

**Bollettino della
SOCIETA' ITALIANA
DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO
Anno 3 numero 1, aprile 1998**



SOMMARIO

Nikolaus Delius, *Note sulla tecnica e la musica flautistica nel '700 in Italia* p. 6 - Gianni Lazzari, *L'uso militare del flauto a tre buchi e tamburo* p. 15 - Luca Verzulli, *Il flauto militare: le denominazioni* p. 33 - Gianni Lazzari, *L'iconografia italiana del flauto traverso: Parte III* p. 38 - Recensioni p. 45 - Nuove acquisizioni della Biblioteca p. 48 - Letture amene p. 32 e 36 - Mercatino p. 50.

CORSI

AUSTRIA, LINZ, 7 - 10 maggio 1998
GIORNATE DI MUSICA ANTICA AL CASTELLO DI WEINBERG

Flauto traverso barocco: A. SOMMER

Rivolgersi a:

Bruckner Konservatorium Linz

Wildergstrasse 18

4040 Linz tel. (0043 732) 731306-52

URBINO, 19 - 28 luglio 1998

XXX CORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA

Flauto traverso rinascimentale, barocco e classico:

MARCELLO GATTI

Prezzo: 550.000 lire partecipanti attivi, 350.000 uditori (alloggio e pasti esclusi).

Rivolgersi a:

Fondazione Italiana per la Musica Antica

C.P. 6159 00195 Roma

tel. e fax: 06/3210806 E.mail: ga.rossi@agora.stm.it

CASTELL'ARQUATO (Piacenza) 19 - 24 luglio 1998

CORSI INTERNAZIONALI DI MUSICA ANTICA,

Flauto dolce e traverso barocco:

GIOVANNI BATTISTA COLUMBRO.

(Quote: iscrizione L. 100.000, frequenza L. 250.000 - uditori L. 80.000)

Informazioni 0372.452706

BELGIO, SPA, 22 luglio - 1 agosto 1998

SEMINARIO ESTIVO DI MUSICA ANTICA IN WALLONIE

Tema: "Tributo agli olandesi - musicisti ed editori"

Flauto traverso barocco: KARL KAISER

Corsi individuali, di musica da camera e orchestra (ins. Jean-Pierre BOULLET)

Prezzo: 19.500 franchi belgi (tutto compreso)

Rivolgersi a:

Jeanne LAVIOLETTE

19 Chemin de la Platte

B-4900 SPA BELGIUM

tel. 32.87.77.49.62

USA, LUNENBURG (Nova Scotia) 26 luglio - 1 agosto 1998

BOXWOOD SCHOOL OF THE WOODEN FLUTE

Corsi con Chris Norman *traditional flute*, Philippe Allain-Dupre *renaissance-baroque-classical flute*, Eddy Zervigon *Cuban charanga on simple system flute*, Peter Barnes *dance piano-whistle-flute*, Rod Garnett *traditional flute*; presenza di Rod Cameron *flute maker*, Davi e Nina Shorey *historical flute experts*. L'organizzazione presta strumenti ai corsisti. Quote di \$ 325, solo per la partecipazione ai corsi, a \$ 550, pacchetto "tutto compreso" (viaggio escluso). Contattare: Boxwood, 714 \ Myrdhurst Ave. Baltimore, MD 21210; tel. 410.235.6429 ; e.mail chrisnorman@compuserve.com; webside www.chrisnorman.com/boxwood.html

PORTOGALLO, VILA REAL, 10 - 18 agosto 1998

CORSI DI MUSICA BAROCCA

Flauto traverso barocco: WILBERT HAZELZET

Rivolgersi a:

Fundacao da Casa de Matues, 5000 Vila Real

tel. (00351 59) 323121 fax 326553

http://www.utad.geira.pt/casa_mateus/

FRANCIA, DIEPPE, 21 - 30 agosto 1998

FESTIVAL DI MUSICA ANTICA DE DIEPPE

Flauto traverso barocco: VALERIE BALSSA:

livello elementare: "L'Art de preluder" di Hotteterre

livello medio: suites di Hotteterre

livello avanzato: le fantasie di Telemann.

Flauto traverso rinascimentale: PHILIPPE ALLAIN-DUPRE':

livello elementare: canzoni e madrigali in ensemble

livello medio e superiore: le variazioni di Van Eyck.

Prezzo: 2.250 franchi francesi (alloggio e pasti esclusi)

Rivolgersi a:

Académie de musique ancienne

Ecole nationale de musique

rue de la Barre 76 200 Dieppe

tel. 02 32 90 13 34

NOTIZIE SUL CORSO SU DOTHEL A FIRENZE

Promosso dalla SIFTS e dall'Accademia Musicale di Firenze, ha avuto luogo dal 3 al 5 gennaio scorso il programmato seminario di Nikolaus Delius su "Il repertorio italiano del Settecento per flauto - La scuola di Döthel a Firenze". Delius ha ricostruito gli avvenimenti che hanno condotto a Firenze attorno alla metà del Settecento, al seguito dei Lorena (subentrati ai Medici per diritti dinastici), un gruppo di musicisti di Luneville, tra cui Döthel, la famiglia di Stabinger e Campioni. Distintosi e divenuto ben presto famoso come flautista, Döthel fu promotore di una scuola di flauto. Per i suoi allievi scrisse studi e musiche per più flauti, coinvolgendo in questo genere anche altri strumentisti e compositori della corte fiorentina come Campioni, Nardini, il giovane Stabinger e altri.

Scopo dell'incontro fiorentino è stata la lettura di questo repertorio d'assieme per valutarne stile compositivo, aspetti esecutivi e livello tecnico nel contesto della produzione flautistica italiana del secondo Settecento. A mio parere sono da segnalare in particolare i Duetti in canone di Döthel, ispirati molto probabilmente da quelli di Telemann (le uniche due raccolte settecentesche di questo genere); i Quartetti per flauti di Stabinger, i primi senza il basso, semplici e di gusto preclassico; e una Sonata in Sol maggiore per quattro flauti e basso (con "Basso di flauto"!); che Delius ha rivelato trattarsi per metà di una trascrizione da una trionsonata di Tartini, e per l'altra metà da una trionsonata di Alessandro Besozzi, con un organico allargato a una vera e propria banda di flauti (le parti prevedono episodi di "solo" e di "tutti").

Il seminario si è concluso con un saggio, piacevole quanto faticoso è stato l'intero incontro.

Per chi volesse conoscere o approfondire l'argomento, oltre all'articolo di Delius nel presente bollettino, segnalo i seguenti materiali:

Marcello Castellani. *Introduzione a Niccolò Döthel, XXIV studi per flauto solo - VI sonate per flauto e violoncello op. II*, Firenze, SPES 1990.

Nikolaus Delius, "I duetti per due flauti di Nardini e la "scuola flautistica" a Firenze", in *Pietro Nardini violinista e compositore*, Atti del convegno (Livorno 1994) a cura di Federico Marri, *Quaderni della Labronica* n. 64 (luglio 1996), pp. 35-51.

---, "Mattia Stabinger. Annotazioni sulla biografia e l'opera. Le stampe di Zatta e la loro importanza per la letteratura flautistica", in *La musica strumentale nel Veneto fra '700 e '800*, Atti del convegno (Padova 1996), in preparazione.

---, *Introduzioni alle musiche edite nella serie Flötenmusik des 18. Jahrhunderts in Oberitalien*, Francoforte, Zimmermann

Marta Graziadei, *Introduzione a Niccolò Döthel, Six sonates a trois flûtes*, Firenze, SPES 1988. (G.L.)

LA SECONDA PARTE
DELL'AUTOBIOGRAFIA
DI QUANTZ
COMPARIRÀ NEL
PROSSIMO BOLLETTINO

Nikolaus Delius
NOTE SULLA TECNICA E LA MUSICA FLAUTISTICA
NEL '700 IN ITALIA

E' estremamente difficile trovare notizie esaurienti intorno al flauto ed ai suoi esecutori in Italia. La storia della musica italiana si presenta in primo luogo come storia dell'opera; di conseguenza, la musica strumentale passa in secondo piano. Questo, per esempio, si nota molto chiaramente nella *Storia della Musica Italiana*, curata, per la parte che riguarda il '700, da Roberto Zanetti (Milano/Busto Arsizio 1978), che è senz'altro un'opera di riferimento su quest'argomento.

Zanetti si è occupato della storia della musica italiana del '700 in modo approfondito, scrivendo in maniera esauriente e dettagliata. L'opera comprende 3 volumi per un totale di 1543 pagine, più la bibliografia, gli indici, etc. L'indice generale è interessante anche come chiave del contenuto: il primo volume (pp. 650 circa) è dedicato all'opera, il terzo (pp. 300 circa) ancora al teatro *fin de siècle* con bibliografia etc., il secondo volume all'oratorio, la cantata ed altra musica sacra, e infine - su sole 265 pagine, quindi meno del 18 % del testo - alla musica strumentale (triosonate, sonate con basso continuo, concerti e sinfonie). Senza voler criticare quest'impostazione, essa sottolinea comunque il ruolo subordinato della musica strumentale italiana di quell'epoca. Zanetti, almeno, nomina tutti compositori importanti per ogni settore, trattando la letteratura più importante per ogni strumento. Al flauto però, ed ai suoi compositori, in parte nemmeno i più rappresentativi, non concede più di due pagine, mentre altri strumenti a fiato mancano del tutto.

Tutto questo è sintomatico di una situazione che Giorgio Pestelli nel *DEUMM (Italia II, secolo XVIII, p. 581)* descrive così:

"L'abbandono dell'Italia da parte degli strumentisti è ormai una costante; già la pubblicazione di capolavori come l'Estro armonico di Vivaldi in Olanda (1711-12) o gli Esercizi di D. Scarlatti a Londra (1738) o le sonate dei maestri galanti

delle raccolte Haffner a Norimberga (1756-65) sono sintomi di una crisi, ma negli ultimi decenni è manifesto che l'Italia non offre più sufficienti possibilità di lavoro ai compositori strumentali."

Le note descrizioni di viaggi settecenteschi (De Brosses, Burney, Quantz) danno un'immagine simile: i violinisti famosi si incontravano nelle *accademie* private, dove eseguivano prevalentemente composizioni proprie; tra gli strumentisti a fiato solo gli oboisti Besozzi e Sammartini meritano d'esser nominati. Un'eccezione è il flautista Niccolò Dôthel; Burney, nel 1770 a Firenze, parla espressamente di lui e dell'inglese Hempson come dilettante.

La mancanza di notizie sui flautisti non induca però a pensare che non ve n'erano. Innanzitutto bisogna considerare che i suonatori di legni acuti erano, nelle orchestre, primariamente degli oboisti. All'occorrenza potevano passare al flauto; ne conosciamo esempi anche dalle testimonianze di Mozart. Era normale chiamare oboisti questi musicisti. Barsanti nel 1714 a Londra viene chiamato così. Nell'elenco del personale della musica di corte a Torino il flauto appare per la prima volta nel 1754, ma ancora abbinato all'oboe: "Prover Filippo hautbois et flutiste a la cour". In Francia si delinea una specializzazione professionale già da molto presto (Hotteterre), ma si impone solo lentamente (Blavet, Buffardin, Quantz). Contrariamente alle importanti famiglie di oboisti (Besozzi, Sammartini, Ferlendis), il flauto in Italia non ha, inizialmente, alcun rappresentante di fama.

Nomi di flautisti si trovano occasionalmente, ma tutto sommato raramente, nei libretti di opere o altre esecuzioni solenni, quando tra poeti, compositori, cantanti e ballerini, veniva elencato anche il primo violino o gli altri strumentisti giudicati importanti o famosi. Li troviamo nel registro delle migliaia di libretti pubblicati da Claudio Sartori (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, 1990). Come flautisti appaiono qui una sola volta un tal Cavaleiro di Parma, il Conte Bartolomeo Cipolla, ed il conte Giuliano Lanfranchi, tre nobili che probabilmente non collaboravano come professionisti; compare ben 54 volte Niccolò Dôthel, poi Luigi Vanni, Lorenzo Faini, Francesco Tuly e Giorgio Mosell.

tutti a Firenze. Vanni viene elencato come oboista, ma potrebbe essere stato anche flautista. Tutti gli altri strumentisti hanno scambiato col flauto il loro strumento principale, l'oboe o il clarinetto, solo per l'esecuzione in questione. Altri nomi li troviamo sul Sartori sotto il titolo di "insegnanti" come "maestro di traversiere", per esempio presso l'Accademia di Lettere e d'Esercizi Cavallereschi di Bologna: Domenico Fratta, Domenico Mancinelli, Pompeo Perini torinese, Antonio Racha piemontese, per Siena Paolo Salurini, per Ravenna Giovanni Battista Pio, per Modena Giuseppe Livraghi Lodigiano. Quasi tutti sono maestri di più d'uno strumento e forse non tutti sono da considerarsi flautisti professionisti. I maestri più vecchi, Pietro Bettinazzi, Pietro Maria Minelli o, a Brescia, Giuseppe Roselli di Lodi, saranno piuttosto da contare tra i flautisti dolci. Più tardi il flauto traverso e quello dolce vengono esplicitamente distinti.

