacolo all'acquisizione di una maggiore finezza esecutiva, e desideravo quindi farla finita con questo lavoro. Rimasi comunque ancora due anni.

Pierre Gabriel Buffardin

Nel 1717 la madre di Augusto II morì. Il lutto che ne derivò mise a tacere tutta la musica per un periodo di tre mesi. Durante questo

periodo intrapresi un viaggio che mi portò nella Slesia inferiore e superiore, in Moravia ed in Austria, a Vienna. Ritornai a Dresda, passando per Praga, nell'ottobre di quell'anno.

Durante il giubileo in atto, che celebrava la Riforma, mi capitò di dover suonare la tromba in chiesa. Il *Kappelmeister* Schmidt mi sentì, e mi propose – se fossi stato interessato – l'intervento del re nell'aiutarmi a terminare i miei studi su questo strumento (come era abitudine tra i suonatori di tromba) dopodiché sarei stato assunto al servizio reale come trombettista di corte. A quel tempo vi era una certa carenza di trombettisti competenti, a corte come in altri ambienti. Declinai anche questo gentilissimo invito, giacché, come sapevo bene, suonando quello strumento non avrei certo potuto acquisire quel buon gusto, cui tanto ambivo.

Nel Marzo del 1718 fu costituita la cosiddetta "Cappella Polacca", che doveva essere formata da dodici elementi. Dal momento che undici di questi erano già stati assunti e mancava soltanto un oboista, fui proposto per questa mansione. Così, dopo un esame conclusosi felicemente davanti al direttore della Cappella, il barone von Seyfertiz, fui accettato. Il salario annuo era di 150 talleri più l'alloggio in Polonia. Gli altri non ricevettero di più. Nell'estate del 1718 mi recai in Polonia con questa formazione e ritornai a Dresda la primavera seguente.

Durante questo periodo raggiunsi un punto di svolta che ebbe conseguenze sia sulla vita che avevo condotto fino allora che sul lavoro che avrei svolto in seguito. Il violino, che fino allora era stato il mio strumento principale, venne sostituito dall'oboe. I miei colleghi, che avevano molta più esperienza di me, m'impedirono però di continuare ad eccellere su entrambi gli strumenti, cosa che era mio vivo desiderio fare. Il dispiacere causatomi da questa situazione mi fece intraprendere seriamente lo studio del flauto traverso, che fino ad allora avevo suonato solamente per il mio piacere personale. Su questo strumento non dovevo temere alcuna resistenza da parte dei miei colleghi, in particolar modo perché il flautista precedente, Friese, che non aveva una grande inclinazione musicale, mi permetteva volentieri di suonare la parte del primo flauto. Per circa quattro mesi presi lezioni dal famoso flautista Buffardi [Buffardin], in modo da apprendere le peculiarità di questo strumento. Non suonavamo altro che brani veloci, perché questo era il "forte" del mio maestro.

Da parte mia questa nuova occupazione non fece che accrescere in me l'interesse per la composizione. A quel tempo erano poche le musiche concepite espressamente per il flauto. Ci si doveva arrangiare perlopiù con le composizioni per oboe e violino, che dovevano venir adattate alla bell'e meglio a questo scopo. Scrissi diversi brani per il flauto e li feci correggere da altri musicisti. Purtroppo all'epoca non godevo di un'educazione formale nei principi della composizione. Sebbene il *Kappelmeister* Schmidt mi avesse promesso di insegnarmi il contrappunto, non faceva che rimandare di volta in volta, cosicché alla fine non se ne fece nulla. Non osavo chiedere a Heinchen di darmi delle lezioni perché non volevo offendere Schimdt, anche perché non erano esattamente ottimi amici. Nel frattempo, mentre aspettavo una situazione più favorevole, studiavo industriosamente le partiture di celeberrimi maestri, cercando di imitare nei trii e nei concerti il loro metodo nel comporre, senza però scrivere realmente nulla. Cercai anche di realizzare delle fughe, anche perché ho sempre trovato il massimo piacere in questo genere di composizione. Questo avvenne in particolar modo dal tempo in cui, a Vienna, riuscii ad acquisire dal geniale compositore Zelenka (che allora era un allievo di Fux) una buona comprensione del contrappunto all'ottava.

Fui abbastanza fortunato da fare la conoscenza di *Herr* Pisendel; il grande, abilissimo virtuoso di violino che divenne *Konzertmeister* dopo la morte di Volumier. Questa conoscenza crebbe poco per volta e si sviluppò in un'intima amicizia che con mio grande piacere continua ancor'oggi. Da questi – la cui grandezza come violinista pareggia la distinzione come *Konzertmeister*, le cui capacità musicali eguagliano la rettitudine umana – imparai non solo ad eseguire gli *Adagio*, che egli sapeva rendere in maniera quanto mai commovente, ma anche tutto ciò che concerne l'interpretazione dei vari movimenti e l'esecuzione della musica in generale. Pisendel mi incoraggiò a fare altri tentativi nell'arte della composizione. Il suo stile a quel tempo era rappresentato da un misto delle scuole italiana e francese. Infatti aveva viaggiato in entrambi quei paesi quando era già divenuto un uomo dal giudizio maturo. In giovinezza aveva cantato nel coro di Anspach, sotto la direzione dell'eccellente cantante ed insegnante di canto Francesco Antonio Pistocchi[8]. Ebbe così l'opportunità di stendere per tempo le basi del proprio buon

gusto. Aveva imparato a suonare il violino da Torelli. Il suo esempio mi coinvolse tanto profondamente che in seguito continuai a preferire lo stile misto a quello nazionale. A questo proposito posso anche ringraziare l'attenzione che ho sempre mostrato verso i buoni cantanti, in modo particolare proprio per ciò che riguarda lo stile.

Nel 1719, durante le nozze del principe elettore, vennero eseguite diverse opere italiane, un dramma pastorale, due serenate ed un *divertissement* francese. I cantanti ed i ballerini che presero parte a quest'ultimo erano tutti dame e gentiluomini della corte. *Herr* Schmidt, il *Kappelmeister*, dichiarò essere l'autore delle musiche. Per le opere italiane si fecero venire i più famosi cantanti direttamente dall'Italia. La musica delle due opere, *Gli odi delusi del Sangue*, e *Teofane*, nonché quella del dramma pastorale, erano del *Kappelmeister* Lotti, per cui era stato appositamente assunto[9]. Il resto della musica era di Heinchen.

Queste furono le prime opere che udii in vita mia. Non solo ne venni affascinato, ma mi diedero l'idea di quello che allora era il puro, ma sensibile, stile italiano, da cui – a parer mio – gli italiani si sono oggidì allontanati troppo. I cantanti più notevoli che ebbi modo di ascoltare in queste opere furono Francesco Bernardi, chiamato il Senesino, Matteo Berselli, Santa Stella Lotti, moglie del *Kappelmeister* Lotti, Vittoria Tesi, Durestanti e *Frau* Hesse, una tedesca, moglie del famoso omonimo suonatore di viola da gamba, ora ministro della guerra del margravio di Darmstadt.

Il senesino aveva una voce di soprano (mezzo soprano) piacevolmente bassa, potente, chiara ed eguale nei vari registri, un'intonazione pura ed un bel *trillo*[10]. Di rado andava oltre il fa della quinta linea. Il suo stile era magistrale, e la sua esecuzione perfetta. Non sovraccaricava i movimenti lenti con ornamentazioni arbitrarie[11], ma realizzava gli abbellimenti essenziali con la più grande finezza[12]. Cantava gli *Allegro* con ardore, e sapeva come emettere di petto i passaggi rapidi. Aveva un portamento ed una figura adatti al teatro, e la sua recitazione era abbastanza naturale. Gli si addicevano meglio i ruoli di eroe piuttosto che quelli di amante.

Berselli aveva una piacevole voce di soprano acuto anche se un poco flebile, che andava dal do centrale al fa alto con grande facilità. Egli sbalordiva il suo pubblico più con questa caratteristica che con la sua arte canora. Nei movimenti lenti non suscitava una grande

commozione, e nei movimenti rapidi non realizzava molti passaggi. La sua figura non era male, ma la recitazione non era abbastanza appassionata.

La Lotti aveva una voce di soprano decisamente robusta, buona intonazione e buon *trillo*. Nelle note più acute mostrava però una certa difficoltà. Il suo forte erano gli *Adagio*, ed è da lei che ascoltai per la prima volta la tecnica del cosiddetto *tempo rubato*[13]. Aveva una buona presenza scenica, e la sua recitazione – in particolar modo nel ruolo di personaggio austero – era insuperabile. Della Vittoria Tesi parlerò più tardi.

Dopo le nozze Heinchen compose ancora un'altra opera che doveva essere rappresentata dopo il ritorno del re dalla Polonia. Durante le prove, che ebbero luogo al palazzo reale alla presenza del direttore musicale, il barone von Mortax, i due cantanti, il Senesino e Berselli, ebbero l'atteggiamento degli impertinenti virtuosi. Battibeccavano con Heinchen su un'aria, accusando quest'uomo dottissimo, che aveva passato sette anni in Italia, di aver fatto un errore nel libretto. Il Senesino, che probabilmente a quel tempo aveva già deliberato di andarsene in Inghilterra, strappò lo spartito di Berselli e lo lanciò ai piedi di Heinchen. Questo fatto fu riferito al re, che si trovava ancora in Polonia. Nel frattempo il conte von Wackerbart, che era un grande patrono degli italiani, era riuscito a riconciliare il *Kapellmeister* con i castrati, con piena soddisfazione di Heinchen, alla presenza di alcuni importanti membri dell'orchestra reale, come Lotti, Schmidt, Pisendel, Weiss, ecc. Ad ogni modo arrivò un ordine reale che richiedeva le dimissioni di tutti i cantanti italiani. E questo pose fine all'opera.