Da queste considerazioni possiamo dedurre tre osservazioni:

- 1) Tutti i nomi ricorrenti appaiono sempre nello stesso luogo.
- 2) Tutti i luoghi si trovano nelle zone d'influenza di Bologna, Milano, Venezia, Firenze. Anche gli altri legni provengono dal nord Italia.
- 3) Tra i 66 suonatori di legni nel registro (senza gli insegnanti) solo 6 nomi sono legati al flauto, ma solo Niccolò Dóthel è esclusivamente flautista professionale.

Viene naturalmente da chiedersi se esiste un nesso tra i musicisti nominati nei libretti ed i relativi luoghi di esecuzione, ma non è qui il luogo per approfondirlo.

Dei musicisti qui elencati in relazione al flauto, generalmente non si conoscono altre notizie e non gli si può ascrivere una particolare importanza come suonatori o compositori, ad eccezione di Mancinelli e Dóthel. Vinicio Gai (*Il Flauto*, Ancona 1975), accanto a questi due considera come *flautisti noti* ancora Grassi e Mozzani, tutt'e due emigrati a Londra, nonché un tale Luigi Gialdini di Pescia, che però era piuttosto oboista. Relazioni da Milano fanno notare inoltre Giovanni Aber, un flautista dell'orchestra di Sammartini che almeno conosciamo per nome.

Alle sparse notizie sulle persone si somma la mancanza di notizie

sulla prassi strumentale, che vadano oltre allo scarno resoconto di qualche evento musicale. Dobbiamo perciò interrogare la letteratura stessa per trovare risposte indirette sul livello tecnico, sul consumo, sulle forme usuali della musica da camera.

Gli insegnanti avranno ricavato il loro materiale dalla musica di tutti i giorni, a volte anche ricorrendo per esempio a Corrette, come ci dimostra in maniera esemplare un manoscritto della traduzione italiana (Venezia, Biblioteca Querini Stampalia). Il metodo di Lorenzoni appare solo nel 1779 a Vicenza e non offre per la prassi strumentale niente che sia paragonabile ai *Capricci* di Ruge, diffusi già da prima del 1779, senza parlare degli studi molto esigenti di Niccolò Dóthel.

Interrogato circa i compositori di musica italiana per flauto, presumibilmente il flautista di oggi risponderebbe spontaneamente con i grandi nomi di Vivaldi, Locatelli, Albinoni, Pergolesi, Veracini, e forse anche di Tessarini, Jommelli e Vinci. Nel Vester (*Flute Music of the 18th Century*, Musica Rara, Montaux) accanto a questi nomi si trovano più di 300 altri compositori di musica solistica o da camera per il flauto. Rarissimi tra questi sono i flautisti-compositori; quasi tutti provengono invece dal violino o dall'opera, o anche dalla musica sacra. La letteratura per flauto è quindi impensabile senza la letteratura per violino. Marcello Castellani, a proposito dello sviluppo della musica francese per flauto, ha documentato molto bene che l'influsso del violino sul flauto va di pari passo a quello della musica italiana su quella francese (collana *L'art de la flûte traversière*, S.P.E.S., Firenze). Per la musica flautistica italiana quest'influenza fu sostanziale fin dall'inizio. Anch'essa è documentata nei suoi stadi più importanti da Castellani (collana *Il flauto traversiere*, S.P.E.S., Firenze). Rimane per il momento aperta la questione se questi stadi erano passi di una traduzione meramente tecnica delle possibilità specifiche dello strumento ad arco (corde doppie e accordi, estensione e libertà tonale maggiore) in quelle flautistiche, o se si delinea già un processo di indipendenza idiomatologica del flauto.

La documentazione di Castellani include opere dei seguenti compositori: Niccolò Fr. Haym - Martino Bitti - Giovanni Ant. Piani -

Giuseppe Gaet. Boni - Pietro Castrucci e Francesco Geminiani (*fitted by Chaboud*) - Francesco Barsanti - Carlo Tessarini - Roberto Valentini (inglese!) - Pietro Locatelli - Giuseppe Sammartini - Giovanni Batt. Ferrandini - Giovanni Platti - Giuseppe Ant. Paganelli - Antonio Vivaldi - Pietro Nardini - Filippo Ruge - Niccolò Jommelli - Anna Bon - Niccolò Döthel - Giuseppe Sarti - Carlo Cecere - Giuseppe Tartini - Carlo Zuccarini - Gal. Goffr. Ferrari - Giovanni Chinzer - Vincenzo Righini.

Parte di questi compositori sono presenti con più di un'opera. Per la loro scelta Castellani ha dei buoni motivi, che sono senz'altro da chiamarsi rappresentativi, cioè rappresentativi del fatto che:

- 1) quasi tutte le opere sono stampate all'estero (Amsterdam, Londra, Parigi, Norimberga);
- 2) in particolare in Inghilterra veniva soddisfatta una grande richiesta di trascrizioni di composizioni per violino, anche di opere liriche (con frequenti falsi);
- 3) la maggioranza dei compositori non erano flautisti, come lo sono qui Ruge, Bon e Döthel; l'inglese Valentini era quanto meno flautista dolce;
- 4) Barsanti, G. Sammartini, Platti e Ferrari - essendo oboisti - compingono almeno per uno strumento che gli è familiare;
- 5) in alcuni casi la destinazione delle composizioni flautistiche è riconoscibile in maniera esemplare: così come quando Nardini scrive per Hempson e/o per Döthel, oppure Paganelli per il suo signore di Bayreuth, suonatore di flauto.

Probabilmente non è un caso che i compositori di questo rappresentativo elenco provengano nella maggioranza dalle province soprannominate. E' perciò interessante andare a vedere se essi figurano anche in raccolte manoscritte che appartengono allo stesso ambito geografico e che raccolgono un gran numero di composizioni per flauto; per esempio a Genova, Montecatini Terme e Udine. Anche l'importante collezione di musica per violino di Bassano del Grappa, oggi a Berkeley, deve essere presa in considerazione.

Ecco un prospetto dei compositori italiani (e in casi isolati anche austriaci ma attivi in Lombardia o nel Veneto), di cui è conservata musica per flauto:

A UDINE: Giuseppe Albertini - Daniel P. Barba - Francesco Bargellini - Andrea Bernasconi - Alessandro Besozzi Carlo Ant. Campioni - Giuseppe Carcani - Giovanni Batt. Cedronio - Melchiorre Chiesa - Francesco Diana - Gaspare Gorè - Niccolò Jommelli - Domenico Mancinelli - Pietro Marzola - Giovanni Batt. Pattoni - Tommaso Prota - Gaetano Pugnani - Antonio Racha - Francesco Pasq. Ricci - Filippo Ruge - Giovanni Marc. Rutini - Carlo Sala - Giovanni Batt. Sammartini - Pietro Torricelli - Giuseppe Torti - Giuseppe Vaccari - Vimercati - Zimmermann.

A MONTECATINI: Andrea Adolfati - Tommaso Albinoni - Emanuele d'Astorga - Augustin - Giuseppe M. Cambini - Carlo Ant. Campioni - Christiano Gius. Lidarti - Innocenzo Macia - Domenico Mancinelli - Giovanni Fel. Mosel - Gaetano Pugnani - Giovanni Batt. Sammartini.

A GENOVA: Johann Aber - Carlo Ant. Campioni - Josef Canal - Giuseppe Canelli - Pietro Castrucci - Melchiorre Chiesa - Giovanni Chinzer - Domenico de Micco - Niccolò Döthel - Francesco Döthel - Giuseppe Ferlendis - Gaetano Latilla - Giovanni Batt. Lewis - Luigi Marescalchi - Andrea Melegari - Carlo Monza - Pietro Nardini - Giuseppe Ponzo - Josef Pränzer - Antonio Racha - Gennaro Rava - Filippo Ruge - Mattia Stabinger - Vannacci.

Per completare questo sguardo sul repertorio flautistico, che è poi uno specchio della prassi dell'epoca, citeremo anche i compositori di musica per flauto presenti nell'inventario della collezione di musica del principe Paul Anton von Esterhazy. La maggior parte delle composizioni venne collezionata dal principe stesso - appassionato suonatore di flauto - al suo ritorno da Napoli. La collezione, che purtroppo si è persa, conteneva opere di:

Andrea Adami - Sgra Agnesi - Alessandro Besozzi - Giuseppe Bonno - Antonio Caputi - Pietro Leoni Cardenas - Carlo Cecere - Niccolò Conforti - Galli - Stefano Galeotti - Vitalino Grizotto - Niccolò Döthel - Francesco Maggiore - Giambattista Martini - Pietro Nardini - Papa (?) - Niccolò Porpora - Gaetano Pugnani - Luca Roscio - Filippo Ruge - Giovanni Batt. Sammartini - Zim-

mermann.

Dei compositori sopraccitati solo pochi si trovano nei vari repertori. Il gran numero di nomi sconosciuti fa pensare ad un uso privato della maggior parte della musica per flauto di queste collezioni, uso forse limitato a una sola esecuzione. Accanto poi a compositori di fama come Sammartini o Pugnani, i cui nomi ricorrono spesso, si trovano però anche altri nomi ricorrenti, indice che anche questi compositori esercitavano una certa influenza sul pubblico flautista. Questo è evidente nel caso di tre maestri di traverso: Ruge (più volte citato nel registro Esterhazy), Mancinelli, e, un po' meno, Racha, ma è anche il caso dell'oboista Besozzi. Un ruolo decisamente preferenziale viene occupato invece da Dôthel, accanto a Campioni e Nardini, che si trovano uniti anche nella collezione di Berkeley. Niccolò Dôthel e Carlo Antonio Campioni sono degli immigrati, contrariamente agli strumentisti italiani sopra deplorati perché emigrati. Nati rispettivamente nel 1721 e nel 1720 con i nomi di Nicholas D'Hotel e Charles Antoine Campion, giunsero nel 1737 in Toscana quando Francesco di Lorena diventò successore dei Medici. La corte si trasferì da Luneville a Firenze e con essa il padre di Dôthel, oboista della guardia, ed il cuoco di corte, Campion senior. Nicholas Dôthel junior, ora chiamato *Niccolò o Dôthel Fils*, era già a quindici anni membro della banda del Granduca e trovò molto presto posto come flautista nella musica da camera granducale, venendo assunto nel 1747 con la qualifica di *virtuoso da camera*. Burney, nel suo racconto sul viaggio a Firenze, annota a proposito della riorganizzazione della musica di corte voluta dal Granduca nel 1767: "... abita qui il sig. Campioni come maestro di cappella del Granduca; il sig. Dottel, un famoso flautista, è nella cappella, e il sig. Nardini lo è altrettanto come primo violinista al servizio granducale. Questi tre grandi maestri, i cui meriti sono conosciuti in tutta Europa ...".

L'attività di Dôthel come interprete è documentata da resoconti che vanno dal 1739 fino alla fine del secolo (v. sopra i Libretti); come compositore ha lasciato una vasta opera destinata al suo strumento, in parte oggi perduta. Nell'inventario sopraccitato di Esterhazy, Dôthel occupa il primo posto con 24 concerti per flauto, 43 soli e

sonate, 44 duetti e 84 sonate a tre. Sono stati tramandati:

A) come stampe:

6 quartetti per Fl, Vl, Va, Vc

6 sonate op. I per Fl, Vl, Vc

6 sonate op. II per Fl, Vc

6 duetti notturni op. III per 2 Fl

6 sonate op. IV per 2 Fl, B

6 trietti op. V per 2 Fl, Vc

2x6 duetti per 2 Fl/Vl

Studi per il flauto

Sonata in Sol magg. Per Fl, B nei 6 *Solos* di Sammartini

B) come manoscritti:

15 concerti per flauto, 2 concerti per musette,

67 trii per 2 Fl o Fl, Vn, Vc (B)

12 trii per 3 Fl

8 duetti per 2 Fl

15 sonate per Fl, B

16 sonate per Fl, Vc

Non si è potuto identificare l'insegnante di composizione di Dôthel. Un suo contatto con Tartini è documentato; si può prendere per scontato uno scambio con Campioni, che Dôthel aveva conosciuto da giovane e che presto aveva apprezzato come compositore. Sembra sicuro che egli abbinasse un palese piacere di comporre allo studio della letteratura più nota, come si vede dalle sonate canoniche, ispirate da Telemann. Da uno sguardo superficiale alla sua opera completa si deduce la sua capacità di imparare e di adattarsi allo sviluppo stilistico del suo ambiente, sviluppo che va da Tartini fino alla scuola di Vienna.

Un particolare esempio di questa duttilità sono le composizioni a più flauti, prive in Italia di precedenti, ma legate alla tradizione francese della musica d'insieme per fiati, nella quale Dôthel si formò. Boismortier non gli sarà stato probabilmente estraneo ed il suo esempio l'avrà orientato, assieme a qualche sollecitazione particolare, a scrivere le sue composizioni per tre flauti. Possiamo dare per scontato che Dôthel avesse allievi, e inoltre contatti con qualche dilettante di flauto come Mr Herpison, nominato esplicita-

mente da Burney, che dev'essere stato un flautista di notevole talento. Viene da supporre che l'attività musicale e didattica fosse il nucleo di una vera e propria scuola. In quest'ambiente si possono inquadrare anche quelle composizioni anonime che sono state poi identificate come trascrizioni per grande insieme di flauti di triosonate già note: la *Pastorale* di Campioni ed un pasticcio di trii di Besozzi e Tartini, quest'ultimo addirittura per un'orchestra di flauti a cinque parti con l'aggiunta d'un flauto basso! Il nesso bibliografico diretto con la letteratura di origine fiorentina lascia pochi dubbi sulla paternità di Dóthel.

Con lui era nato un centro flautistico che si può ben definire "scuola fiorentina", e di cui lui era senza dubbio fondatore e promotore. La diffusione nelle province vicine di una prassi flautistica che qui conobbe nuova fioritura fu favorita da due circostanze: il numero di dilettanti del flauto che anche in Italia stava aumentando e la volontà degli editori italiani di ampliare l'educazione musicale tramite la pubblicazione di letteratura per principianti (vedi opere quali *La bambina al cembalo*). Dalla combinazione di queste tendenze si spiegano i molti duetti di Mancinelli (Bologna), i trii con e senza basso di Lidarti (Pisa) ed i quartetti per quattro flauti che Mattia Stabinger, allievo di Dóthel e più tardi compositore di opere liriche, fece stampare intorno al 1785 a Venezia, primi esempi di questo genere.

(Traduzione dal tedesco di Bettina Hoffmann e Federico Maria Sardelli)

Gianni Lazzari

L'USO MILITARE DEL FLAUTO A TRE BUCHI E TAMBURO

Le ricerche di Luca Verzulli sul flauto traverso militare e tamburo¹ hanno attirato la mia attenzione sull'argomento. Nel corso delle mie ricerche sulle fonti iconografiche del flauto traverso in Italia,² mi sono imbattuto in alcune immagini di soggetto militare dove anziché il flauto traverso è ritratto il flauto a tre buchi e tamburo. Il materiale da me finora raccolto, per quanto raro, mi sembra ormai sufficiente a provare che, prima dell'arrivo di mercenari svizzeri in Italia - per la prima volta a Firenze nel 1424³ - con la loro caratteristica coppia di strumenti militari della fanteria rappresentati dal flauto traverso militare e dal grande tamburo a bandoliera, esisteva una tradizione locale toscana e umbromarchigiana, che utilizzava il flauto a tre buchi e il tamburo con la medesima funzione nella fanteria. Dopo l'arrivo dei mercenari svizzeri, questa tradizione continuò a Firenze fino alla seconda metà del Cinquecento, dopo di che scomparve del tutto dalle fonti per lasciare il campo al flauto e tamburo svizzeri. La vicinanza dei due piccoli complessi a Firenze nel Quattro e Cinquecento sembra aver prodotto un cambiamento delle dimensioni del piccolo tamburo in coppia col flauto a tre buchi, che nelle due fonti più tarde qui presentate appare grande quanto il tamburo svizzero e portato allo stesso modo.

Devo premettere che queste evidenti testimonianze mi hanno subito incuriosito al punto da avviare ricerche a più ampio raggio sugli studi della musica strumentale tre e quattrocentesca, sugli inventari del tempo e sui repertori iconografici disponibili. Mi sono reso conto, tuttavia, che riportare qui, assieme a queste fonti evidenti, anche delle testimonianze più ambigue che necessitano di lunghi commenti, interpretazioni e raffronti, rischiava di ramificare e oscurare un argomento che a quanto mi risulta è nuovo, e che necessita proprio per questo di una prima informazione ed esposizione chiara al lettore. Formulerò alla fine dell'articolo, sotto forma di una serie di domande, le ricerche che questa piccola scoperta sollecita - domande alle quali cercherò di rispondere in futuro.

La prima fonte italiana del flauto a tre buchi e tamburo

La più antica fonte italiana sul flauto a tre buchi e tamburo che io conosca,⁵ riguarda proprio il loro uso militare. E' riportata dal Vessella in quel suo interessante studio sulla storia della Banda.

⁶ Alle pagine 37-38 Vessella dice che nel 1274 Firenze doveva aver portato la guerra contro Pisa "perché, due documenti, pari data, parlano: uno di un pagamento fatto a 247 pediti, mandati per 15 giorni al campo, contro i pisani, e di questi pediti uno appunto "cum trombetta"; e l'altro di un pagamento fatto a un messo che per 15 giorni si recò al campo contro i pisani, per conto del Comune di San Gimignano, portando seco "Tamburellum et Sufulum", e suonando secondo la volontà dei capitani e dei soldati." Sebbene il Vessella non citi la fonte archivistica, la seria conduzione del suo studio sembra offrire per il momento sufficiente garanzia di autenticità. Il passo è chiaro: siamo in presenza di un unico suonatore, inviato "al campo" militare, a disposizione degli ufficiali, con due strumenti, uno a percussione e uno a fiato, da suonare evidentemente assieme. "Il termine "zufolo", scrive Marcello Castellani, deriva dal verbo "zufolare" o "sufolare" (dal latino volgare *sufolare* a sua volta derivato dal latino *sibilare*) che definisce l'atto di fischiare con le labbra o con uno strumento musicale. Dato che l'unico strumento musicale in grado di fischiare è il flauto, diritto o traverso, se ne deduce che gli "zufoli" [...] non possono essere altro che flauti."⁸ Nel caso del nostro "Sufulum", sembrano esservi pochi dubbi che si tratti di un flauto a tre buchi. Una fonte iconografica senese del secolo successivo ci illustra proprio questa coppia di strumenti.

Fonti iconografiche

1) Lippo Vanni (pittore senese attivo tra il 1341 e il 1374), *Battaglia di Val di Chiana* (1363), affresco, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo.

La battaglia documenta la vittoria dei senesi al comando del Conte Giordano Orsini sulla compagnia inglese del Cappello, comandata da Nicola da Montefeltro in Val di Chiana nel 1363. Nella scena sono rappresentati due gruppi di musicisti militari: il

gruppo a cavallo delle trombe dritte con "pannoncello" (il drappo con i colori e lo stemma della città) assieme alle "nacchere" (sorta di timpani) alla testa della cavalleria; e il gruppo dei tre suonatori di flauto a tre buchi e tamburo alla testa di un drappello di fanti (figg. 1, 2, 3).



Figure 1, 2 e 3

Non è un caso che il flauti a tre buchi e tamburi militari appaiano in un dipinto senese. Andando a consultare il repertorio dei dipinti del Trecento con soggetti musicali redatto da Howard Mayer Brown, si scopre che delle 12 entrate riguardanti il flauto a tre buchi e tamburo ("pipe and tabor"), ben otto fanno riferimento a Siena in quanto opere di pittori senesi o attivi a Siena: a parte i suonatori della Battaglia di Val di Chiana, negli altri sette casi si tratta di angeli musicanti (fig. 17).⁹

2) Ignoto pittore umbro-marchigiano, *S. Andrea protegge la città di San Ginesio dai Fermani* (c. 1440), tavola, San Ginesio, Chiesa di Sant'Agostino (figg. 4, 5).¹⁰



La tavola è divisa in due parti. Nella parte superiore la grande figura di S. Andrea benedicente sovrasta la città di San Ginesio (in provincia di Ancona, ai confini con l'Umbria), mentre in basso, sotto le mura, l'esercito cittadino si scontra con quello di Fermo (città a pochi chilometri dall'Adriatico). Sopra le mura si scorgono un trombettista e un suonatore di flauto e tamburo. Il flauto e il tamburo hanno dimensioni simili a quelli senesi, ma qui, tesa sulla pelle del tamburo, si scorge la corda crepitante.

Figg. 4 e 5

3) Ignoto, *Storia di Giuditta e Oloferne* (c. 1460-80), affresco, Collepepe, Villa Franzoni.



Collepepe è una località a circa venti chilometri a sud di Perugia. Questo affresco, del secondo Quattrocento, illustra in un'unica scena vari momenti della storia di Giuditta e Oloferne. Al centro vi è la battaglia conclusiva che libera Betulia dagli Assiri. Anche qui ritroviamo la tromba a cavallo, questa volta nella forma a "S", e il flauto a tre buchi e tamburo: un flauto più lungo e un tamburo più grande dei precedenti (fig. 6).¹¹



Fig. 6

Fonti iconografiche fiorentine

4) Maestro della battaglia di Anghiari, *La presa di Pisa* (c. 1450), pannello di cassone fiorentino, Dublino, National Gallery of Ireland. Il dipinto rappresenta un avvenimento del 1406. Tra i nume-

rosi episodi di azioni militari che compongono la scena, sulla sinistra in secondo piano si scorge un drappello di fanti guidato da un suonatore di flauto a tre buchi e tamburo, seguito da un trombettiere a cavallo e da altri cavalieri armati (fig. 7).¹² Sull'estrema destra, appena distinguibile nella foto a mia disposizione, c'è un altro piccolo drappello di fanti con nel mezzo il suonatore del



quale si distingue chiaramente il tamburo, ma non il flauto: per analogia con l'altro gruppo e con l'altro tamburo, credo si tratti anche qui di un suonatore di flauto a tre buchi e tamburo (fig. 8). Il flauto e il tamburo sono di piccole dimensioni; il tamburo sembra attaccato in vita.



Figg.
7 e 8

5) Jacopo del Sellaio (c. 1441-1493) e Biagio d'Antonio (1446-1516), *Camillo che sconfigge i Galli*, pannello frontale inferiore di uno dei cassoni Morelli-Nelli, London, Courtauld Gallery.

I due cassoni fiorentini furono commissionati nel 1472 per celebrare il matrimonio tra Vaggia di Nerli e Lorenzo di Morello.¹³ Nel dipinto, che illustra la leggendaria battaglia di Furio Camillo contro i Galli, si nota al centro, sullo sfondo in uscita da una città, una colonna di truppe in marcia. Precede i fanti il suonatore di flauto a tre buchi e tamburo (fig. 9). Gli strumenti sono identici a quelli del dipinto precedente.



Fig. 9

6) Jacopo Carucci detto il Pontormo (1494-1557), *Martirio dei diecimila* (c. 1530), Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912 n. 182 (fig. 10).¹⁴



Al centro della scena, assieme ai fanti (qui nudi per ragioni stilistiche) che compiono la strage, si nota distintamente il suonatore di flauto a tre buchi e tamburo. Il flauto, rappresentato di scorcio, non sembra molto lungo, mentre il tamburo è davvero enorme (fig. 11). In una variante di questo dipinto eseguita dal Bronzino¹⁵ si

Figg.
10,
11 e
12



nota l'aggiunta della cinghia a bandoliera; il tamburo è così di tutto simile per dimensioni e trasporto a quello degli svizzeri (fig. 12).

7) Plautilla Nelli (1523-1588), *Adorazione dei Magi*, Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 158 (fig. 13).

Il dipinto è databile c. 1560. Al centro, in secondo piano, sul lato destro dei ruderi dell'arco, sono raffigurati due suonatori di tamburo e di uno



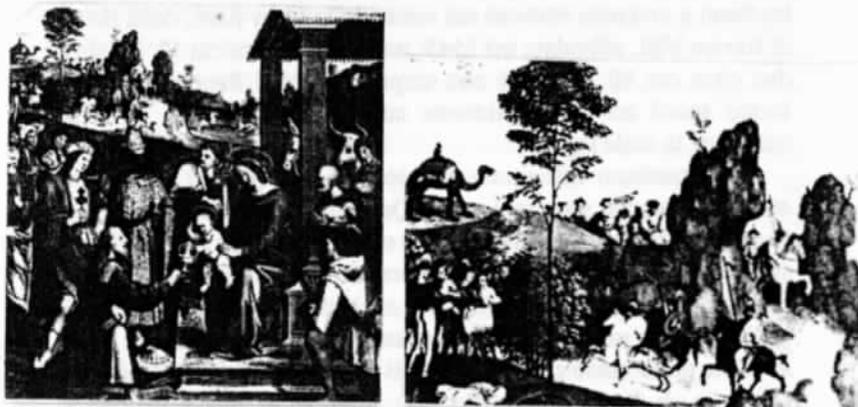
Figg. 13 e 14

strumento a fiato che a mio parere può ben essere un flauto a tre buchi (fig. 14). In questo caso il tema del dipinto non è un'azione militare, ma si può ritenere che i due suonatori appartengano a un drappello militare d'accompagnamento dei Magi. In dipinti coevi e precedenti con medesimo soggetto, anche se i Magi sono raffigurati già giunti ai piedi del Bambino, viene spesso rappresentato sullo sfondo, in lontananza, l'intera carovana in arrivo, o il lungo seguito ancora per strada - identificabile come seguito dei Magi per la pre-



senza di cammelli e, in dipinti fiorentini, come in questo della Nelli (in alto a sinistra ve ne sono tre), di giraffe.¹⁶ A riprova che i due suonatori abbiano una funzione militare, anche se soltanto d'accompagnamento, propongo il raffronto con l'*Adorazione dei Magi* (1509) di Eusebio da Sangiorgio (c.1465/70-post 1539), conservata nella chiesa di San Pietro a Perugia (figg. 15, 16). In questo dipinto, in alto a sinistra si nota una fila di cavalieri con turbante accompagnati da una tromba a "S" e quattro fanti con due traverse e due tamburi (il secondo tamburo si presume dalla bandoliera che si scorge di traverso sulla schiena del fante più a sinistra).