Quasi ogni anno mi recavo in Polonia con la cappella di cui ero un componente. Nel 1722 il nostro salario fu portato a 216 talleri. Questa volta dovemmo rimanere in Polonia. Nel frattempo, diversi miei patroni, in particolar modo il Guardiano della Spada Reale [*Cron-Schwerdträger*] il conte Lubomirsky, e l'Assessore Reale [*Cron-Referendarius*], l'abate Roseroschewsky, avevano chiesto a mia insaputa al re di mandarmi in Italia. Il re aveva acconsentito, ed io non esitai a ritornare in Sassonia non appena ne ricevetti notizia. Purtroppo, al mio arrivo a Dresda, venni a conoscenza del fatto che il capo maggiordomo [*Oberküchenmeister*] nonché direttore della cappella polacca, il barone von Seyfertiz – che era stato mio grande

protettore fin dal momento in cui mi prese al servizio reale, e che tale rimase fino alla morte – aveva considerato che era troppo presto per mandarmi in Italia a causa dalla mia giovane età. Udito ciò, il re emendò la sua precedente decisione. Questo suo ripensamento mi gettò in un momento di sconforto, poiché era mia convinzione che von Seyfertiz avrebbe invece dovuto anticipare la mia temporanea felicità. Comunque il barone mi assicurò che quando fosse venuto il momento avrebbe fatto ogni sforzo per assicurarmi quel viaggio in Italia. Col tempo pervenni a comprendere che aveva perfettamente ragione.

Nel luglio del 1723 viaggiai verso Praga in compagnia del famoso liutista Weiss, e di *Herr* Graun, il quale è ora *Kapellmeister* reale di Prussia, con lo scopo di ascoltare la grande e splendida opera che vi si rappresentava per l'incoronazione dell'Imperatore Carlo VI. Veniva eseguita all'aperto, e vi prendevano parte cento cantanti e duecento strumentisti. Il titolo dell'opera era *Costanza e Fortezza*. L'autore era l'*Oberkapellmeister* imperiale, il famoso, vecchio Fux[14]. L'opera era stata composta più secondo i dettami dello stile sacro che di quello teatrale, ma era decisamente magnifica. L'alternarsi tra scontro e incontro dei violini che aveva luogo durante i ritornelli, la cui scrittura sulla carta avrebbe certo potuto apparire piuttosto rigida ed arida, aveva sull'insieme un mirabile effetto. In effetti il risultato era assai migliore di quello che si sarebbe ottenuto impiegando uno stile melodico *galante*, ornamentato con molte piccole figurazioni e passaggi veloci. Senza considerare che una linea strumentale più *galante* – che si addice assai più ad una piccola sala e ad un insieme strumentale assai ridotto – non può essere realizzata con la dovuta coerenza da così tanti strumentisti, specialmente quando non sono abituati a suonare insieme. L'ampiezza del luogo avrebbe sicuramente nuociuto alla chiarezza dei passaggi consistenti di molte note in rapida successione. Ho avuto modo di constatare questo fatto in diverse occasioni. Tra queste anche a Dresda, dove le *ouvertures* di Lully – che altrimenti risultano un po' "asciutte" – quando sono eseguite da tutta l'orchestra hanno sempre un migliore effetto delle più piacevoli e galanti *ouvertures* di altri famosi compositori che, al contrario, si preferiscono assai più quando eseguite in una sala di medie dimensioni.
I molti cori dell'Opera di Praga eseguirono anche dei balletti di stile

francese.

A causa del gran numero degli esecutori il *Kapellmeister* imperiale, Caldara, fu obbligato a dirigere l'orchestra. Il vecchio Fux, che era affetto dalla gotta e che dovette essere trasportato in una portantina da Vienna a Praga per ordine dell'imperatore, ebbe il piacere di ascoltare questa esecuzione inusitatamente splendida del suo lavoro sedendo accanto all'imperatore stesso.

Non uno dei cantanti, fossero essi personaggi principali o comprimari, si mostrò mediocre. Tutti erano molto bravi. Le cantanti erano le due sorelle Ambreville, italiane, una delle quali avrebbe sposato in seguito il violoncellista Peroni, l'altra il cantante Borosini. I cantanti erano i famosi Gaetano Orsini, Domenico, Giovanni Carestini, Pietro Gassati – un grande attore – e Braun, un piacevole baritono tedesco che cantò un adagio in maniera così toccante come solo ci si sarebbe aspettati da un buon contralto.

Gaetano Orsini, uno dei più grandi cantanti mai vissuti, aveva una voce di contralto bella, eguale e commovente, di considerevole estensione e pura intonazione, un bel *trillo*, ed uno stile esecutivo estremamente affascinante. Negli *Allegro* articolava benissimo le terzine di petto, e negli *Adagio* faceva uso di una qualità carezzevole e toccante in maniera così magistrale da catturare l'animo di chi lo ascoltava. La sua recitazione era efficace, e la sua figura non spiacevole. Rimase al servizio dell'imperatore per lungo tempo, e morì solo qualche anno fa, ad età avanzata, mantenendo però la sua bella voce – per quanto possibile – fino alla fine dei suoi giorni[15].
Domenico aveva una delle voci di soprano più belle che io abbia mai sentito. Era piena, ben portata, e di intonazione pura. Per altri versi però, il suo canto e la sua recitazione non erano molto vivaci. Di Carestini parlerò in seguito. Tutti questi cantanti erano dipendenti dell'imperatore. Solo una ventina di persone erano state trasferite colà dall'orchestra di Vienna. Il resto degli strumentisti era stato messo insieme a Praga, ed era composto da studenti, membri delle diverse cappelle musicali, e da musicisti stranieri. Il direttore dell'orchestra era il *Konzertmeister* Piani. Il famoso Francesco Conti*, un compositore appassionato e fantasioso di musica per la chiesa e per il teatro, sia serio che comico, dal carattere talvolta bizzarro, nonché uno dei più grandi tiorbisti mai vissuti, suonava la parte della prima tiorba.

*Voglio qui approfittare dell'occasione per difendere questo onest'uomo contro il cosiddetto "credibile rapporto" di Regensburg del 10 ottobre 1730, con cui *Herr* Matheson, membro del consiglio dei legati [*Legationsrat*] era stato fuorviato, e che è incluso a pagina 40 del suo *Der Vollkommene Kapellmeister* [Il perfetto Maestro di Cappela]. Non fu questo Conti, bensì suo figlio, a colpire l'ecclesiastico e a subire quindi la pena prescritta. Le altre circostanze sono vere. Dal momento che suo figlio era a quel tempo tra i cosiddetti "borsisti della corte imperiale" e studiava composizione, è facile intuire come questi abbia potuto essere confuso con il padre. A parte le verosimili testimonianze di chi era a Vienna a quel tempo e che conosceva entrambi questi signori, vi è un altro indizio che prova che il colpevole non avrebbe potuto essere il padre, dal momento che durante il carnevale del 1732 egli compose l'opera *Issipile*, che fu pubblicata a Vienna e rappresentata al Teatro Imperiale. Il figlio fu assolto dall'esilio. Dopo l'imprigionamento ritornò a Vienna, ma non raggiunse mai il merito musicale di suo padre. A lui ci si riferisce comunemente col nome di Contini. Spero che *Herr* Matheson non vorrà opporsi a questa difesa di un uomo per il quale egli stesso ha per altri versi il più grande rispetto.

Il coro consisteva di studenti e membri delle corali delle chiese cittadine. A causa della moltitudine di presenti, l'ammissione all'opera fu negata a molta gente, finanche a persone di un certo rango. Così, io ed i miei due compagni chiedemmo che ci fosse assegnato un posto in orchestra. Weiss suonò la tiorba, Graun il violoncello ed io l'oboe, come ripienista. In questo modo avemmo l'opportunità di ascoltare l'opera spesso, a causa delle numerose prove necessarie.

Durante la mia permanenza a Praga ebbi anche l'occasione di ascoltare il conte von Hartig, un vero maestro del clavicembalo, Frau von Mestel, una liutista delle più abili, ed il famoso violinista italiano, Tartini, a quel tempo impiegato presso il conte von Kinsky. Tartini era in effetti uno dei più grandi violinisti. Riusciva a cavare dal suo strumento un bellissimo suono, e possedeva un controllo omogeneo di entrambe le mani, e dell'arco. Padroneggiava il violino attraverso le più grandi difficoltà senza sforzo apparente, ottenendo un suono purissimo. I trilli, perfino quelli doppi, li eseguiva egualmente bene con tutte le dita. Impiegava le corde doppie sia nei movimenti lenti che in quelli veloci, e gli piaceva suonare in prima posi zione. Tuttavia la suaesecuzione non era commovente, né il suo

stile nobile; in effeti riultava piuttosto in controtendenza rispetto allo stile vocale. Locatelli e Piantanita ricordavano per molti aspetti questo famoso violinista.[16]

Dopo che la rappresentazione dell'opera ebbe termine, ritornammo a Dresda.

Note

1. Scienza. Quantz è solito usare questo termine per indicare tutte le arti, oltre alle scienze propriamente dette.
2. *Kunstpfeifer*. Lett. "artista dello strumento a fiato". Indica un musicista impegnato in compagini quali bande o piccole orchestre necessarie in occasioni celebrative, feste, balli ecc.
3. *Johann David Heinichen*. Compositore e teorico tedesco (Krössuln, 1683 — Dresda, 1729). Fu compositore, direttore e maestro di cappella presso la corte del conte Moritz Wilhelm a Zeitz, in Sassonia, in seguito al successo delle sue opere teatrali, per le quali fu incoraggiato proprio dagli amici M. Hoffmann e G. P. Telemann. Quantz ebbe modo di conoscerlo a Dresda dove era divenuto maestro di cappella.
4. *Jean-Baptiste Volumier* (*Woulmyer*) (Spagna?, 1670 ca. - Dresda, 1728). L'origine di Volumier fu probabilmente fiamminga e non francese. Già primo violino a Berlino, si trasferì presso l'orchestra di corte di Dresda nel 1709.
5. *Johann Georg Pisendel* (Cadolzburg, 1687 - Dresda, 1755). Pisendel successe a Volumier come *Konzertmeister* nel 1728 e tenne questa carica fino alla morte. Fu allievo di Torelli e destinatario delle Sei Sonate e Partite per violino solo di J. S. Bach.
6. Lo "stile misto" al quale Quantz si riferisce è chiarificato nel suo *Versuch* (cap. XVIII, §§ 87, 89):

" Quando si sa scegliere con il giusto discernimento ciò che v'è di migliore nello stile musicale delle diverse nazioni, ne risulta uno stile misto che, senza oltrepassare i limiti della modestia, può oggi a ben ragione essere chiamato *lo stile tedesco*, non solo perché i tedeschi sono stati i primi a concepirlo, ma anche perché da molti anni esso è stato introdotto in molte zone della Germania, dove continua a fiorirvi, e non dispiace né in Italia, né in Francia, né in altri Paesi. [...] In uno stile come quello odierno dei tedeschi, che consiste in una giudiziosa mistura degli stili di diversi popoli, ogni nazione trova qualche affinità che non può dispiacere. Riflettendo su tutte le cose che abbiamo detto in relazione alle differenze tra i due stili, è necessario accordare una certa preferenza al puro stile italiano rispetto al puro stile francese. Ciascuno concorderà però che, poiché il primo non è più solido come un tempo, essendo divenuto bizzarro e sfrenato, mentre il secondo è rimasto troppo semplice, uno stile misto e costituito dai buoni elementi degli altri due dovrà essere senza dubbio più universale e piacevole. Infatti uno stile musicale generalmente riconosciuto ed approvato da diversi popoli, e non da una sola provincia, paese o nazione in particolare, deve essere per forza il più eccellente, ed essendo fondato sulle regole della ragion veduta e del giusto sentimento, e per i motivi precedentemente espressi, non potrà che essere considerato davvero buono." (J. J. Quantz. *Saggio di un Metodo per Suonare il Flauto Traverso...* Trad.di Luca Ripanti. Milano, Rugginenti Editore, 1992.)

7. *Pantalon*. Strumento simile al salterio, così chiamato proprio a causa del suo inventore, lo stesso Pantaleon Hebenstreit.
8. *Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi* (Palermo, 1659 - Bologna, 1726). Contraltista e compositore italiano. Nel 1696 fu ad Ansbach come maestro di cappella di Federico di Brandeburgo.

9. *Antonio Lotti* (Venezia o Hannover, 1666 - Venezia, 1740), compositore e organista, pervenne a Dresda a capo di una compagnia d'opera italiana nel 1717 su diretto invito del principe elettore Federico Augusto, e vi rimase fino al 1719. Il *Teofante*, su libretto del poeta di corte Stefano Benedetto Pallavicino, venne rappresentato all'*Hoftheater*.
10. In italiano nel testo.
11. Questo è un punto sul quale Quantz ritorna spesso anche nel suo *Versuch*, affermando anche che quando una melodia lenta è già sufficentemente gradevole non si dovrebbe affatto modificarla aggiungendo diminuzioni o ornamentazioni estemporanee.
12. Sulla differenza tra ornamentazioni arbitrarie ed essenziali si veda appunto J. J. Quantz, op. cit., capp. XII.27, XIII. 2 e seg., nonché VIII.11 e seg., IX.1 e seg., XII.26.
13. In italiano nel testo.
14. Johann Joseph Fux. (Hirtenfeld, 1660 - Vienna, 1741). All'epoca della rappresentazione dell'opera Fux aveva 63 anni.
15. Gaetano Orsini, che era nato probabilmente a Roma nel 1667, morì infatti a Vienna nel 1750, quattro anni prima dell'anno in cui Quantz redige la presente biografia.
16. A questo proposito è interessante rilevare come la critica di Quantz allo stile tartiniano trovi conferma proprio nelle parole dello stesso Tartini, che della differenza tra stile strumentale e vocale fece invece uno dei suoi punti di forza, nonché chiave di volta del moderno sviluppo stilistico di un comporre squisitamente strumentale. Nel 1739 Tartini dichiarò infatti di essere stato spinto a comporre musica vocale per i teatri di Venezia, ma di non aver mai voluto intraprendere la stesura di un'opera "ben sapendo che una gola non è un manico di violino", spingendosi a criticare lo stesso Vivaldi, che invece si produceva in entrambi i generi.

Quantz estende il suo giudizio anche a Locatelli e Piantanita (Giovanni Piantanida, Firenze, 1705 - Bologna, 1782), ma sedici anni dopo – nel 1770 – Charles Burney, di passaggio a Bologna, si esprime in termini entusiastici riferendosi proprio a quest'ultimo e lodando il suo "gusto moderno": "La funzione del mattino si chiuse con una sinfonia con parti solistiche eseguite dal signor Gioanni Piantanida, il migliore violinista di Bologna, che mi colpì straordinariamente. Questo esecutore ha superato i sessant'anni, ma possiede ancora tutto l'ardore della giovinezza, un bel suono ed un gusto moderno; e sebbene la mano che regge l'archetto abbia un aspetto sgraziato e goffo, mi sembrò che suonasse con più forza di ogni altro violinista da me ascoltato in Italia." (Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, E.D.T. 1979). È evidente che Quantz giudica l'esecuzione di questi straordinari violinisti con il metro del suo tempo, mentre è già sorta l'esigenza di emancipare la scrittura strumentale dalle costrizioni poste dall'estetica barocca nell'imitare lo stile del canto.

© 1997 Luca Ripanti—Polyhymnia

Manfredo Zimmermann

RIFLESSIONI SUL TRILLO E SULLA SUA ESECUZIONE E FORMA, CON PARTICOLARE RIFERIMENTO ALLA MUSICA DEL XVIII SECOLO

Come tutti sappiamo, il trillo (chiamato, tra l'altro, anche *tremblement, cadence,* trillo) è l'ornamento usato più frequentemente fra i cosiddetti "abbellimenti essenziali". Ogni musicista conosce i segni che di solito indicano questa ornamentazione (+, tr, ∿,e altri), e, normalmente, egli reagisce ad essi di riflesso: una o più dita cominciano muoversi su e giù molto velocemente.

Ora, egli ha anche imparato che nel XVIII secolo (e ben dentro al XIX) si doveva eseguire il trillo a partire dalla nota superiore più vicina. Le importanti basi di questo postulato sono pero ben poco conosciute.

Se partiamo dal dato di fatto che la musica del XVIII secolo (e la sua esecuzione) è influenzata in grandissima misura dalla dottrina degli affetti, risulta evidente che le componenti di questa musica, nel nostro caso i trilli, debbano trovarsi nella condizione di poter esprimere gli affetti più svariati. Ma l'aspetto grafico del segno del trillo non ci dice in verità nulla riguardo al suo contenuto musicale. Questo — ed è la vera difficoltà — l'esecutore lo deve dedurre e riconoscere dal contesto in cui si trova la nota provvista di trillo. Si considerino a questo scopo i seguenti punti:

1) affetto di base predominante (riconoscibile, fra l'altro, attraverso: indicazione di movimento, tonalità, figurazioni).
2) eventuali affetti divergenti e secondari nella frase data.
3) situazione armonica: a) densità armonica del movimento;
   b) armonia/e nel corso del trillo.
4) ritmo (nel quale è inserita la nota col segno di trillo).
5) durata del trillo.

Ci sono poi altri fattori che vanno ugualmente considerati, e che sono:

6) strumentazione
7) acustica del luogo di esecuzione

Come si vede, c'è una grande quantità di aspetti che possono (o dovrebbero) influenzare, direttamente o indirettamente, l'esecuzione

del trillo. Ma per poter suonare un trillo in modo così vario, ci si deve prima, in certo qual modo, "sensibilizzare" e liberare dal "riflesso del trillo" ricordato in apertura.

Vorrei qui di seguito scomporre il trillo in tre componenti fondamentali e presentare inoltre alcune possibilità che valgono sia come esercizi sia come principi strutturali.

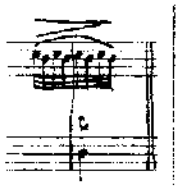
INIZIO DEL TRILLO

Un momento decisivo del trillo è il suo inizio, e precisamente in ragione di due presupposti:

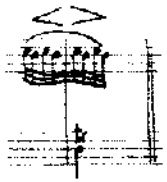
a) ritmo
b) armonia

a) Se teniamo presente che il trillo è un'ornamentazione (aggiunta), questo significa che il ritmo notato (originale) dovrebbe avere *priorità assoluta* (le eccezioni su base musicale confermano la regola). Questo vuol dire, per gli interpreti, che il trillo *non* dovrebbe essere iniziato in anticipo (un errore che capita di sentire molto spesso!). La conseguenza di questa deformazione ritmica è:

I) il "colpo" viene anticipato



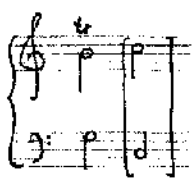
II) si sente un accento



Questi errori si commettono speso nei trilli brevi: si ha paura che la nota sia troppo breve perché il trillo possa essere eseguito con regolarità e si "ruba" qualcosa al tempo della precedente. In verità, l'esperienza mostra che nessuna nota su cui si debba eseguire un trillo è mai troppo breve!

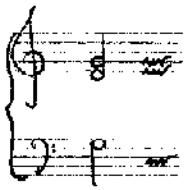
b) Se ora si è stabilito il momento dell'inizio del trillo (anzi, ad essere precisi, lo determina a priori la nota stessa), ci si deve occupare della *prima nota* del trillo. Come si richiede in tutte le fonti storiche, questa è la *nota superiore di grado*, cioè una nota che (la maggior parte delle volte) *non è scritta*, una nota che non si vede. Normalmente questa nota rappresenta un suono *dissonante*, e questo è il motivo principale per non far iniziare il trillo sulla nota reale.

Prendiamo ad esempio il trillo do"-si' sul basso di sol (cioè un ritardo di quarta con risoluzione sulla terza) — una frequente formula cadenzale:



la lunghezza del ritardo potrebbe oscillare tra una in e una in .

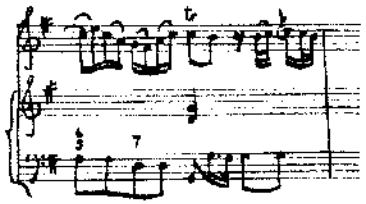
La differenza nell'affetto si spiega tanto più se si suona la melodia (che nel nostro caso corrispnde al trillo) con l'armonia realizzata:



Gli affetti si possono raggruppare nel modo seguente:

a) *ritardo breve* (il trillo inizia subito): gioia, allegria, collera, agitazione, impazienza.

Se un ritardo *notato per esteso* dal compositore è provvisto di un segno di trillo, il *ritardo del trillo* deve essere assolutamente suonato breve, giacché il "ritardo di un ritardo" è a sua volta consonante.

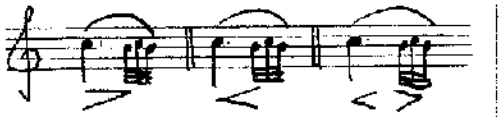


C. Ph. E. Bach
dalla Sonata in Sol maggiore
Wq 127,
primo movimento: Adagio
bat. 2

b) *ritardo lungo* (tanto più lungo quanto più marcato è l'affetto): dolore, tristezza, nostalgia, pena.