Figg. 15 e 16



Tornando ai due suonatori della Nelli, il tamburo è suonato con due bacchette (quella della mano sinistra è ben disegnata ma priva di colore, perciò non si distingue facilmente), il che fa pensare, essendoci due esecutori, che lo strumento a fiato che lo accompagna sia un flauto traverso. E' ben chiaro tuttavia che questo è sorretto con una mano all'imboccatura, mentre l'altra mano (la sinistra, come quasi immancabilmente accade col flauto a tre buchi) si trova all'estremità del tubo. Lo strumento potrebbe essere letto come corta tromba dritta, ma, a parte il fatto che l'accoppiata tromba-tamburo cilindrico sarebbe molto insolita, manca qualsiasi accenno di svasatura a campana in fondo.

Osservazioni generali sugli strumenti

Da queste fonti iconografiche possiamo stabilire che il flauto a tre buchi e tamburo furono utilizzati per usi militari nel Trecento a Siena; nel Quattrocento nella regione umbro-marchigiana e a Firenze; nel Cinquecento ancora a Firenze.

Quanto agli strumenti, è noto che il flauto a tre buchi viene rappresentato in numerose fonti europee come uno strumento piuttosto corto per tutto il Trecento. Nel Quattro e Cinquecento vi è invece una netta prevalenza di strumenti più lunghi.¹⁷ Ciò non significa che la taglia più acuta scompaia. Senza arrivare a Paetorius, che ne elenca tre taglie (*De organoграфия*, 1619), bastino i tre flauti a tre buchi ritrovati nel relitto della Mary Rose, della flotta di Enrico VIII, affondata nel 1545: uno misura circa cm 42, gli altri due circa cm 80.¹⁸ Perciò non sorprenda che il flautista di Pontormo suoni un flauto piuttosto corto — sebbene sia difficile valutarne la reale taglia.

Il tamburo raffigurato da Lippo Vanni (fig. 3) è il tipico strumento bipelle a piccola cassa. Qui non è chiaro come esso sia tenuto e come possa girarsi indietro uno dei suonatori senza che lo strumento segua il movimento del braccio e del tronco. Una immagine senese del 1340 circa (fig. 17) ci rivela che non è attaccato al polso, ma con una fascia che gira attorno alla spalla destra e forse al collo, più o meno come i suonatori miniati nel manoscritto delle *Cantigas de Santa Maria* (fig. 18).¹⁹ Forse in modo analogo a questi ultimi, i flautisti della *Battaglia* di Lippo Vanni tengono il braccio infilato tra il tamburo e il corpo e spingono in fuori lo strumento mantenendolo alto e soprattutto ben saldo mentre camminano.

Figg. 17 e 18



Nel Quattro e Cinquecento anche il tamburo cambia dimensioni, in particolare la cassa diventa più profonda e compare la cordiera. Nelle raffigurazioni quattrocentesche di danze, col flauto a tre buchi troviamo tamburi di piccole e medie dimensioni: dal piccolo tamburo appeso alle ultime due dita della mano sinistra, a tamburi di media grandezza attaccati al polso o in vita.²⁰

In campo militare l'uso di tamburi di maggiore dimensione rispetto a quelli trecenteschi rispecchia certamente la tendenza generale, ma l'enorme tamburo di Pontormo e quello ugualmente grande della Nelli sembra si possano spiegare soltanto con la compresenza a Firenze dei tamburi degli svizzeri e con l'influenza da loro esercitata. Questi ultimi usavano grandi tamburi anche in funzione di sonoro "grido di battaglia" (*feldtgeschrey*) durante gli scontri, che doveva incutere paura ai nemici e coraggio agli amici.²¹

Se questa fu la tendenza e se lo strumento a fiato della Nelli è un flauto a tre buchi, bisogna pensare che la dimensione del tamburo fosse cresciuta a un certo punto tale (cfr. Pontormo) da creare un serio impaccio per un unico esecutore.

I tamburi e gli "zufoli" di Machiavelli

Nel quadro di questa situazione è interessante quanto afferma Machiavelli nell'*Arte della guerra* (Firenze, 1521).

Alla fine del terzo libro egli tratta della disposizione dell'esercito e di quanto siano importanti i segnali sonori per lo schieramento delle truppe e per il loro orientamento durante gli scontri.

"Però [perciò] farei presso il capitano generale stare i trombetti, come suono non solamente atto a infiammare l'esercito, ma atto a sentirsi in ogni romore più che alcuno altro suono. Tutti gli altri suoni che fussero intorno a' connestaboli e a' capi de' battagioni, vorrei che fussono tamburi piccoli e zufoli sonati, non come si suonano ora, ma come è consuetudine sonargli ne' conviti."²²

Osserverò subito che Machiavelli fa svolgere la funzione di incoraggiamento per le truppe, non ai tamburi, ma alle trombe.

Nelle operazioni militari, lo zufolo e il tamburo per Machiavelli sembra debbano avere soltanto il compito far riconoscere ai fanti i loro diretti capitani, perché il drappello sappia disporsi nel contesto più generale dello schieramento. Precedentemente Machiavelli aveva detto che le insegne dei capitani andavano in qualche modo numerate proprio in funzione del coordinamento generale. Possiamo allora supporre, sviluppando questa direttiva, che anche i segnali sonori (ritmi del tamburo e melodie dello zufolo) andassero differenziati tra loro secondo i capitani, per dare anche un riferimento uditivo oltre che visivo ai fanti. Per questo compito non è necessario che i tamburi siano grandi; anzi, per dover essere uditi solo localmente, onde evitare sovrapposizioni ritmiche e confusione sonora a livello più generale, devono proprio essere "piccoli".

Per quanto riguarda la tipologia degli strumenti, che è ciò che qui più interessa, è chiaro soltanto che i tamburi devono essere più piccoli, mentre il termine "zufoli" rimane ambiguo.

La prima impressione è che Machiavelli abbia in mente soltanto i flauti e tamburi degli svizzeri, presenti in molte parti d'Europa all'inizio del Cinquecento con le loro fanterie mercenarie. Machiavelli conosceva da vicino anche l'organizzazione musicale delle truppe lanzichenecche, essendo stato nel 1505 presso la corte dell'imperatore Massimiliano, il quale aveva adottato per i fanti proprio il flauto traverso e il tamburo ad imitazione degli svizzeri. Machiavelli sembra dunque proporre di cambiare tutti e due gli strumenti, passando dai grandi tamburi e flauti traversi, al flauto a tre buchi e tamburo "piccolo", cioè agli strumenti "non come si suonano ora" nelle fanterie svizzere, "ma come è consuetudine sonargli ne' conviti". E' noto, grazie a numerose testimonianze iconografiche e a talune scritte, che il flauto a tre buchi e tamburo, per "consuetudine" risalente al tardo Medioevo, in molte corti accompagnavano le danze e si alternavano talvolta ai pifferi durante i banchetti. Basti qui citare il dipinto attribuito alla Bottega di Francesco Granacci (1469-1543), attribuito anche a Bartolomeo di Giovanni (1420-91), *I Centauri e i Lapiti* dove due suonatori flauti a tre buchi e tamburo svolgono la funzione di musica da tavola (fig. 19).²³ Il consiglio di Machiavelli di utilizzare militarmente il

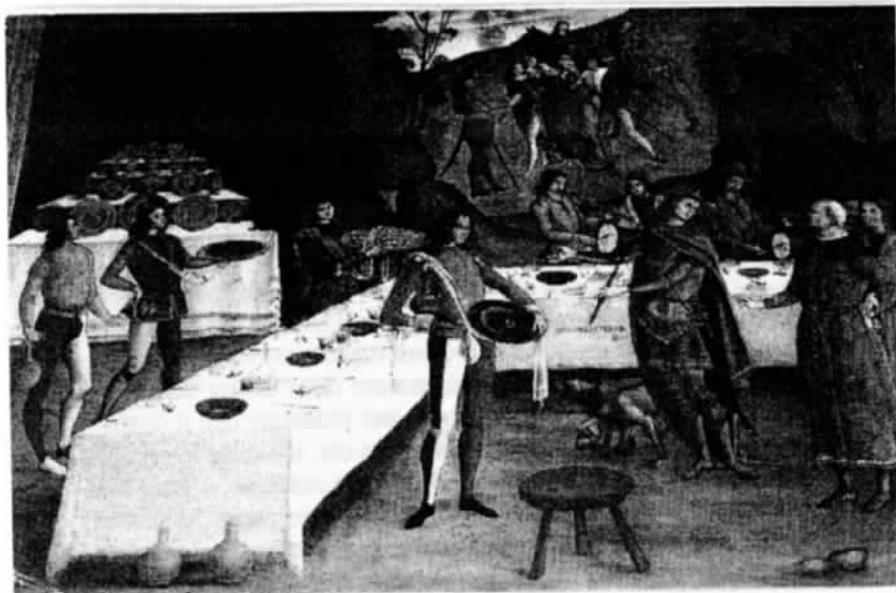


Fig. 19

flauto a tre buchi e tamburo, non è di sua "invenzione", ma si ricollega a una tradizione fiorentina quattrocentesca, come hanno appena dimostrato le fonti iconografiche su presentate.

Possiamo ora chiederci se questa tradizione locale, nel momento in cui Machiavelli scrive, fosse del tutto tramontata o fosse ancora in uso, come sembrano testimoniare i dipinti di Pontormo e della Nelli, entrambi posteriori all'*Arte della guerra*. Cercherò di valutare separatamente queste due variabili.

Se la tradizione era del tutto tramontata, i due successivi dipinti di Pontormo e della Nelli sembrerebbero testimoniare una ripresa, come se la proposta di Machiavelli, dato il tema del trattato in cui compare e l'autorevolezza dell'autore, fosse stata accolta da qualcuno a Firenze. Ma a giudicare da queste due immagini, sempre che riportino l'esperimento, bisogna dire che il consiglio di Machiavelli non fu affatto compreso, perché furono cambiati sì i flauti, ma i tamburi restarono grandi!

Se invece la tradizione locale fiorentina non si era affatto interrotta, ci si può chiedere se il passo di Machiavelli possa in qualche modo farne riferimento; e, aggiungo, possa far riferimento anche all'ipotesi sopra esposta, che col flauto a tre buchi si utilizzassero ormai a Firenze tamburi grandi come quelli svizzeri, quali si ritrovano in Pontormo e la Nelli. Propongo di rileggere il passo

di Machiavelli e valutarlo più attentamente in questo senso.

Abbiamo già valutato l'ipotesi che la chiusa ("non come si suonano ora" ecc.) sia riferita ad entrambi gli strumenti. Potrebbe invece essere riferita a uno soltanto?

Io escluderei che possa riferirsi ai soli zufoli, perché da un punto di vista militare non cambia molto il fatto che la melodia sia suonata da un flauto traverso o da un flauto a tre buchi (o addirittura da un flauto diritto). Il chiarimento della chiusa invece può anche essere riferito ai soli tamburi, per rimarcare che il tamburo non deve essere grande "come si suonano ora, ma come è consuetudine sonargli ne' conviti." "Zufoli" rimane ambiguo, o forse semplicemente ambivalente. Infatti il passo, a mio parere, può anche essere tradotto in questo senso più ampio: che si suonino i flauti traversi come fanno gli svizzeri assieme ai loro grandi tamburi, o che si suonino i flauti a tre buchi con tamburi grandi quanto quelli degli svizzeri, come avviene ora qui a Firenze, io (Machiavelli) consiglio di tornare a usare dei tamburi più piccoli, come è ancora oggi consuetudine nei conviti.

Questa lettura più ampia non cambia la sostanza della proposta di Machiavelli, ma la rende coerente, pur senza forzarla, con la nostra ipotesi di un influsso svizzero sul tamburo, e con i due dipinti successivi.

Conclusioni

Le fonti qui presentate testimoniano con evidenza che in Toscana alla fine del Duecento (nel 1274 da San Gimignano per l'esercito fiorentino), a Siena nel Trecento, a Firenze e nell'area umbro-marchigiana nel Quattrocento, infine ancora a Firenze nel Cinquecento il flauto a tre buchi e tamburo (un suonatore) furono utilizzati come strumenti militari della fanteria. Il flauto traverso militare e il tamburo (due esecutori) dei mercenari svizzeri, giunti a Firenze nel 1424, come piccola banda militare della fanteria non rappresentarono una novità, semmai soltanto una variante. Possiamo anzi dire che, in base alle fonti conosciute, questa tradizione toscana precede di molto quella svizzera.

La presenza degli svizzeri a Firenze sembra aver influenzato

la tradizione locale per ciò che riguarda le dimensioni del tamburo: in questo senso possono essere letti i due grandi tamburi ritratti da Pontormo e la Nelli e interpretato anche il passo dall'*Arte della Guerra* di Machiavelli.

Nonostante l'invito di Machiavelli, l'uso del flauto a tre buchi e tamburo si estinse nel secondo Cinquecento, probabilmente per la forte concorrenza degli strumenti svizzeri stessi e il successo incontrato dalle queste fanterie mercenarie presso molte corti europee. Già il Vasari, nelle sue *Battaglie* a Palazzo Vecchio (Sala dei Cinquecento, 1560), ritrae solo flauti e tamburi "svizzeri".

Questa novità nella storia finora conosciuta del flauto a tre buchi sollecita indagini negli archivi dei comuni e delle signorie dell'area geografica in questione. Bisognerebbe stabilire se questi suonatori assolvevano a occasionali obblighi militari non pagati o se invece rientravano tra i gruppi di trombetti, cennamella e nacchere (da non confondere col gruppo dei "pifferi"), che come sappiamo avevano incarichi stabili e remunerati, e precisi obblighi anche come musica militare.²⁴ A Firenze, ad esempio, se i trombetti ("tubatores") e il suonatore di nacchere erano assegnati alla cavalleria, a che incarico musicale militare era assegnato il suonatore di cennamella?

Anche la terminologia del tempo andrebbe riconsiderata pensando a questo suonatore, perché doppi termini chiari quanto quelli della fonte del 1274 ("Tamburellum et Sufulum") in quest'area non ne ho più incontrati. Abbiamo visto che il termine "zufolo", da solo, può riferirsi ad altri flauti. Ho l'impressione invece che, in qualche fonte d'archivio, il suonatore di "tamburello" possa suonare proprio il flauto a tre buchi e tamburo. Così a Siena, dove vi è un suonatore di "tamburellum" al soldo del comune dalla seconda metà del Duecento in avanti; nel 1328 troviamo un gruppo composto da "Trombatori, Ciaramella, Nacchere et tamburello",²⁵ e qui è forte la sensazione che il "tamburello" sia proprio il nostro uomo.

Note

1. Luca Verzulli, "I flauti del Papa, ovvero il flauto traverso militare a Roma dal XVI al XVIII secolo", *Bollettino SIFTS* 1/1997, pp. 10-14; "Il flauto traverso militare: I trattati", *Bollettino SIFTS* 1/1997, pp. 3-11; "Il flauto militare: Testimonianze scritte (XV-XVII secolo)", *Bollettino SIFTS* 3/1997, p. 40-41; il quarto contributo compare in questo stesso bollettino.
2. "L'iconografia italiana del flauto traverso. Per un censimento delle fonti", *Bollettino SIFTS* 1/97, pp. 15-25; *idem*, parte seconda, *Bollettino SIFTS* 2/97, pp. 22-28; la terza parte compare nel presente bollettino. Questo lavoro ha prodotto un mio primo articolo analitico sull'argomento; cfr. "Fonti iconografiche italiane del consort omogeneo di traverso", in *Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck*, a cura di Nikolaus Delius, Celle, Moeck Verlag, 1997, pp. 201-219, tavv. 3-8.
3. Ch. Contamine, *La guerre au Moyen Age*, Paris 1980, citato da Castellani in "I flauti nell'inventario di Lorenzo il Magnifico (1492)", in *Sine musica...*, op. cit. (pp. 185-191) p. 188, nota 6.
4. Per una sintetica introduzione al flauto a tre buchi e tamburo si veda Andrea Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, Muzio, 1993, pp. 64-69; Hermann Moeck, "Einhandflöte mit Trommel. Historisches und Folklorisches kurzgefasst", in *Tiina*, 3/1996, p.172 — un articolo che offre una sintesi della diffusione europea dello strumento dal Medioevo in avanti e del suo impiego nella musica etnica.
5. Come più antica fonte italiana Bornstein cita il verso "zufoli con tambur bene accordati" di un poeta anonimo del Trecento (op. cit. p. 66 e nota 22).
6. Alessandro Vessella, *La banda. Dalle origini ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto Editoriale Nazionale, 1935.
7. In un passo precedente, Vessella cita Giuseppe Zippel, *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento, Tipografia Zippel, 1892, ma in questo saggio non ho trovato traccia di questa fonte. Lo studio del Vessella passa spesso inosservato tra studiosi della musica strumentale italiana medievale e rinascimentale, forse perché il titolo fa pensare che esso sia limitato alle bande ottocentesche; invece si dimostra una buona sintesi di molti studi italiani sulle pratiche strumentali del tardo Medioevo e del Rinascimento apparsi in precedenza. Il lavoro fu giustamente premiato dalla Reale Accademia d'Italia e inviato alle biblioteche di tutti i Conservatori del tempo.
8. Op. cit., p. 186. Segnalo che del termine "zufolo" si sono occupati in precedenza sia Luigi Parigi in *Laurenziana: Lorenzo dei Medici, culture di musica*, Firenze Olschki, 1954, p. 35; sia Giulio Fara in "Dello zufolo pastorale in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII (1916), p. 509, nota 1, quest'ultimo riporta un buon elenco di varianti linguistiche.
9. "Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter. Part I, Instalment I", in *Imago musicae* I (1984); "Part I, Instalment II", in *Imago musicae* II (1985); "Part I, Instalment III", in *Imago musicae* III (1986); "Part I, Instalment IV", in *Imago musicae* V (1988). I dipinti in questione sono: n. 217, 219, 316, 350, 355, 510, 535 (Battaglia di Val di Chiana) e 536. In un futuro articolo cercherò di dimostrare che il suonatore di flauto a tre buchi e tamburo faceva parte

- della "banda" trecentesca della città di Siena.
10. Per la datazione del dipinto, Arduino Colasanti (*La pittura del Quattrocento nelle Marche*, Milano, Pantheon 1932, p. 16 e tavola 16) mette l'autore tra un gruppo di ignoti marchigiani della prima metà del Quattrocento, seguaci di Gentile da Fabriano (1370-1427); mentre Pietro Zampetti (*La pittura nelle Marche*, vol. I *Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze, Nardini 1988, p. 364, tav. 123) mette solo in didascalia una proposta di attribuzione a Pietro Alemanno (notizie 1475-1498), pittore di origine tedesca attivo anche nelle Marche.
11. L'intero affresco è riprodotto in AA.VV. *Iconografia musicale in Umbria nel XI secolo*, catalogo della mostra (Assisi, settembre 1987), Assisi, Laboratorio Medioevale Arte, Musica, Teatro 1987, p. 191; la scheda di commento storico artistico di Paola Mercurelli Salari, e la scheda iconografica musicale a cura di Pier Maurizio Della Porta e Ezio Genovesi sono a p. 192.
12. L'immagine è riprodotta per intero in Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550*, Pogsgate, Sussex (UK), Starcity Publishing e London, Art Book International 1997, pp. 104-105.
13. Riprodotti in Hughes, op. cit., pp. 50 e 65.
14. Riprodotti in *L'officina della maniera. Varietà e finezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra (Firenze, novembre 1996-gennaio 1997), a cura di A. Cecchi e A. Natali, Venezia, Marsilio 1996, p. 382, tavola 143 p. 383.
15. Agnolo di Cosimo di Mariano detto il Bronzino (1503-1573), *Martino dei diecimila* (c. 1530-32), Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1525. Riprodotta in *L'officina...*, op. cit. p. 384, tav. 144 p. 385.16. Nel saggio "Preistoria umana in due cicli pittorici di Pietro di Cosimo", Erwin Panofsky scrive a proposito della raffigurazione di una giraffa in *Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità* di Piero di Cosimo: "Ora, apprendiamo dal diario di Luca Landucci che una spedizione di animali rari donata dal sultano alla Signoria, giunta a Firenze l'11 novembre 1487, comprendeva una giraffa: "Una giraffa molto grande e molto bella e pinoevole; con'ella fussi fatta se ne può vedere in molti luoghi in Firenze dipinte. E visse qui più anni.'" (in *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi 1975, p. 59, nota 44.)
16. Cfr. Dagnar Hoffmann-Axthelm, "Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance", in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, VII (1983), p. 106. Numerose immagini sono riportate in Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, III/8 della serie *Musikgeschichte in Bildern*, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977; lo stesso, *La pratique musicale au Moyen-Age / Musical performance in the Late Middle Ages*, Ginevra-Parigi, Minkoff, 1983.
17. Cfr. "Musical instruments from the Mary Rose. A report on work in progress", in *Early Music*, XI (1983), pp. 53-59, citato in Bornstein, op. cit., p. 68, foto p. 69.
18. Il dipinto senese è l'*Assunzione della Vergine* di Lippo Memmi, München, Alte Pinakothek, inv. N. WAF 671. Quanto alle *Centigas* (l'immagine è a El Escorial, Codice j. 2. f.333), il testo è datato c. 1260, mentre le miniature sono forse dell'inizio del Trecento.
19. cfr. i repertori elencati in nota 16.
20. Hoffmann-Axthelm, op. cit., p. 90.

22. *Opere di Niccolò Machiavelli*, a cura di S. Bertelli, vol. II, *L'arte della guerra e scritti minori*, Verona, Valdonega 1979, p. 105.
23. Fronte di cassone o spalliera di letto fiorentino, Longleat, Longleat House, Wiltshire. L'intero dipinto è riprodotto in Hugues, op. cit., p. 47; nello stesso volume, pp. 166-196, si veda anche uno dei due dipinti della Bottega di Francesco Granacci (1469-1543), *Storie di Tobia*, due pannelli di cassone, Berlino, Bode Museum, dove c'è un banchetto allietato da flauto a tre buchi e arpa.
24. Cfr. Marco Di Pasquale, "Pifferi, nacchere e trombettisti: La musica militare e cerimoniale in Italia dalla caduta dell'impero romano all'evo moderno", in *Nell'aria della sera. Il Mediterraneo e la musica*, a cura di Carlo de Incontera, Montalvone, Teatro Comunale di Montalvone, s. d., pp. 141-159.
25. Luigia Cellesi, *Storia della più antica Banda Musicale senese*, Siena, Tip. e Lit. Sordomuti di L. Lazzari 1906, p. 18.

LETTURE AMENE

(a cura di Gianni Lazzari)

Da *L'Ercolano* di Benedetto Varchi, parte IX (Firenze, 1570).

"Voi sapete che in un flauto sono de' buchi più larghi, e di quelli che sono più stretti; medesimamente di quelli che sono più vicini e di quelli che sono più lontani alla bocca d'esso flauto. Quei buchi che sono o più stretti, o più vicini alla bocca, mandano fuori il suono più veloce, e conseguentemente più acuto. Quelli che sono o più larghi o più lontani dalla bocca, mandano fuori il suono più tardo, e conseguentemente più grave; e da questo acuto, e da questo grave mescolati debitamente insieme n'esce l'armonia. Ma perché dove è armonia, quivi n'è ancora di necessità numero, il numero nasce dal tenere quei buchi turati colle dita o più breve, o più lungo spazio, alzandole per isturargli, e abbassandole per turargli, come, e quando richieggono le leggi, e gli ammaestramenti della musica de' sonatori. Similmente nel sonare il liuto la mano sinistra, che si adopera in sul manico, in toccando i tasti cagiona il numero, e la destra, che s'adopera intorno alla rosa, in toccando le corde, cagiona l'armonia, etc."

Luca Verzulli

IL FLAUTO MILITARE: LE DENOMINAZIONI

Nel XVI e XVII secolo la parola flauto, in Italia ma non solo, indicava normalmente il flauto dolce mentre per indicare quello traverso vi erano vari nomi anche a seconda delle regioni (1). I termini maggiormente diffusi sono quello di "fiffaro", usato in ambiente veneto e quello di "traversa" impiegato invece più in Emilia e in Toscana. Probabilmente il termine "fiffaro" indicava all'inizio il flauto militare ma venne poi esteso anche a quello di ambito "civile".