I ritardi, specialmente quelli lunghi, possono esere modellati col

suono. Provando nel seguente esercizio a eseguire il ritardo nei tre diversi modi, il risultato sonoro sarà piuttosto differenziato dal punto di vista espressivo:

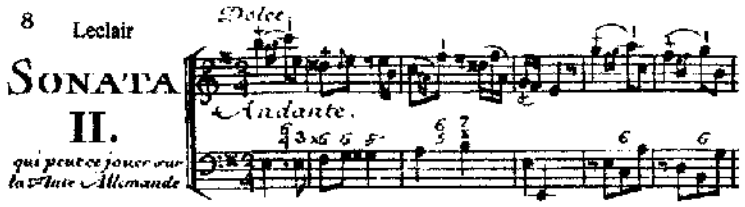


Se si parte qui da un suono semplice, senza vibrato (nella musica di quest'epoca il vibrato veniva *aggiunto* come un *ornamento* occasionale e volontario, non per ravvivare il timbro), si può raggiungere, attraverso il vibrato, una intensificazione intenzionale (nel secolo XVIII il termine non era ancora usato; al suo posto troviamo: *flattement*, *Bebung*, trillo, ecc.).

Infine si possono presentare altre due eccezioni:

I) il trillo con appoggiatura da sotto (segno frequente):

II) il trillo con inizio dalla nota reale (veniva impiegato in passi in cui il tema o una frase inizia con un trillo):



SVILUPPO DEL TRILLO

Dopo che la decisione sull'inizio del trillo è stata presa, si pone la questione del suo svolgimento ulteriore. Se si tenta una sorta di approccio artificiale all'esecuzione e si separa praticamente *la parte in movimento* del trillo dal trillo tutto intero, si danno — indipendentemente dalla dinamica — le seguenti possibilità:

a) velocità del trillo *costante*

b) velocità del trillo *variabile* — accelerando / rallentando

a) una volta che la velocità massima viene raggiunta, secondo le doti tecniche dell'esecutore, si pone la domanda: quanto può essere lento un trillo ed essere ancora percepito come tale e non come due suoni che si alternano indipendentemente l'uno dall'altro?

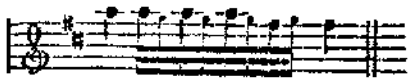
I seguenti fattori esercitano un'influenza diretta:

I) quanto più profondo è lo strumento (il suo suono) e quanto più scuro il suo timbro, tanto più lentamente si riesce a trillare;

II) l'acustica del luogo: al proposito si può constatare che la velocità minima del trillo cala con l'accrescere della risonanza e, di conseguenza, con un acustica secca la velocità minima è comparativamente maggiore.

E' importante nei trilli lenti, specialmente negli strumenti a fiato, la sensazione di suonare *una* nota, anche se si suona *de facto* alternandone due. Ciò equivale a dire che ci si concentra sulla nota principale (il suo suono, il colore, l'intonazione, la risonanza, ecc.) e si "colora" poi con la nota superiore. Questo significa che all'inizio già si deve andare con la mente *oltre* il primo suono.

Una ulteriore possibilità di influire sul trillo a velocità costante è costituita dal timbro. Se partiamo dal fatto che in un trillo "neutro" la nota superiore e quella inferiore hanno *eguale durata*, allora si può "colorare" il risultato sonoro mutando gli equilibri di partenza. Ad esempio, si fa risaltare maggiormente la nota principale se viene prolungata di una inezia. Parimenti, si può procedere in direzione opposta:



Tromlitz: *Ausfürlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*

b) una variante molto interessante musicalmente sono i trilli che hanno velocità variabile.

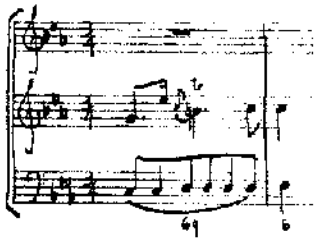
Nella pratica, il trillo in accelerando trova un impiego più frequante rispetto al suo *pendant*, non ultimo perché un ritardo più lungo in un trillo che accelera dà l'impressione di una progressiva e organica diminuzione della quantità di movimento (cfr. al proposito l'effetto che produce una pallina da ping pong che sia stata fatta cadere da circa quaranta centimetri di altezza su un tavolo).

Mahaut: *Nouvelle Méthode*

L'influsso dinamico <, > e <> da principio venga escluso consapevolmente per controllare obiettivamente il movimento delle dita.

Tartini

Sta ora ad ogni singolo esecutore sperimentare e scoprire da sé in quale forma tali variazioni dinamiche influenzino, ovvero rafforzino il messaggio musicale (l'affeto). Non si dovrebbe dimenticare che nella sensibilità musicale del XVIII secolo la dissonanza veniva suonata più forte e la sua risoluzione (consonanza) più debolmente!



J. S. Bach: *Offerta musicale* BWV 1079, Triosonata, I movmento: Largo, bat. 1

CONCLUSIONE DEL TRILLO

La conclusione del trillo può presentare, come il suo inizio, molte varianti. La differenza però non riguarda i procedimenti *armonici*; è maggiore nella linea *melodica*, là dove il *ritmo* gioca un ruolo ugualmente decisivo.

Le forme principali per la conclusione del trillo sono:

a) conclusione improvvisa

b) con risoluzione

c) con anticipazione

In a) e c), occasionalmente anche in b), c'è un momento in cui il

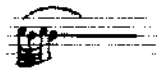
moto del trillo si arresta: il cosiddetto punto di fermata (franc. *point d'arret*).

Vediamo ciascuna variante da vicino.

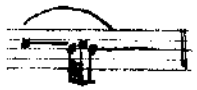
a) *conclusione improvvisa*: qui è interessante determinare i differenti risultati in rapporto alla retorica e all'affetto, quando si considerano i diversi andamenti del trillo prima della sua conclusione. Allo scopo stabiliamo due gruppi:

I) trillo con *un solo* battimento

a) con ritardo breve



b) con ritardo lungo

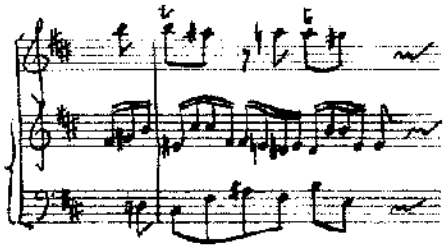


II) trillo con *più* battimenti

a) con ritardo breve

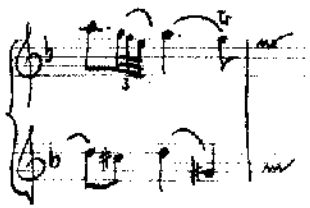
b) con ritardo lungo

Ia) questo trillo ha un carattere brillante, accentuativo; sottolinea le note sul battere; lo si impiega volentieri su note brevi, anche dopo salti, specialmente nei movimenti veloci:



J. S. Bach: Sonata in Si minore BWV 1033, primo tempo: Andante, bat. 36

Ib) in questa forma, attraverso il ritardo allungato, il trillo esprime un affetto più lamentoso. Fa venire in mente il motivo del sospiro:



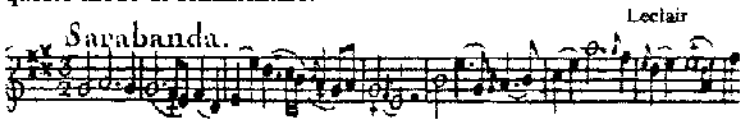
C. Ph. E. Bach: dai 12 piccoli pezzi per 2 flauti: n. 12, Andantino

IIa) questo trillo viene impiegato prevalentemente per acenti importanti, o per separare certe note (suoni) da un complesso più grande:

J. S. Bach: Concerto brandeburghese n. 5 BWV 1050, terzo tempo, Allegro, bat. 19

IIb) se il ritardo produce un'armonia particolarmente interessante o una forte dissonanza, è un peccato iniziare immediatamente la parte in movimento del trillo. Conseguenza: sottolineatura del fattore armonico — e indebolimento di quello ritmico.

b) *con risoluzione*: specialmente nei trilli in cadenza, così in catene di trilli che salgono, si usa il trillo con risoluzione. Spesso i compositori lo notano in modo speciale, ovvero lo si richiede con un segno di trillo esteso, o, altrettanto spesso, manca un'indicazione di questo modo di ornamentare:



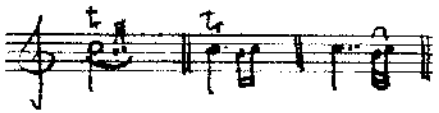
Riporto al riguardo due citazioni dal *Versuch die wahre Art das Clavier zu spielen* di C. Ph. E. Bach: nel secondo capitolo, "Sui trilli", § 13, egli afferma:

> "Il trillo su una nota che sia piuttosto lunga e che proceda in seguito per grado ascendente o discendente, ha sempre una risoluzione. Se alla nota col trillo segue un salto, [la risoluzione] del trillo ha luogo ugualmente."

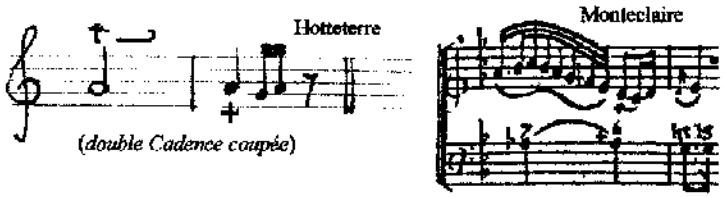
E nel § 14 egli scrive:

> "Anche le note puntate, cui segua una nota breve ascendente, ammettono il trillo con risoluzione."

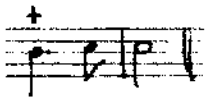
La risoluzione non dovrebbe, nel suo moto (velocità), discostarsi da quella del trillo; e dovrebbe unirsi a questo senza "interruzione"; le ultime due note possono venir legate o articolate."