Ecco una serie di nomi che compaiono in diverse fonti: flauto alla alemanna, traversa, traversa all'usanza tedesca, fiffaro, fiffaro, fiffaro all'alamana, fiffaro da fiato, faifaro, fiffaro, faifer, piffaro, pifaro, piffaro traverso, pifero ala alemana, pifero tedesco, flauto d'alemania, flauto d'alamagna, flauto traverso.

Le seguenti denominazioni connotano invece più specificatamente il flauto usato in ambito militare: phayfer da campo, fiffarj da campo, fiffaro da campo. Nel trattato di Kircher compare il nome latino "fistula militaris" mentre il gesuita padre Francesco Pomei nel suo *Indice Universale*... (2) indica il "Piffaro" con la traduzione latina "Tibia militaris"; nella fonte del 1637 *Trionfo di Bacco*... (vedi il mio articolo sulle testimonianze scritte, bollettino SIFTS n.3 del 1997) compare il termine "cifoli" che essendo abbinato ai tamburi ed essendo gli interpreti dei "todeschi", credo designi dei flauti traversi; in una lista di pagamenti delle Guardie Svizzere del Vaticano, nei riferimenti agli strumentisti-soldati del 1754, il flauto viene designato con il termine "ciufolo". Con lo stesso termine viene indicato nel 1720 da Bonanni nella sua *Gerarchia* che descrive le varie funzioni e gli abiti della Guardia Svizzera (vedi il mio articolo sul bollettino n. 1 del 1997). In una fonte molto più antica, l'inventario dei beni di Lorenzo de' Medici (1449-1492) (3), figura invece la parola "zufolo": "Tre zufoli con ghiere d'argento in una guaina guarnita d'argento, fiorini 8" e "Uno giuoco di zufoli grossi in una guaina, fiorini 12". Anche nell'inventario dei beni (1463) (4), del padre di Lorenzo, Piero di Cosimo (1416-

1469), figurano zufoli: "Quattro zufoli fiamminghi, Tre zufoli nostrali, Tre zufoli forniti d'ariento". Ancora come "zufolo" è definito uno strumento usato (insieme al tamburo) negli intermedi della commedia *il commodo* rappresentata nel 1539 a Firenze. Nel *Libro della arte della guerra* (1521) di Machiavelli sono citati "tamburi e zufoli". Il termine "zufolo" ricompare a Firenze nel 1584, (ed ormai a quella data e con la precisa indicazione che i suonatori sono dei tedeschi non può trattarsi che di flauti traversi) nella descrizione della sfilata che precedette la partita di calcio fiorentino in onore del duca Vincenzo Gonzaga, marito di Eleonora de' Medici: "Dietro al detto Pallaio seguitavano quattro trombetti pur vestiti di drappo rosso, e due tamburini, anch'eglino vestiti di drappo rosso, e due Tedeschi, che sonavano il zufolo. Seguitava poi il Pallaio de'Gialli col medesimo ordine di tamburi di trombe, e di zufoli". Nel dizionario di Tommaseo (5) la voce "zufolo" compare in una raccolta di canti carnascialeschi (6) del 1559 (interessante che insieme agli "zufoli" compaiano i tamburi): "Ciascun ha in sé driva e contrassegno, trombe, tamburi, zufoli e bandiere".

Ritengo perciò molto probabile che le parole italiano zufolo, ciufolo e cufolo, almeno dal XVI secolo in poi, indicassero il flauto traverso e probabilmente proprio quello usato in ambito militare. (7)

In altri documenti sugli svizzeri pontifici il flauto viene spesso designato con la parola "piffero" come anche in un libro del 1863 (8). Febo Guizzi, traduttore del volume sulla storia degli strumenti musicali a cura di Anthony Baines (9), ha affrontato il problema generale della traduzione delle parole *fife* e *fifre* nell'ambiguo termine italiano *piffero*, preferendo la forma *fiffaro*:

Abbiamo adottato qui l'equivalente etimologico dell'inglese "fife" in uso nell'italiano antico [fiffaro], per tentare di sciogliere l'equivoco che sempre ingenera il termine "piffero" nella nostra lingua, ove designa sia genericamente vari strumenti a fiato, sia specificatamente alcuni di essi in particolare. E' indubbia infatti la fortuna di cui questo termine gode in Italia non solo nel linguaggio comune, ma anche in specifiche situazioni culturali, quali ad esempio la musica del carnevale di Ivrea, per designare un semplice flauto traverso cilindrico derivato dalla musica militare del XVIII sec. Si noti, tuttavia, che nella nostra lingua si attribuisce più spesso il termine "piffero" ad oboi popolari, e noi stessi preferiamo di regola destinarlo a questo significato.

In un'altra nota più avanti ribadisce il concetto:

Si è già detto dell'equivocità, in italiano, del termine piffero, con il quale sarebbe giusto, secondo la tradizione, denominare questo strumento di uso quasi esclusivamente militare. Poiché abbiamo già espresso un'opzione diversa per l'uso di questo termine, proponiamo con consapevole arbitrio l'adozione del suo omologo più arcaico "fiffaro" per designare l'ottavino cilindrico privo di chiavi, conservando così sia un termine proprio italiano, sia una coerenza etimologica con l'inglese (*fife*), il francese (*fifre*) ed il tedesco (*pfeife*).

In Francia era invece netta la distinzione: la parola "fifre" (o "phifre" o "philfre") era usata per il flauto militare mentre le seguenti per il tipo usato in ambito artistico: "fleuste dalleman", "fluste d'Alemagne" o "d'Aleman", "traverse", "fleutte d'alleman". Così anche in Inghilterra dove le parole "fife", "phiphc", "Almain Whistle", "Swiss Pipe", "Whiffle" (10) indicavano lo strumento da guerra mentre con "flute" o "German flute" si designava l'altro.

In Germania, rifacendoci ai vari trattati di ambito tedesco, abbiamo le seguenti denominazioni: "Zwerchpfeiff" e "Querpfefie" (che letteralmente significano flauto traverso), "Schweizerpfeiff" (flauto svizzero), "Feldtpfeiff" (flauto da campo), "Pfeiff", "Pfeiffer" (piffero o fiffero), "Soldatenpfeife" (flauto dei soldati).

In Spagna il termine per indicare il flauto militare era "Pifano".

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 Email a mc7226@mcclink.it o, più semplicemente, chiamare allo 06/5412829.

NOTE

1. Cfr. L. Lupo, *Il flauto traverso rinascimentale*, tesi di Laurea, Università degli studi di Bologna, p. 86.
2. F. Pomei, *Indice Universale, Nel quale si contengono i Nomi di quasi tutte le cose del Mondo, della Scienze, e dell'Arti, co' loro termini principali*, Firenze, Pietro Antonio Brignoni, 1701, p.331.
3. *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta Bertelò, Associazione "Amici del Bargello", Firenze, S.P.E.S., 1992, pp. 21-22.
4. *Inventario mediceo 1417-1465*, a cura di M. Spallanzani, Associazione "Amici del Bargello", Firenze, S.P.E.S., 1996.
5. N. Tommaseo, *Dizionario della lingua italiana* (3ª ristampa), Torino, Utet, 1916, vol. VII, p. 1952.
6. *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate, o Canti carnascialeschi, andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici, quando egli ebbe prima comin-*

- ciamento, per infino a questo presente anno 1559, Firenze, (Torrentino), 1559.
7. Nell'articolo di Gianni Lazzari sul flauto a tre buchi usato in ambito militare presente in questo stesso numero del bollettino, viene in parte contestata questa attribuzione della parola "zufolo" al flauto traverso.
8. G. Carbone, *Dizionario militare*, Torino, Tipografia V. Vercellino, 1863, p. 10.
9. *Musical Instruments through the Ages*, (a cura di Anthony Baines) London, Penguin, 1961, (trad. it. di Febo Guizzi, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Rizzoli, 1983), p.242 e 267.
10. Il *Whistle* era il flautista che in Inghilterra precedeva un importante personaggio in una cerimonia. Vedi Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London, Oxford University Press, 1963 (1° ed. 1938), p. 1120.

LETTURE AMENE

(a cura di Gianni Lazzari)

Nell'*Orchesographie* di Thoinot Arbeau (Lengres, 1589) si legge che i flautisti militari suonavano melodie nel modo frigio, essendo un modo che incita per sua natura alla collera; e che quando Timoteo suonava melodie frige sulla tibia, "subito Alessandro Magno si alzava furioso e desideroso di combattere..."

Parla di questa natura del frigio anche Tomaso Garzoni ne *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Discorso XLII: "De musici, così cantori come suonatori, e in particolare de' pifferi" (Venezia 1585, p. 451).

"Ma, per dar qualche raguaglio particolare di essa musica, è da notare intorno ai modi di quella, che Polymestre, e Saccada Argiu antichissimi autori dan lode al Phrigio, al Dorio, e al Lidio; e Sapho Lesbia al Mixolidio, di cui ne fu ella inventrice, ò Tersandro, come dicono alcuni altri, ò Pythoclide trombetta, ò Lanprocle Atheniese, come afferma Lisia. Nondimeno Porfirio non approva il Phrigio, e lo dimanda [chiama] Barbarico, perch'egli è solo accomodato à eccitar battaglie, e furori, alcuni lo dimandano [chiamano] Bacchico, come furibondo, impetuoso, e turbato, con l'armonia del quale leggesi che più volte i Lacedemoni, e i Cretesi furono concitati all'armi. E un giovane Taurominitano (secondo che dice Boetio) svegliato da questo canto Phrigio corse ad abbruggiare la casa, dove era ascosa una meretrice."

INDICE DEGLI ARTICOLI APPARSI SUI PRECEDENTI BOLLLETTINI

ANNO 1, NUMERO 1, LUGLIO 1996

Presentazione delle varie attività dell'associazione.
Finalità e spirito della S.I.F.T.S.
Organizzazione e attività sociali.
Liberi incontri musicali.
Il bollettino e le altre attività editoriali.
La catalogazione delle fonti italiane sul flauto traverso rinascimentale.
L'iconografia italiana del flauto traverso.
Il censimento dei flauti conservati in Italia.
La biblioteca, la fonoteca, la raccolta di strumenti.
Statuto della S.I.F.T.S.

ANNO 2, NUMERO 1, GIUGNO 1997

Saluto del Presidente e sintesi dell'Assemblea Ordinaria.
Luca Verzulli, *I flauti del papa, ovvero il flauto traverso militare a Roma dal XVI al XVIII secolo*.
Gianni Lazzari, *L'iconografia italiana del flauto traverso (per un censimento delle fonti iconografiche italiane)*.
Gianni Lazzari, *Elenco delle fonti iconografiche italiane del flauto traverso (fine Medioevo - 1800)*, 1° parte.
Gianni Lazzari, *Una immagine inedita del flauto medioevale*.
Francesco Carreras, Franco Luisi, *Iniziativa per la catalogazione dei flauti storici e scheda di catalogazione*.
Maurizio Bignardelli, *Le parafrasi flautistiche d'orteziane*.

ANNO 2, NUMERO 2, SETTEMBRE 1997

Luca Verzulli, *Il flauto traverso militare: i trattati*.
Gianni Lazzari, *Il Magnificat di Cornelius Verdonck*.
Gianni Lazzari, *Elenco delle fonti iconografiche italiane del flauto traverso (fine Medioevo - 1800)*, 2° parte.
Maurizio Bignardelli, *I repertori flautistici italiani del XIX secolo: uno sguardo dai generali al particolare*.
Franco Luisi, *Alcune osservazioni su un flauto di Clair Godfray "ané"*.

ANNO 2, NUMERO 3, DICEMBRE 1997

Gianni Lazzari, *1697-1997: 300 anni dalla nascita di Quantz (aggiornamento bibliografico)*.
J.J. Quantz, *La vita di Herr Quantz raccontata da egli stesso (a cura di Luca Ripanti)*.
Manfred Zimmermann, *Riflessioni sul trillo e la sua esecuzione e forma, con particolare riferimento alla musica del XVIII secolo*.
Luca Verzulli, *Il flauto traverso militare: Testimonianze scritte (XV-XVII secolo)*.
Luigi Lupo, *Il decimo foro di Athanasius Kircher: una puntualizzazione*.

Per richiedere numeri arretrati (lire 12.000 a copia) scrivere a:
SIFTS, Via Orfeo 18, I-40124 Bologna.
Tel e fax 051.238947 E.mail sifsts@iperbole.bologna.it

Gianni Lazzari

L'ICONOGRAFIA ITALIANA DEL FLAUTO TRAVERSO

Per un censimento delle fonti iconografiche italiane. Parte III

Ecco la terza parte dell'elenco delle fonti iconografiche italiane del flauto traverso del periodo che va dalla fine del Medioevo al 1800. I due precedenti elenchi sono apparsi nei bollettini 1/1997 e 2/1997. Le finalità di questo lavoro e una esauriente esposizione delle modalità di elencazione sono esposti in testa alla prima parte. Ricordo qui sinteticamente che l'elenco è aperto a comprendere tutto ciò che in campo iconografico pone in relazione il flauto traverso con l'Italia.

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

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

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

Questa terza parte doveva essere anche l'ultima di una prima ricognizione, ma ritengo ora indispensabile riportare anche le entrate relative al flauto traverso contenute in numerose tesi di diploma di laurea di argomento iconografico musicale presenti presso l'Università di Pavia, Sezione di Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, promosse dalla Prof.ssa Elena Ferrari Barassi. Il lavoro dunque procederà.

Segnalo doverosamente che in questa terza parte numerose entrate sono state tratte dalla pubblicazione di Mariagrazia Carlone, *Iconografia musicale nell'arte biellese, vercellese e valsesiana*.

Una catalogo ragionato, Società Italiana di Musicologia - Iconografia musicale in Italia 2, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.

Sarò grato ai lettori che mi segnalano fonti finora non elencate.

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

FLAUTO MILITARE E TAMBURO (fine Medioevo - 1800)

Aspertini, Amico (1474-1552), *Tre lanzichenecchi, puntasecca*. Riprodotto in AA.VV., *La pittura in Emilia e in Romagna*, 2 voll., Milano, Electa 1993, vol. I. *Il Cinquecento*, p. 21.

Cossali, Grazio (1563-1629), *L'apparizione dei Santi Faustino e Giovita all'assedio di Brescia*, Brescia, Chiesa dei Santi Faustino e Giovita.

Eusebio (di Giacomo di Cristoforo) da San Giorgio (c.1465/70-post 1539), *Adorazione dei Magi*, Perugia, chiesa di San Pietro.

Ferri, Giovanni, detto Giovanni Senese (seconda metà sec. XVII), *Entrata di Carlo V a Bologna*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini.

Senese, Giovanni, vedi Giovanni Ferri.

Tempesta, Antonio (1555-1630), *Due armate che si scontrano in battaglia*, incisione. Riprodotto in *The Illustrated Bartsch*, vol. 45, p. 134.

FLAUTO TRAVERSO (fine Medioevo - 1700)

Albini, Alessandro, vedi Domenico Fratta.

Alboresi, Giacomo (1632-1677) e Mondini, Fulgenzio (c. 1625-1664), *Canonizzazione di Sant'Antonio*, Bologna, Basilica di San Petronio, Cappella Cospi o di Sant'Antonio.

Anonimo (sec. XVII o XVIII), *Putti musicanti e angeli musicanti*, Vercelli, Chiesa parrocchiale di S. Agnese, cantoria.

Anonimo (inizio sec. XVII), *La riconferma della donazione della Città di Siena alla Vergine*, Siena, Palazzo Pubblico, Saletta del Capitano.

Anonimo, *Saltimbanchi e musicanti a Venezia* (c. 1600), guazzo

- con dorature, da un libro di ricordi di viaggio, Bamberg, Staatsbibliothek. Riprodotto in *Tibia*, 4/97, prima di coper-
tina.
- Anonimo (Scuola orafa olandese), *Bottone ornamentale da berretto maschile con flautista* (1590), oro, diamanti e perle, Firenze, Museo degli Argenti.
- Badalocchio, Sisto (1585-1647), *Incoronazione della Vergine*, Parma, Galleria Nazionale.
- Baderna, Bartolomeo (attivo c. 1630-c.1696), *Angeli musicanti*, Fiorenzuola, D'Arda, Collegiata di San Fiorenzo, Cappella del SS. Sacramento.
- Bononi, Carlo (Ferrara 1569-1632), *L'angelo custode*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.
- Bruegel, Jan il Vecchio (1568-1625) e scuola di Peter Paul Rubens (1577-1640), *Allegoria della fugacità della vita umana*, Torino, Galleria Sabauda.
- Caccia, Guglielmo detto il Moncalvo (1568-1625) o Bottega del medesimo, *La Trinità con angeli musicanti*, tela, Biella, Basilica di S. Sebastiano.
- Caccia, Guglielmo, *Musa flautista*, del ciclo *Apollo, le Muse, Dei* (c. 1605), Vercelli, Casa Tizzani Mariani, salone a pianterreno, volta e nove riquadri laterali.
- Carlone, Giovanni Battista (1592-1677), *San Siro in gloria*, Genova, chiesa di San Siro.
- Cavagna, Giovan Paolo (c. 1550-1627), *Vergine assunta*, Bergamo, Basilica di Santa Maria Maggiore, catino dell'abside maggiore.
- Chimenti, Jacopo detto l'Empoli (c. 1554-1640), *Annunciazione* (attr.; attr. anche a Filippo Paladino o ancora alla Scuola fiorentina di fine sec. XVI-inizio XVII), olio su tavola, Milano, Collezione Pecori Giraldi.
- Collier, Evert (Edwaert Colyer, c. 1640-post 1706), *Vanitas* (1670), olio su tela, Roma, collezione privata, riprodotto in AA. VV. *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Catalogo della mostra (Roma 12.6 - 30.7.1985), Electa-Napoli, 1985, p. 268.

- Costantino, Vincenzo (sec. XVII), *Madonna con Santi e angeli musicanti* (1630-35), Biella Piazzo, chiesa della Confraternita di S. Anna.
- Curadi, Francesco, *Adorazione dei pastori*, Siena, Pinacoteca Nazionale.
- Empoli, I', vedi Jacopo Chimenti.
- Fabbi, Giovanni, vedi Domenico Fratta.
- Ferrari, Gaudenzio (1475/80-1546), *Corteo di Magi con suonatore* (c. 1525-28), affresco, Varallo, Sacro Monte, Cappella del Corteo dei Magi.
- Ferrari, Gaudenzio, *Parziale disegno preparatorio dell'affresco dell'Assunzione della Vergine e angeli musicanti della cupola del Santuario di Saronno*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- Fratta, Domenico (seconda metà sec. XVII) e Fabbi, Giovanni (seconda metà sec. XVII) da un perduto affresco di Alessandro Albini (1580-1646) nel chiostro di San Michele in Bosco (Bologna), *Santa Cecilia getta a terra l'organetto rapita dalle celesti melodie*, incisione.
- Gimignani, Ludovico (1643-1697), bottega di, *Angeli musicanti*, affresco, Roma, volta della chiesa di Santa Rita.
- Lanino, Bernardino (c. 1512-1583), *Assunzione della Vergine*, Verbania, chiesa della Madonna in Campagna.
- Macchietti, Gerolamo (1535-1592), *Abitanti di Andros*, olio su tavola, collezione privata, riprodotto in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento* (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1997, p. 192.
- Maestri, Antonio detto il Volpino (scuola lombarda del sec. XVII), *Putti musicanti*, scultura in legno, Varallo, Museo (il putto flautista è attualmente mancante).
- Micheli, Parrasio, *Musicanti*, Schwerin, Gallerie.
- Mola Gio. Battista (1616-1661), *Alessandro che sacrifica al sepolcro di Achille*, disegno a penna e bistro, Firenze, Uffizi, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, inv. n. 6826 S.
- Moncalvo, il, vedi Guglielmo Caccia.
- Mondini, Fulgenzio, vedi Giacomo Alboresi.

- Neroni, Bartolomeo detto Il Riccio (c. 1500-1571) e Salimbeni, Arcangelo (seconda metà sec. XVI), *Adorazione dei pastori*, Siena, chiesa di San Niccolò.
- Onofri, Crescenzo (c. 1632-1712), *Flautista in un paesaggio*, acquaforte. Riprodotto in *The Illustrated Bartsch*, vol. 45, p. 211.
- Paladino, Filippo, vedi anche Jacopo Chimenti detto l'Empoli.
- Poussin, Nicolas (1594-1665), *L'ispirazione del poeta*, Parigi, Louvre.
- Procaccini, Ercole (1520-1591), *Ante d'organo con Santa Cecilia e Re Davide*, Parma, Duomo.
- Recchi, Giovanni Paolo (1605-1686), *Gloria di Santi*, Chieri (TO), Chiesa di S. Margherita, cupola.
- Riccio, il, vedi Bartolomeo Neroni.
- Rubens, Peter Paul, scuola di, vedi Jan Bruegel il Vecchio, *Allegoria della fugacità della vita umana*.
- Sadeler, Justus (1580-1620), *La Primavera*, incisione, da un soggetto di Antonio Tempesta (vedi). Saftleven, Cornelius (1607-1681), *Musicanti*, Torino, già Galleria Caretto. Riprodotto in *DEUM - Il lessico*, vol. III, tav. 20.
- Salimbeni, Arcangelo, vedi Bartolomeo Neroni detto Il Riccio.
- Salimbeni, Ventura (1568-1613), *Angeli in gloria*, Siena, Chiesa della SS. Trinità.
- Tempesta, Antonio (1555-1630), *La primavera* (1592), incisione. Riprodotto in *The Illustrated Bartsch*, vol. 45, p. 102.
- Tempesta, Antonio, *Illustrazione del canto XV della Gerusalemme liberata del Tasso*, incisione. Riprodotto in *The Illustrated Bartsch*, vol. 37, p. 126.
- Tempesta, Antonio, vedi anche Justus Sadeler.
- Tiarini, Alessandro (1577-1668), *Madonna assunta e Santi*, Senigallia, Duomo.
- Van Balen, Hendrik (1570-1661), *Il cantico delle fanciulle ebrae per la distruzione dell'esercito egiziano*, Siena, Pinacoteca Nazionale.
- Volpino, il, vedi Antonio Maestri.
- Vouet, Simon (1590-1649), *Angeli musicanti*, affresco, Roma,

Chiesa di San Lorenzo in Lucina, cappella Acaleone.

FLAUTO TRAVERSO (1700 - 1800)

- Anonimo, manifattura di Meisen (sec. XVIII), *Apollo e le Muse*, porcellana, Vercelli, Museo Leone, inv. 981 (deposito Museo Borgogna).
- Anonimo (sec. XVIII), *Concerto angelico*, Castell'Arquato, Chiesa Collegiata Romanica, cupola della Cappella del Battistero.
- Anonimo, forse cremonese (sec. XVIII), *Angeli musicanti*, Monticelli D'Ongina, Chiesa Collegiata di San Lorenzo.
- Anonimo (sec. XVIII), *Schizzo di flautista*, riprodotto in *Arte Veneta*, vol. XXXIX, p. 238.
- Anonimo, *Ritratto di Diamante Scarabelli* (cantante bolognese attiva tra Sei e Settecento), incisione. Riprodotto in *C. Ricci, Figure e figure del mondo teatrale*, Milano, Fratelli Treves, 1920, fronte p. 96.
- Anonimo, *Flauto Traversiere*, tavola dal *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni, Roma 1722.
- Anonimo (sec. XVIII?), *Trofei musicali* (dieci riquadri), Vercelli, Palazzo Verga.
- Anonimo (sec. XVIII) (attr. anche a Giovanni Antonio Genta da Vimercato 1696-1773), *Strumenti musicali*, Biella Piazza, Chiesa della Confraternita di S. Anna, riquadri della cantoria.
- Anonimo (sec. XVIII?), *Putti musicanti*, scultura in legno, Vercelli, Duomo, cantorie della cappella di S. Eusebio.
- Anonimo (sec. XVIII?), *Strumenti musicali e fogli di musica*, tempera su legno, Graglia, Chiesa della Madonna della Neve, cantoria.
- Bertuzzi (Bertucci), Carlo, vedi Carlo Lodi.
- Bibiena, Giuseppe (Giuseppe Galli), vedi Mattia Bortoloni.
- Bortoloni, Mattia (1696-1750) e Galli Bibiena, Giuseppe (1696-1757), *Gruppo di angeli musicanti*, affresco, Vicoforte (Cuneo), cupola del Santuario.
- Cucchi (Cucco), Antonio (attivo prima metà sec. XVIII), o Scuola lombarda del sec. XVIII, *Angeli Musicanti*, Varallo, Sacro

- Monte, Basilica dell'Assunta, volta del presbiterio.
- Dorigny, C.S.L. (7), *Angeli musicanti*, affresco, Treviso, soffitto di una stanza del Monte di Pietà. Riprodotto in Eugenio Manzato, *Treviso città d'arte*, Treviso, Matteo Editore, s.d., p. 124.
- Dorigny, Louis (Luigi Ludovico) (1654-1742), *Amorini musicanti*, Treviso, Palazzo Giacomelli-Calzavara, affreschi del soffitto del salone d'onore.
- Galli Bibiena, Giuseppe, vedi Mattia Bortoloni.
- Genta da Vimercato, Giovanni Antonio (1696-1773), vedi Anonimo, *Strumenti musicali*, Biella, Chiesa della Confraternita di S. Anna.
- Hackert, J. Philipp (1737-1807), *Suonatori della banda borbonica*, Napoli, Museo di San Martino.
- Henrici, Carl (1737-1823), *Festa in maschera*, affresco, Bolzano, Palazzo Menz.
- Lancret, Nicolas (1690-1743), *La danza*, Genova, Palazzo Bianco.
- Lapis, Gactano, (1706-1776), *Sposalizio di Santa Caterina*, Roma, Chiesa di Santa Caterina da Siena.
- Lodi, Carlo (1701-1765) e Bertuzzi (o Bertucci), Nicola detto l'Anconitano (1710-1777), *Delizie della villeggiatura*, tela, Bologna, Collezione della Cassa di Risparmio in Bologna.
- Mancini, Francesco (1679-1758), *San Feliciano raccomanda Foligno alla Religione*, affresco, Foligno, Duomo.
- Mengs, Anton Raphael (1728-1779), *Gloria di San'Eusebio*, affresco, Roma, Sant'Eusebio.
- Zoboli, Giacomo (1681-1767), *San Stanislao Kotska comunicato dall'angelo*, Roma, Chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso.
- Zocchi, C. (seconda metà sec. XVIII), *Frontespizio*, in Vincenzo Panerai, *Principi di Musica*, Firenze, Rinaldo Bonini e Anton-Giuseppe Pagani (edizione del 1800 circa).