Ecco poi ancora qualche altra variante interessante di questa forma di trillo:



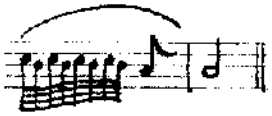
c) *con anticipazione*: l'anticipazione è una conclusione del trillo con la quale il suono *seguente* viene anticipato:



Nell'esecuzione le possibilità sono due:

I) l'anticipazione viene legata al trillo:

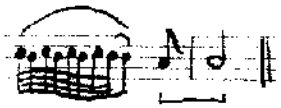
a) il movimento del trillo sfocia senza interruzione nell'anticipazione:



b) l'anticipazione è preceduta da un *point d'arrêt:*

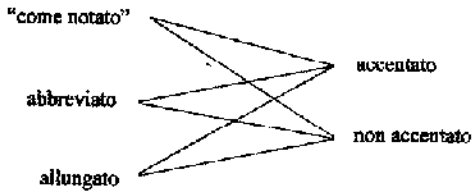
II) l'anticipazione viene articolata (generalmente in questa forma il movimento del trillo termina in un *point d'arrêt*)

a)



b)

Un punto ulteriore, e più chiaro, è la struttura *ritmico-articolatoria* dell'anticipazione: ci si offrono sei diverse diverse possibilità di esecuzione:



Di fronte a questa immensa possibilità di tradurre un *suono* (e precisamente in uno ben *determinato*) un segno così poco appariscente (+, tr, ∿), possa il lettore trovare ancora sufficienti motivazioni per il lavoro in *dettaglio* sul proprio strumento!

Scopo di questo studio, che ovviamente non avanza alcuna pretesa di completezza, era, per così dire, presentare al musicista un ambito della prassi esecutiva circoscritto, e sensibilizzarlo in modo tale che nel suo approccio esecutivo non sorvoli su "presunti" elementi accessori della notazione, giungendo alla consapevolezza che proprio queste "piccolezze" sono i *colori* che si trovano sulla sua tavolozza di musicista. Quanti più colori sono a disposizione, tanto più differenziata e viva sarà la sua interpretazione.

Simili riflessioni si possono (si dovrebbero) fare anche su altre "questioni marginali", come il ritardo, il mordente, il gruppetto, la strisciata, l'ineguaglianza, ecc. Se si tiene sempre presente il segno grafico della notazione non rappresenta mai un *suono*, ma mette solamente in atto (con mezzi molto rudimentali) la *concezione* del musicista di un suono (sulla base delle regole a lui note), e questo quadro sonoro immaginario viene poi "trasformato" in musica effettivamente udibile dall'interprete, allora ci si libererà sempre più dalla spesso fraintesa "fedeltà alle note".

(Traduzione e adattamento di Mauro Giustini e Giannantonio Ippolito)

Luca Verzulli

IL FLAUTO MILITARE: TESTIMONIANZE SCRITTE (XV - XVII SECOLO)

Oltre che nei trattati specifici sugli strumenti, il flauto militare viene descritto o ricordato in molte altre fonti.

Nell'articolo di Jane M. Bowers sul flauto in Francia dal medioevo al 1702[1] sono riportate molte notizie sui complessi militari comprendenti il flauto.

La prima testimonianza risale al 4 giugno del 1489: al banchetto per il battesimo di Antoine, il maggiore tra i figli di René II di Lorena, furono eseguite musiche da parte di "tambours, fifres et trompettes". A Rennes il 13 dicembre 1491, alle celebrazioni per il matrimonio di Carlo VIII con Anna di Britannia, parteciparono anche "deux aultres sonneurs de tabourin et ung sonneur de fluste, quelx estoint Almans"[2]. Interessante notare la provenienza dei musicisti ("Almans" cioè tedeschi), il che conferma ancora una volta come fosse diffusa in area germanica la combinazione flauto-tamburo in quell'epoca.

Tre anni dopo, nell'ottobre del 1494, è documentato il pagamento di "tabourins suisses"[3] da parte della "Ecurie" reale di Carlo VIII, che si trovava in Italia accompagnato anche da truppe mercenarie svizzere, le quali sicuramente avevano impressionato il sovrano con i loro flautisti-guerrieri. I musicisti della "Ecurie" accompagnavano il sovrano anche nei suoi viaggi attraverso la Francia, ma raramente prendevano parte a feste e a celebrazioni non strettamente militari. Nel 1547 il gruppo risulta essere composto di cinque membri; nel 1571 da cinque flauti e di tre tamburi. Nel 1516, nella "musique de la chambre"[4] di Francesco I compare anche un gruppo di "fifres et tabourins"[5]: molti membri di questo gruppo venivano dalla Germania e dalla Svizzera.

Dopo il 1532 viene citato il nome di Hans Chaaler (che compare anche con il nome francesizzato di Hance Chaillart) come appartenente a questo complesso. In un documento del 1532 viene denominato "joueur de flûte"[6] ma, nei libri dei pagamenti dal 1540 al 1549 compare con la qualifica di "philfre" cioè "fiffaro" che indicava più specificatamente il flauto militare. Questa potrebbe essere una prova

della non precisa differenziazione, nella prima metà del XVI secolo, tra lo strumento usato in ambito militare, il "fifre", e quello usato in ambiti civili, la "flûte". Il 7 Giugno 1520 nel famoso incontro tra Enrico VIII d'Inghilterra e Francesco I di Francia intervennero ai banchetti "les trompettes & clarons, hautbois, fiffres"[7]. I flauti militari parteciparono anche alla Messa celebrata il 23 Giugno nel campo sede dell'incontro tra i due sovrani:

> Le Patrem, (fu cantato) par ceulx de France là ou estoient les corps de sabbutes et fiffres du Roy avecques les chantres et les faisoit si bon oyr qu'il es impossible de oyr plus grande melodye.[8]

Ancora nel 1622 viene ricordato il defunto Jacques Michel come "fifre et tambour de la chambre du roi"[9]. Da queste ed altre testimonianze ancora risulta abbastanza evidente che l'uso del flauto come strumento militare fu dai francesi appreso dalle truppe svizzere e tedesche e subito introdotto anche nell'esercito nazionale.

Nel volume *Flutes, Flautists and Makers* di Andrew Fairley (London, Pan Educational Music, 1982) alla voce *Fifes* è riportata la notizia che in Francia nel 1534 ogni mille soldati c'erano circa quattro tamburini e due *fifers*.

Jean Marot[10] (c. 1463 - c. 1526) nella sua opera *Voyage de Venise* del 1505[11], descrive la sfilata di 100 soldati svizzeri, accompagnati dai loro *fifres* e *tambours*:

> Devant le roy cent suisse marchoient,
> de jaune de rouge aornez et vestus;
> fifres, tambours adonques bedonnèrent.[12]

Altra testimonianza letteraria francese è quella di Rabelais, nel suo *La vie très horrificque du grand Gargantua, père de Pantagruel. Pantagruel, roy des Dipsodes* (1535). Nel paragrafo intitolato "Come le Anduglie tesero un'imboscata al nobile Pantagruele" si legge di:

> "Un battaglione di Anduglie gigantesche che marciavano verso di noi con guerriera baldanza, al suono allegro di flauti e

cornamuse, budelli e vesciche, pifferi e tamburi, trombe e tromboni.[13]

Vasari: *Masssimiliano toglie l'assedio di Livorno*, particolare, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Cinquecento

Il poeta tedesco Jörg Graff era stato in gioventù un lanzichenecco. Divenuto cieco visse come cantore mendicante. La prima strofa del suo *Canto del lanzichenecco*, scritto intorno al 1520, così riporta:

> Benedica Dio il potente e pio imperatore,
> Massimiliano, dal quale ha preso vigore
> Un ordine che corre per tutte le terre,
> Con pifferi e tamburi,
> Lanzichenecchi son chiamati[14]

Per le nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo fu rappresentata, il 9 luglio 1539, la commedia *Il commodo* di Antonio Landi. Francesco Corteccia (1502-1571) compose le musiche per gli intermedi. Nel coro bacchico finale gli strumenti musicali presenti vennero "mascherati" in questo modo:

> Uno otre da vino che vestiva un Tamburo & una cannella da botte in luogo di bacchetta da sonarlo, & uno stinco humano secco, dentrovi il zufolo che l'accompagna.[15]

Anche se l'abbinamento col tamburo potrebbe dare l'idea che lo "zufolo" sia un flauto traverso, potrebbe invece trattarsi di un flauto a tre buchi.

L'Accademia Filarmonica di Verona[16] conserva una grande collezione di strumenti rinascimentali. Tra gli altri sono presenti 6 traverse tenore e 6 basso, tutti strumenti probabilmente non di ambito militare. Notizie interessanti vengono invece dagli inventari. Nel primo (1544) figurano in proprietà di Giuseppe Manuelli:

> una trombeta da Canpo, un tambur da Canpo con le sue bachete, uno altro tambur picholo et duj flauti da tre busi, 4 fifarj da Canpo et cinque pive ala todescha da cantar.

Il termine "fifaro da Canpo" designava il flauto militare. Nell'inventario del 1569 il numero di questi strumenti si riduce a tre per poi scomparire definitivamente negli anni successivi, quando saranno catalogati solo flauti traversi per esecuzioni di musica "colta" come quelli, splendidi, tuttora conservati.

Il 14 Aprile 1589 a Mantova (ma ci riferisce a strumentisti di Ferrara) vengono trascritti dei pagamenti: "Ducatoni 10 alli violini, piffari et tamburri di Ferrara et fu alli 14 detto lire 61-20".[17]

Nel 1579 furono celebrate le nozze tra Francesco de' Medici (1541-1587) e Bianca Capello. Come riporta B. Gualterotti, durante i festeggiamenti si udì: "[...] un grandissimo romore di tamburi, pifferi e d'altri mille barbari stromenti [...]". Anche qui, come nel precedente caso di Mantova, ritengo che il termine "piffari" abbinato ai tamburi indichi quasi sicuramente i flauti traversi.

Il liutista Santino Garsi da Parma (1542-1604) ha composto una "battaglia" per liuto in 9 parti: nei titoli di due di questi brani si cita il flauto militare:

n.5 "Tamburi con il piffero, sonato da un thodesco"
n.8 "Piffaro a sonata con il tamburo per la vittoria".

Altra riprova dell'influenza svizzero-tedesca sull'introduzione in Italia del flauto traverso ci viene dal liutista e teorico Vincenzo Galilei, che nel suo *Dialogo* del 1581 afferma: "Furono introdotti in Italia i Flauti dritti da Galli, & dagli Svizzeri i Traversi".[18]

William Shakespeare cita la coppia flauto-tamburo nella commedia *Much Ado about Nothing* (*Molto rumore per nulla*), scritta negli anni 1598-99, facendola assurgere a simbolo stesso della guerra. Nella terza scena del II atto Benedetto, uno dei personaggi principali, si meraviglia dell'innamoramento del suo amico e compagno d'armi Claudio, che ricorda di aver conosciuto come valente guerriero:

Benedict - I have known when there was no music whit him
but *the drum and the fife*.[19]

Nei primi di agosto del 1637, il Decano e gli staffieri del Cardinale di Savoia organizzarono a Roma una festa[20] per la nascita del secondo figlio dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo (1608-1657). Il diciassettenne Pietro di Montefiascone, bello grasso ("di grossezza così mostruosa") ma con "proporzione delle membra" e "faccia honesta" , "ignudo posto a cavallo sopra una botte di buon vino, havendo una panza come un tamburro", "per tre sere continue

fu menato per Roma [come un Bacco] Trionfante sopra un carro". "Avanti il trionfante Bacco andavano quattro todeschi, due con tamburri, è due con cifoli che sonavano e bevevano allegramente".

Chiedo ancora collaborazione a tutti i soci: qualsiasi genere di notizia sull'argomento 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 chiamare lo 06/5412829.

Note

1. Bowers, Jane M., "Flaüste traverseinne and Flûte d'Allemagne: The Flute in France from the Late Middle Ages up through 1702", *Recherches sur la musique française classique*, XIX, 1979, pp. 7-49.
2. "Due altri suonatori di tamburo e un suonatore di flauto, che erano tedeschi".
3. "Tamburini svizzeri".
4. "Musica della camera".
5. "Flauti e tamburini".
6. "Suonatore di flauto".
7. "Le trombe e le chiarine, bombarde e fiffari".
8. "Il Padre Nostro (fu cantato) da quelli di Francia dove erano i gruppi di tromboni e fiffari del Re con i cantori e facevano un così bell'udire che è impossibile di ascoltare più grande melodia".
9. "Fiffaro e tamburo della camera del re".
10. Poeta francese padre del più celebre Clément, fu segretario di Anna di Bretagna e poeta ufficiale presso la sua corte e quella di Luigi XII che seguì nelle due spedizioni in Italia.
11. Jean Marot, *Voyage de Venise*, in F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, (alla voce *bedon*). Marot ha scritto anche *Voyage de Gênes* (1507), ispirato come quello a Venezia alle guerre d'Italia di Luigi XII.
12. "Davanti al re marciavano cento svizzeri/ di giallo e rosso ornati e vestiti/ *fifres*, tamburi, ovunque risuonarono".
13. F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruele*, (trad. it. di A. Frassinetti), Roma, Armando, 1988, p.189.
14. A. Meinhardt (a cura di), *Der Schwartenhals, Lieder der Landsknechte*, Heidenheim an der Brenz, 1979, p. 9. La traduzione italiana è tratta da Baumann, Reinhard, *I Lanzichenecchi*, Torino, Einaudi, 1996, p.33.
15. La citazione si trova in Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p.198, nota 70.
16. Der Meer, J. H. van e Weber, R., *Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona, Accademia Filarmonica, 1982, p.19.
17. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 410, fasc. 43, c. 40, 14 Aprile 1589.
18. Galilei, Vincenzo, *Dialogo Di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino, Della Musica Antica, Et Moderna*, Firenze, Marescotti, 1581, p.146.
19. Trad. a cura di Cesare Vico Lodovici (Torino, Einaudi, 1958): "L'ho conosciuto allora, quando per lui non si trattava di musica, ma di tamburi e pifferi."
20. La relazione si può leggere in: Girolamo Petrignano, *Trionfo/ di/ Bacco/fatto dal decano de staffiri/ Del Serenissimo Prencipe Cardinale di Savoia nell'/ occasione della nascita del/ Secondo Genito Della Sagra Cesarea/ Maestà di Ferdinando/ Terzo Imperatore/ dedicata/ Al Serenissimo Prencipe Cardinale Di Firenze*, Roma, 1637.

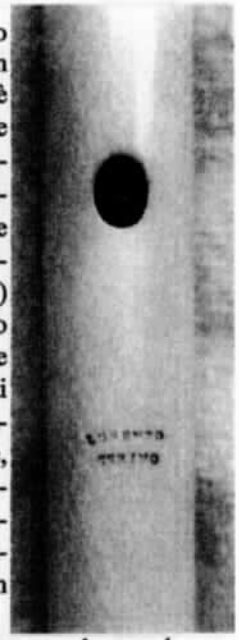
SEGNALAZIONE DI STRUMENTI

(a cura di Gianni Lazzari)

Modena, collezione privata

In questa collezione sono presenti alcuni legni molto interessanti. Nella foto a fronte sono ritratti, da sinistra a destra,:

1) un ottavino anonimo, in 3 pezzi (compreso il barilotto), a sei chiavi, in ebano e alpacca, tipico strumento da banda;
2) un flauto conico in 4 pezzi (piede e corpo inferiore uniti), a 14 chiavi (2 leve), discendente al Si2, in bosso e alpacca, marcato: (aquila asburgica) / W. BRADKA / WIEN. Wenzel Bradka fu attivo a Vienna, come costruttore di molti tipi di legni, tra il 1862 e l'inizio del Novecento († 1907). All'esposizione di Parigi del 1867 presentò un flauto sistema Boehm in metallo. Il flauto è stato restaurato da Rino Bertoli (un giovane costruttore di Dobbiaco, scomparso prematuramente nei primi anni Ottanta), che ha rifatto anche il tappo a vite — la vite e il cappuccio originali sono visibili, nella foto, accanto alla testata.
   Alcuni dati essenziali in millimetri: **lunghezze**: totale 712,5; colonna sonora 622; **diametri** interni: testata 18,8, corpo superiore 16,8—13,5 (entrata—uscita); piede in uscita 9,95;
3) un oboe a 13 chiavi in ebano, avorio (?) e chiavi in alpacca di Pietro Piana (Milano) ;
4) un clarinetto a 5 chiavi in bosso, anelli d'osso, chiavi d' ottone; con marchio: LEMERY sulla campana (nome che non compare sul Langwill—Waterhouse)
5) un flauto dolce contralto in avorio, con gravi ed estese crepe sul becco e le modanature della mortasa nella testata; l'anello maggiore in uscita è separato dal resto del piede; è marcato: I.W.OBERLANDER (su cartiglio) / O. Gli Oberlender rappresentano la più importante famiglia di costruttori di legni a Norimberga dopo i Denner: lo strumento sembra attribuibile a Johann Wilhelm I (1681-1763, non attivo dopo il 1745);
6) un flauto traverso a una chiave in 4 pezzi, in avorio, chiave trapezoidale in alpacca, marcato: LORENZO / CERINO. Dati essenziali in mm: **lunghezze**: totale 603; colonna sonora 539; testata 213,5; corpo superiore (marcato "3") 166; inferiore 132,5; piede 90,5; **diametri** interni: testata 19; corpo superiore (legg. ovalizzato in entrata) 17,8x18—14,4; inferiore ?—12,7; piede



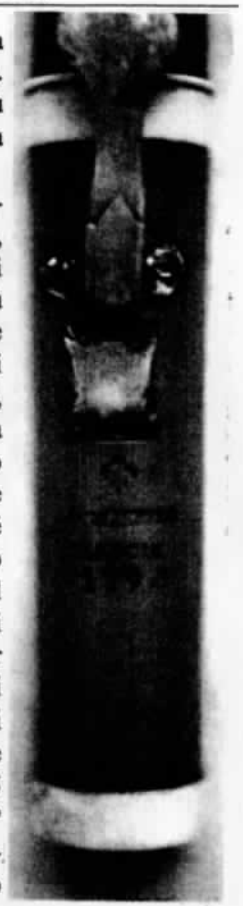
?—12,85.Questo pregevole strumento è stato ceduto negli anni Settanta da un violista in pensione dell'orchestra Rai di Torino. Torino è la sede della famiglia Cerino, attiva a fine Sette—primo Ottocento. Il Langwill-Waterhouse elenca Lorenzo, suo figlio Valentino e un Simone Cerino. Nella collezione Thalheimer tuttavia, è presente anche un flagioletto di un Giovanni Cerino, attivo (a Torino?) nella prima metà del Settecento. Lo strumento della foto presentava in origine tre chiavette supplementari, attaccate con pilastrini avvitati nell'avorio, che sono state rimosse dal restauratore, il Sig. Marchi di Modena. Un flauto simile, a 4 chiavi, è conservato al Kölnisches Stadtmuseum, n. 192. Il flauto ha attualmente un diapason pari a La=440 Hz circa. Il foro d'imboccatura potrebbe essere stato allargato (non sono in grado di valutarlo);

7) flauto conico in quattro pezzi, a sei chiavi, in ebano e alpacca; la pompa è situata intelligentemente nell'incastro tra la testata e il corpo superiore; con astuccio originale. Marchio: (stella a 6 punte) / CERUTTI / TORINO / (stella a 6 punte). Dati essenziali in mm: **lunghezze**: totale 612; colonna sonora 541, testata 224; corpo superiore 171,5; inferiore 123; piede 93,5; **diametri** interni: testata 17,9—18,4 (entrata—tenone del tubo della pompa in uscita); corpo superiore 19—13,7; (mortasa del tubo della pompa—uscita) corpo inferiore ?—11,9; piede ?—15,5. Per la mia esperienza, si tratta di uno strumento abbastanza diffuso.

Oltre a questi fiati, la collezione conta un fagotto a sei chiavi di Pietro Piana (Milano 1785-1858), e un corno di posta di Giuseppe Pelitti (Milano 1837-1905) entrambi in ottimo stato di conservazione.

Bologna, Collezione privata. Certamente degno di segnalazione è questo flauto a una chiave in quattro pezzi marcato: (corona?) / (crocetta) G:LIEBEL (crocetta) / 1794. Nel piede compare anche il luogo: IN ADORF (vedi foto). Lo strumento è in bosso con anelli e cappuccio in avorio, chiave in ottone imperniata su una sella attac-

ata con due viti al piede. Il tappo ha inserita una vite in ottone che fuoriesce dal cappuccio. I tre corpi superiori sono marcati da "1", il più lungo, a "3", il più corto. L'astuccio sembra originale.