RECENSIONI

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, Rugginenti (Polyhymnia), 1996.

Francesco Geminiani (1687-1762), il grande virtuoso di violino, teneva moltissimo alle sue opere teoriche, perché attraverso i libri poteva parlare di se stesso, del suo gusto musicale e della sua tecnica strumentale. Uno solo dei suoi trattati ebbe successo subito. *The Art of Playing on the Violin*, mentre gli altri cinque non vennero particolarmente apprezzati dai contemporanei e furono i posteri ad attribuire agli scritti il giusto merito e a consacrare Geminiani come uno dei massimi violinisti di tutti i tempi. Alcune sue pubblicazioni vennero addirittura criticate e Geminiani ebbe, in aggiunta a tale malevolenza, anche la sventura di perdere per sempre il manoscritto del suo ultimo trattato, manoscritto che gli venne rubato a Dublino; il fatto gli procurò uno scoramento tale da accelerare la fine della sua vita.

Geminiani voleva probabilmente mostrarsi appieno nei suoi scritti teorici, poiché forse non si sentiva veramente conosciuto: a differenza di molti colleghi, come lui attivi a Londra (Geminiani si stabilì nella capitale britannica nel 1714, senza mai più far ritorno in Italia) dimostrava una certa intolleranza verso le esigenze dei committenti, preferiva ad incarichi remunerativi la propria indipendenza, il proprio desiderio di viaggiare, la possibilità di coltivare la passione per l'arte figurativa (era mercante di quadri).

Il giudizio di C. Burney su Geminiani è poco benevolo: nella sua *General History of Music*, pur ammettendo le alte doti di armonista dell'italiano, Burney metteva in dubbio le qualità delle melodie.

Molto aspri, inoltre, i contrasti tra Geminiani e F. Veracini, anch'egli attivo a Londra negli stessi anni; quest'ultimo lo accusava pesantemente di plagiare le musiche di Corelli.

La figura di Geminiani rifugge effettivamente da ogni etichetta: era un acclamato virtuoso di violino, ma suonava relativamente poco (anche considerando i suoi altolocati ammiratori).

amava molto rielaborare musiche altrui, oltre che a comporre "ex novo".

Si può considerare un musicista che sapeva cogliere le circostanze: Londra "aveva fame" di musiche di Corelli e Geminiani glielne forniva nelle sue rielaborazioni, occorreva incrementare l'ascolto e lui si adoperava come organizzatore di concerti, era necessario dare un indirizzo al gusto e alla tecnica violinistica e lui scriveva trattati.

Tutto ciò a scapito di una sicura stabilità professionale e a favore di una certa indipendenza (erano gli anni in cui a Londra l'oboista Giuseppe Sammartini riceveva fama e onori grazie alle sue doti, ma anche ad un diverso modo di amministrarsi la vita).

Il 1° trattato di Geminiani, frutto di un lavoro ventennale, è *Guida armonica*, un testo teso ad insegnare la composizione a persone poco pratiche di musica. Fu pesantemente criticato perché si pone ad un livello troppo specialistico; in questo libro, come nel successivo, *Supplemento alla Guida armonica* (scaturito dalle critiche rivolte al suo primo trattato) Geminiani esprime opinioni personali, mantenendo vive le perplessità dei contemporanei.

Ai due libri citati seguono le *Rules for Playing in a True Taste* ed il *Treatise of Good Taste*, alla fine degli anni '40, in cui il violinista rielabora composizioni di autori inglesi, scozzesi e irlandesi, alla ricerca dell'individuazione del "buon gusto", che per Geminiani si realizza principalmente attraverso l'ornamentazione. Afferma che non occorre essere compositori per fare belle ornamentazioni e suonare con quella "varietà" che produce "diletto" e che il buon gusto non è affatto un dono naturale, ma va acquistato.

Il "buon gusto" di Geminiani è teso a realizzare sentimenti quali amore, piacere ecc.: nel suo trattato sul violino si legge che "l'intuizione della musica non risiede unicamente nel compiacere l'orecchio, ma anche nell'esprimere sentimenti, colpire l'immaginazione..." Ormai si è oltre le ultime propaggini barocche e si va verso uno stile nuovo, pervaso da aneliti romantici; a Geminiani non interessa una "galanterie" tesa a stupire o una musica imitativa di stampo francese, quanto la ricerca di una nuova espressività.

Il suo *Rules for Playing in a True Taste* è dedicato al violino

e al flauto, oltre che agli strumenti del basso continuo (violoncello e clavicembalo) e Geminiani scrive che il flauto traverso è uguale al violino, ma dà il massimo "nel Cantabile", movimento in cui si ha il tempo di realizzare la necessaria economia del fiato e non nei movimenti veloci in cui siano presenti arpeggi o salti": non virtuosismo fine a se stesso dunque, ma diletto ed espressione.

Nel 1751 Geminiani scrisse il suo famoso *The Art of Playing on the Violin*, anch'esso, come gli altri, stampato a sue spese. Il trattato venne tradotto in francese, così come la *Guida Armonica* ed il trattato successivo, *The Art of Accompagnement*. L'ultimo suo libro fu *The Art of Playing the Guitar or Citra*.

La pubblicazione dei tre trattati (a cura di Luca Ripanti) giunge quanto mai opportuna, perché permette di affiancare i lavori del grande violinista ai più celebri scritti di Couperin, Rameau, C. Ph. E. Bach ecc. (testimoniando inoltre il gusto inglese, seppure mediato dalla cultura italiana.)

The Art of Playng on the Violin, in particolare, è rivolto a violinisti professionisti e riflette le loro capacità (secondo il parere di Boyden, studioso di Geminiani). In effetti il libro è un'opera complessa, dove non compare il desiderio di accompagnare per mano i principianti, ma che esprime la consapevolezza di una tecnica e di un gusto.

Oggi i negozi abbondano di testi didattici scritti per "catturare" i bambini con musiche piacevoli e semplificate e mancano i testi per il momento in cui lo studio si fa critico. Geminiani, che fu insegnante attento, non vuole "accattivare" gli allievi, solo suggerire loro una strada che gli viene da una riflessione sul suo eccezionale temperamento strumentale.

Mariarosa Pollastri.

NUOVE ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

Riviste

Tibia. Magazin für Holzbläser, 1/1998. Si segnalano: Horst Ausg-sbach, "Fragen zur Ueberlieferung und Datierung der Kom-positionen von Johann Joachim Quantz", Teil II: Die Hand-schriften"; Peter Thalheimer, "Anton Bernhard Fürstenaus Quartett für vier Flöten op. 88 - "... compossée par Sigi-smund Neukomm"". Hermann Moeck riferisce sintetica-mente su un suo viaggio italiano dello scorso anno e solleva il dubbio che i *plaugoi* romani (*tibiae* traverse) non fossero suonati come flauti traversi, ma che prevedessero "qualcosa in bocca", una doppia ancia o una sorta di becco come un flauto dolce.

Syrinx. Trimestrale dell'Accademia Italiana del Flauto, anno X, n. 35 (gennaio-marzo 1998). Segnalo: Annamaria Morini, "C'è tecnica e tecnica. Alcune variazioni su un tema favo-rito" che tratta la didattica della tecnica in alcuni metodi del primo Novecento e contemporanei.

Traverso. Historical Flute Newsletter. Vol. 9/4 (Ottobre 1997). Segnalo: Eberhard Dehne-Niemann, "The Quantz Flute", che contiene una tabella comprensiva di tutti gli strumenti quantziani: autentici, perduti, attribuiti, attribuiti-perduti e delle copie del primo Novecento.

--- Vol. 10/2 (Aprile 1998). Segnalo: Ardal Powell, "More on the Hotteterre Flute", che presenta uno strumento marcato "LR" che l'autore ritiene un raro originale degli Hotteterre (il terzo, dopo l'esemplare di Graz, e quello non marcato della collezione privata di Stuttgart - tutti gli altri sarebbero copie).

Fluit, rivista della Nederlands Fluit Genootschaap, 1/1998 e 2/1998.

The Flutist Quarterly, Trimestrale della National Flute Association statunitense, vol. XXIII, n. 1 (autunno 1997) — Jubilation '97. A Silver Celebration (numero dedicato in particolare al raduno per il venticinquesimo anniversario dell'associa-zione).

Flute Journeys Newsletter, 1996. Judith Pertz è una flautista che gira il mondo e "scambia e raccoglie" esperienze musicali. Una volta l'anno pubblica un bollettino di viaggio (8 pagine), che invia a richiesta per le sole spese di spedizione. Ha inciso diversi CD ispirati dalle tradizioni etniche che ha incontrato, soprattutto in India e in Africa. Per informazioni scrivere a Judith Pertz, Langestraat 72, 1015 AM Amster-dam, Olanda.

Libri (i tre volumi seguenti sono dono di N. Delius)

AA.VV. *Travers & Controvers. Festschrift Nikolaus Delius*, a cura di Mirjam Nastasi, Celle, Moeck 1992 (n. 4060). Libro di articoli in onore di N. Delius.

AA.VV. *Internationales Fötensymposium Freiburg vom 18.1.87 bis 6.2.87. Dokumentation*, (1. Baden-Württembergische Musik Hochschuletage Freiburg), a cura di Nikolaus Delius, Frei-burg, Staatliche Hochschule für Musik 1987.

Johann George Tromlitz, *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen*, ristampa anastatica dell'edizione del 1800, Burca, Frits Knuf, 1991 (Flute Library n. 2).

Musiche

Alessandro Besozzi e Giuseppe Tartini, *Sonate G-Dur für 4 Flöten und Bassflöte*, a cura di N. Delius, Frankfurt, Zimmermann, (ZM 32620)

Nuovi acquisti

AA.VV. *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag*, a cura di Andreas Eichhorn, Kassel, Bärenreiter 1992. Libro dedi-cato al flautista e pedagogo Hans-Peter Schmitz in occasione del suo 75° compleanno.

Karl Lenski e Karl Ventzke, *Das goldene Zeithalter der Flöte. Die Boehmflöte in Frankreich 1832-1932, Durchsetzung, Ge-staltung, Wirkung*, Celle, Moeck 1992. Volume dedicato all'età d'oro del flauto Boehm, con splendide foto di stru-menti e flautisti.

FONOTECA

I vincitori del Concorso Nazionale Giovani Flautisti 'Emanuele Krakamp' (dal 1988 al 1997). CD prodotto dall'International Center Flute, Ediclass ED 0008. Inviato dal direttore artistico del premio Prof. Luigi Ottaiano.

MERCATINO

Vendesi flauto originale di Louis Lot n. 2598, fabbricato intorno al 1880, tastiera aperta alla francese, Sol in linea, La=440, ottimo stato di conservazione, recentemente ri-impellato a secco, perfettamente funzionante. Stimato L. 18.000.000 trattabili. Rivolgersi a Massimo Caroldi, via Imbriani 9, 20158 Milano, Tel. 02.39323354.

SIFTS

Società Italiana del Flauto Traverso Storico
Associazione non a scopo di lucro

Sede: Via Orfeo 18, I-40124 Bologna **Tel e Fax:** 051.238947

E.mail della sede di 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):

soci ordinari lire 25.000 (estero 30.000) soci sostenitori lire 80.000.

Versare sul conto corrente postale n. 26689406 intestato all'associazione. **Numeri arretrati** dei bollettini: lire 12.000 (spese postali comprese)

The New
GROVE
Dictionary of
Music & Musicians



FINALMENTE
il più autorevole
dizionario di
Stanley Sadie

20 VOLUMI
IN EDIZIONE
ECONOMICA

FORMATO
TASCABILE



Concessionario
HORTUS MUSICUS
Centro del flauto dolce e musica antica

00198 Roma - Viale Liegi, 7a
Tel. 06/ 88.40.230 - Fax 06/ 85.41.747