Lo strumento è conservato in ottime condizioni; sembra non essere stato molto suonato, poiché mancano del tutto impronte di dita sui fori. Dei tre corpi superiori presenti, il più corto (n. 3) è di tinta leggermente più scura e simile a quella del resto dello strumento. Gli altri due corpi (n. 1 e n. 2) sono più chiari, come se il legno fosse stato meno esposto alla luce. Il legno è lucidato e privo di vernici o mordenti. Il corpo più lungo è quello che offre un equilibrio d'intonazione migliore, perché con i corpi più corti il Re3 e Re4 risultano accentuatamente calanti. Le ottave del La e del Si sono strette con tutti e tre i corpi. I fori laterali sono relativamente piccoli e, per quanto è stato possibile suonare lo strumento, i suoni a forchetta risultano relativamente deboli e sordi. I tre corpi danno indicativamente un'intonazione del La così distribuita n.1=435 Hz; n.2=443, n.3=450 (temperatura: più di 21° c.). Il foro d'imboccatura è perfettamente conservato e il camino mediamente svasato verso l'interno.

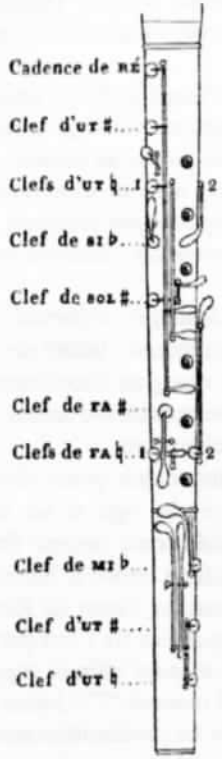
Il costruttore (Johann) Gottfried Liebel fu attivo ad Adorf (Germania) da prima del 1793 a dopo il 1798 (Langwill-Waterhouse). A quanto mi risulta, non si conoscono altri flauti di sua mano. Un oboe a tre chiavi, anch'esso con data (1798) e corona nel marchio, è conservato a Washington (Deyton C. Miller Collection n. 42). Gottfried Liebel è il padre del più noto (Christian) Wilhelm, 1793-1871, specialista in flauti molto apprezzato da Anton Bernhard Fürstenau.

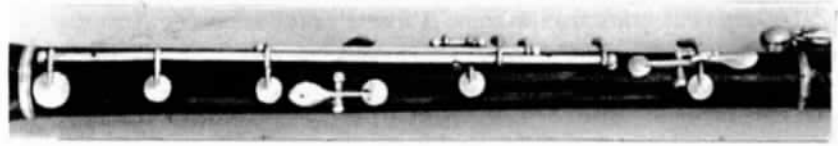
Dati essenziali in mm: **lunghezze** col corpo n.2: totale 634, colonna sonora 551,5; testata 230,5; corpi n.1 171,5; n.2 163; n.3

156,5; corpo inferiore 136,5; piede 104; **diametri:** del foro d'imboccatura 9,6x9,1; **interni**: testata in entrata 18,4; corpi superiori (entrata—uscita) n.1 16,9—13,85; n.2 16,7—13,9; n.3 16,9—13,6; in uscita del piede 14 (il piede ruota, ma non si stacca facilmente dal corpo inferiore, e io non ho voluto forzare). Il flauto e due clarinetti della medesima collezione sono stati riprodotti nel volume *Strumenti per Mozart,* a cura di Marco Tiella e Romano Vettori, Rovereto, Longo, 1991.

Bolzano, Dominique Touboul

Flauto in quattro pezzi (compreso il barilotto), "modello" Tulou, a 13 chiavi, discendente al Si, in grenadillio (?), chiavi in alpacca. La testata è foderata in metallo solo all'altezza del barilotto. Marchio: 1re Qle / LAUBÉ / A LA COUTURE BUSSEY / (EURE). Il costruttore D. Laubé, con questo marchio, fu attivo a La Couture ante 1895 — post 1900. Lo strumento fu acquistato circa nel 1900 e da allora è rimasto in famiglia; provenienza del proprietario: Nizza. Lo strumento ricalca il "modello" Tulou, come si può notare dall'accostamento al disegno preso dal trattato di Tulou, le cui principali caratteristiche consistono nella chiave di sfogo del Fa#; nell'appoggio del pollice sinistro sul perno della chiave del Sib — qui infatti subito sopra la chiave c'è la chiave di Do4 —; nella comoda e funzionale seconda chiave di Do4; e nell'elegante e efficace organizzazione di tutta la meccanica, con un ampio uso di lunghi perni sorretti da pilastrini avvitati nel legno.





Luigi Lupo

Il *decimo foro* di Athanasius Kircher: una puntualizzazione

Nel precedente bollettino della S.I.F.T.S. (n. 2/1997), nell'interessante articolo di Luca Verzulli, *Il flauto traverso militare*, è stato più volte citata la mia tesi di laurea sul flauto traverso rinascimentale. Verzulli, a mio parere, ha riportato in modo poco chiaro i miei commenti riguardanti il passo sulla *fistula militaris* di Athanasius Kircher[1]. Mi sembra perciò opportuno riportare il passo originale di Kircher e le mie precise ipotesi.

Athanasius Kircher (Geisa, Turingia, 2-V-1602 - Roma, 27-XI-1680), menziona nel suo trattato solo il flauto traverso militare:

> *IV Fistule militaris genus refert, quo Germani passim, uti, & tympano coniungere solent, quo & Helvetij custodie Summi Pontif.deputati utuntur.applicatio huius fistulae diversa et ab alijs, nam in transversum applicant fistulam labijs, sitque insuflatio per foramen X, eius tabulaturam vide apud Mersonnum lib.5.instrum.pneum.*[2]

Nella *Musirgia universalis* si riscontra un errore nella descrizione dello strumento. Infatti da come l'autore ne parla si evince che non avesse una gran conoscenza dello strumento, perché altrimenti non avrebbe certamente scritto che per ottenere il suono bisogna soffiare nel decimo foro.

Ho valutato due ipotesi che possono giustificare questo equivoco: la prima è che egli si sia confuso con i flauti diritti a nove fori, indicando come decimo foro quello dell'imboccatura; la seconda è quella di un errore di lettura dell'immagine che compare nel trattato di Mersenne, citato da Kircher. Nell'immagine in questione, Mersenne numera sia i fori per le dita, che il foro dell'imboccatura, e a fianco a quest'ultimo, rappresentato graficamente con un cerchio, pone il numero "I". Questa vicinanza può aver ingannato il Kircher, il quale ha presumibilmente confuso il cerchio del foro dell'imboccatura, interpretandolo erroneamente come lo zero del numero "10". A trarlo in inganno sarà stata molto probabilmente la presenza in prossimità del foro dell'imboccatura della lettera "C", da lui interpretata graficamente come il foro d'insufflazione, la quale sta

invece ad indicare la distanza tra il tappo di sughero e l'estremità superiore del flauto (cfr. l'immagine a lato, tratta dall'*Harmonie universelle*[3]).

Note

1. Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Libro VI *De Musica Instrumentalis*, Roma, Ludovici Grignani, 1650.
2. *Ivi*, p. 500: "Interessa il genere 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 accostano il flauto alle labbra di traverso e l'insufflazione avviene attraverso il decimo foro, vedi le intavolature presso il Libro 5 di Mersenne sugli strumenti a fiato."
3. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, Contenant la Theorie e la pratique de la Musique*, Seconde Parthie, Livre Cinquieme, Parigi, Pierre Ballard 1637, p. 241.

****

RECENSIONI

Il flauto italiano dal 700 al 900. Una selezione dalla collezione Carreras, catalogo della mostra "Il flauto italiano dal '700 al '900" (Roma, novembre 1997, organizzata da: Accademia Italiana del Flauto, Comune di Roma, Museo Nazionale della Arti e Tradizioni Popolari di Roma), a cura di Francesco Carreras, s. l. [Roma], Riverberi Sonori, 1997.

Negli ultimi anni in Italia sono apparsi diversi, ottimi cataloghi degli strumenti delle collezioni pubbliche; ultimo, imminente, è quello della collezione del Castello Sforzesco di Milano. Un catalogo di una collezione privata è invece un fatto ancora molto raro (tralasciando il caso di un'istituzione privata come l'Accademia Filarmonica di Verona, ricordo di recenti solo quello dei clavicembali e spinette della collezione Tagliavini). Trattandosi poi in questo caso, e per una volta tanto in Italia non di archi o tastiere, ma di una collezione di flauti, l'evento assume il carattere di autentica eccezionalità.

Non si tratta in verità dell'intera collezione Carreras, ma di una "selezione" riguardante il flauto italiano, esposta e catalogata in occasione della mostra romana. Tuttavia, come dichiara lo stesso Carreras nell'introduzione, la selezione rappresenta una specializzazione, forse definitiva, del suo collezionismo, e ciò che egli considera — a questo punto anche per la pubblicazione del catalogo — il nucleo fondamentale e non cedibile della sua raccolta.

Particolarmente interessante è la dichiarazione d'intenti di Carreras, e il sintetico racconto dello sviluppo del suo progetto di raccolta. All'inizio, egli spiega, il suo interesse era rivolto a tutti i legni e agli ottoni; soltanto conoscendo da vicino il mercato internazionale e notando la rarità dei flauti traversi italiani disponibili, ha deciso di specializzare la sua raccolta in questo senso. Il collezionista ha il gusto per la cosa rara, che non è necessariamente la più preziosa. La competenza gli permette di scoprire ciò che è insolito, rilevante, significativo, e la scelta di darne risalto; alla rarità degli oggetti egli quindi aggiunge la rarità dell'insieme. Vi è una sostanziale differenza tra il raccogliere tutto ciò che si trova disponibile (nei limiti delle proprie finanze) e il darsi in partenza delle regole guida: il risultato si percepisce nel forte rapporto di vicinanza tra gli oggetti, che, come nel caso dei flauti italiani, tornano a ricomporre a mosaico una storia frantumata e dispersa.

Nella collezione troviamo ben rappresentati i maggiori centri produttivi italiani, che sono Milano, Torino e Firenze; ma ci sono esemplari di costruttori di Venezia, Ferrara, Livorno, Siena, Perugia, Ancona, Napoli. La presenza di alcuni strumenti stranieri serve a ricordare il contesto europeo e al confronto.

Gli strumenti sono in totale 82, ordinati secondo il nome del costruttore. Ciascun flauto è fotografato per intero e nei particolari più importanti (marchi, ornamenti e chiavi inusuali). Merita segnalare alcune peculiarità italiane, come i flauti sistema "Briccialdi"

(nn. 25, 48, 49, 53), la doppia cameratura metallica per mantenere "caldo" lo strumento (14, 57), il flauto Giorgi (36); da segnalare poi gli esemplari settecenteschi a una chiave: forse il più antico Biglioni; gli sconosciuti Giacomo Semino (La=405), e Isotta; infine un flauto cilindrico con sistema a 8 chiavi chiuse del Prof. Romeo Orsi (un tentativo di flauto "riformato").

La scheda di catalogazione fa tesoro dell'articolo di Renato Meucci: "La catalogazione degli strumenti musicali" (in *Le fonti musicali in Italia: Studi e ricerche*, 7/1993, Bari, Levante Editori per CIDIM/Società Italiana di Musicologia, 1995, pp. 87-112), con una piccola, ma importante precisazione nella classificazione della taglia, che rimane distinta dalla nota fondamentale (nel senso della nota più bassa). La taglia è stabilita in base ai principio dei "sei fori chiusi" (cfr. Anthony Baines, Woodwind Instruments and their History, Londra, Faber & Faber, 1977[3], p. 45); la fondamentale viene quindi aggiunta come nota di partenza ("da"): così un flauto sistema "Boehm" con piede discendente al Do3 viene classificato "Taglia: Re3 da Do3". In questo modo si unifica la classificazione di tutti gli strumenti storici. (Ricordo che abitualmente l'attuale flauto da concerto è definito "in Do" per indicare che non è strumento traspositore). Tra le informazioni sui materiali sarebbe stato opportuno indicare se le testate in legno o in avorio con "pompa" sono interamente rivestite di metallo internamente, perché le eventuali crepe sospetto che derivino dalla contrazione del legno (per dissecamento) contro un tubo incomprimibile. Segnalo qualche imprecisione: il n. 3 dalla foto è discendente al Do3, non al Si2; il n. 23 è in 4 pezzi, non in 5; il 34 in 5 pezzi, non in 4 (è avvenuto qualche scambio di foto?); infine aggiungo che il n. 18 è un flauto modello "Tulou" (cfr. le caratteristiche del flauto Laubé in questo stesso bollettino).

Purtroppo il catalogo in sé non è all'altezza della collezione e della catalogazione. Le foto dell'intero strumento sono pubblicate malamente: incomprensibilmente piccole, quando potevano allungarsi a tutta pagina (lo spazio c'è), e inspiegabilmente marezzate nel processo di stampa (eclatanti gli esempi 31, 34, 46, 74). A che serve allora la spesa della carta patinata? Qualche foto è malamente profilata al computer (15, 30). L'introduzione meritava una traduzione in inglese e forse, alla fine, sarebbe stato utile, anche se non

indispensabile, un breve indice degli argomenti (numero di chiavi, sistemi, luoghi...). Dato che il catalogo interesserà nel tempo molti flautisti, collezionisti e organologi, sarebbe stato degno di maggiori cure. Gli esempi cui ispirarsi non mancavano. Ne cito due che riguardano proprio esposizioni di flauti da collezioni private in occasione di meeting flautistici: quello della mostra organizzata a New York nel 1986 dalla National Flute Association (*Historic Flutes from Private Collections*, a cura di Robert A. Lehman e Laurence Libin, New York, André Mertens Galleries — Metropolitan Museum of Art); e quello della mostra di Francoforte del 1991, organizzata dalla Deutsches Gesellschaft für Flöte (*Kunsthandwerk im Dienst der Musik. Querflöten aus aller Welt im Wandel der Zeit*, a cura di Peter Spohr, Francoforte, Peter Spohr). Gianni Lazzari

NUOVE ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

Riviste e Bollettini

Tibia Magazin für Holtzbläser, annata 1997 completa.

Notiziario Bibliografico. Periodico della Giunta regionale del Veneto, n. 25 (luglio 1997)

Bollettino della Società Italiana del Liuto, anno VI, n. 4, vol. 22 (aprile 1997)

Idem, Numero 0 (gennaio 1991) in fotocopie.

Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD, anno 1, n. 0 (giugno 1994)

Cataloghi strumentali

Il flauto italiano dal 700 al 900. Una selezione dalla collezione Carreras, catalogo della mostra "Il flauto italiano dal '700 al '900" (Roma, novembre 1997, oganizzata da: Accademia Italiana del Flauto, Comune di Roma, Museo Nazionale della Arti e Tradizioni Popolari di Roma), a cura di Francesco Carreras, s. l. [Roma], Riverberi Sonori, 1997. (Dono del curatore)

Strumenti della Musica Antica, catalogo della mostra-mercato (Urbino, luglio 1995), a cura di Paola Pacetti, prefazione di Renato Meucci, Urbino, FIMA-SIFD e Comune di Urbino, 1995.

Libri e articoli

AA. VV. *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997), Milano, Skira - Bergamo, Accademia Carrara, 1996 (Dono del Direttore dell'Accademia Carrara in seguito alla visita sociale organizzata dalla SIFTS)

Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Tecnical, and Artistic Aspects*, traduzione inglese e note a cura di Dayton C. Miller, New York, Dover 1964 (ristampa dell'edizione a cura del traduttore del 1922)

Teobaldo Böhm, *Della costruzione dei flauti e de' più recenti miglioramenti della medesima*, traduzione dal tedesco di Antonio Jory, Milano, Giovanni Ricordi (22747), 1851 (fotocopie).

Arnold Dolmetsch, *L'Interpretazione della Musica dei Secoli XVII e XVIII* (trad. italiana de *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, 1915), a cura di Luca Ripanti, Milano, Polyhymnia-Rugginenti, 1994 (Dono del curatore).

Stefano Crise, *Come una veste al corpo. Interpreti mozartiani e prassi esecutiva all'epoca e nei luoghi di Mozart*, Milano, Polyhymnia-Rugginenti, 1995.

Elio Durante e Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, SPES, 1979 (dono Mirco Caffagni)

Gianni Lazzari, "Fonti iconografiche italiane del consort omogeneo di traverse", estratto dal volume: AA.VV. *Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck*, a cura di Nikolaus Delius, Celle, Moeck Verlag, 1996.

Luigi Rovighi, "Prassi vocale e strumentale in Baldassarre Galuppi: La retorica degli affetti e lo stile galante", estratto da *Galuppiana 1985: studi e ricerche*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Firenze Olschki, 1986, pp. 191-201.

idem, "*La cetra* di Giovanni Legrenzi. Aspetti "moderni" della scuola violinistica veneziana seicentesca", estratto da *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, maggio 1990; Clusone, settembre 1990) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 291-323. (dono dell'autore)

La scala di seta, farsa comica di Giuseppe Foppa, musica di Gioacchino Rossini. Presentazione e libretto a cura del 4° Laboratorio di Musica Lirica del Conservatorio "G. B. Martini"

Laboratorio di Musica Lirica del Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, Bologna, Pendragon, 1997. Si segnalano: Adriano Cavicchi, "Gli strumenti del basso continuo e la loro collocazione in Orchestra"; Luigi Rovighi, "*un tempo in cui si cantava bene ancora...* Rossini e l'«organetto di barberia»". (dono di Luigi Rovighi)

Musiche

Niccolò Dôthel, *Drei Sonaten im Kanon für 2 Flöten*, a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt/Main, Zimmermann, 1991 (ZM 28160)

Domenico Mancinelli - Niccolò Dôthel, *Sonaten für 2 Flöten*, a cura di N. Delius, Frankfurt/Main, Zimmermann, 1992 (ZM 28890)

Pietro Nardini, *Duetti per due flauti*, a cura di N. Delius, Mainz, Schott, 1985 (FTR 133)

Carlo Rizzi, *Valtz per flauto e chitarra*, Grugliasco, Polyhymnia, 1997 (RP 1011)

Giuseppe Tartini, *Sechs Sonaten für 2 Flöten und Basso continuo* (2 voll.), a cura di N. Delius, Frankfurt/Main, Zimmermann, 1994 (vol I ZM 30140; vol. II ZM 30150)

Carl Wehner, *12 grosse Uebungen zur baldigen Erlangung und Beförderung der Technik für Flöte* (12 grandi esercizi per il rapido progresso della tecnica per flauto), Milano, Polyhymnia-Rugginenti, 1996 (RE 1084).

Francesco Saverio Geminiani, *Opere didattiche e teoriche*: *L'arte di suonare il Violino* (1751); *Trattato sul Buon Gusto* (1749); *Regole per suonare con Buon Gusto* (1748), a cura di Luca Ripanti, Milano, Polyhymnia-Rugginenti, 1996.

Acquisti

John Clinton, *A Code of Instructions for the Fingering of the Equisonant Flute*, a cura di Rien de Rede, introduzione di Karl Ventzke, Buren, Frits Knuf (Flute Library n. 14), 1990 (remainder, non rilegato)

Louis Drouet, *Drouët's Method of Flute Playing. Intended for those who have already made some Progress on the Instrument* (versione inglese del metodo francese del 1827 circa, con alcune interessanti modifiche), London, R. Cocks & Co., 1830, ristampa anastatica a cura di Rien de Rede, introduzione di Rudolf Rasch e Stephen Preston, Buren, Frits Knuf (Flute Library n. 17), 1990

(remainder, non rilegato).

MERCATINO

Vendo copia di: Louis Drouet, *Drouët's Method of Flute Playing. Intended for those who have already made some Progress on the Instrument* (versione inglese del metodo francese del 1827 circa, con alcune interessanti modifiche e nuovi studi con la guida alle diteggiature), London, R. Cocks & Co., 1830, ristampa anastatica a cura di Rien de Rede, introduzione di Rudolf Rasch e Stephen Preston, Buren, Frits Knuf (Flute Library n. 17), 1990. Non rilegato e intonso. L. 52.000 comprese le spese di spedizione. Lazzari tel. 051.238947.

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

SIFTS — Società Italiana del Flauto Traverso Storico

Asociazione non a scopo di lucro.

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

Attenzione! Nuova **e.mail** della sede a Bologna e del Presidente: sifts@iperbole.bologna.it; **e.mail** del Vicepresidente a Roma: mc7226@mclink.it;

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

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