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

SOMMARIO

Peter Thalheimer, *Il repertorio per ensemble di flauti traversi. Influenze reciproche tra costruzione strumentale, prassi esecutiva e repertorio* p.3 - J. G. Tromlitz, *Metodo approfondito e particolareggiato per suonare il flauto. Capitolo terzo: Della diteggiatura* p.28 - Segnalazione di strumenti p.42 - Recensioni p.49 - Nuove acquisizioni della Biblioteca p.52

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

CORSI E SEMINARI

Laboratorio Musica Barocca '99
Sacile, Palazzo Flangini Biglia

Organizzazione: Ensemble Serenssima - Cenacolo Cembalistico Italiano
Marzo - Maggio '99
Enrico Gatti flauto barocco: incontri a marzo 13-14; aprile 24-25 e maggio 8-9 e 22-23
Giuliano Carmignola violino: incontri a marzo 14, 21, 26
Edward Smith clavicembalo: incontri a marzo 13-14 e 21; aprila 10, 24-25 e maggio 8-9 e 22-23
Iscrizioni entro il 15 febbraio; flauto e musica da camera L. 100.000 + L. 450.000
Per informazioni: direttore artistico tel+fax 0434-734810; organizzazione 0434-734712

Laboratorio per la Musica e l'Opera Barocca
Bazzano (Bologna) Febbraio - Giugno 1999

Gloria Banditelli e **Angelo Manzotti** canto barocco; **David Winton** laboratorio di direzione e canto corale; **Paolo Faldi** laboratorio orchestrale; **Alan Curtis** clavicembalo (liv. superiore); **Miranda Aureli** clavicembalo e basso continuo (liv. medio); **Gianni Lazzari** traversiere; **Paolo Faldi** flauto dolce e oboe barocco; **Luca Ronconi** violino e viola barocchi; **Gaetano Nasillo** violoncello barocco; **Stefano Rocco** liuto e basso continuo per strumenti a pizzico.
Iscrizione L. 100.000. costi differenziati per corso (fl. trav. L. 200.000 mensili - 4 incontri). Informaz.: Promo Music via Bertalia, 21 40131 Bologna, tel+fax 051.6343467; http://www.promomusic.com e.mail: promomusic@tin.it.

Scuola di Musica Antica di Venezia Continuano gli incontri programmati per il 20 marzo, 3 e 17 aprile, 1, 15 e 29 maggio. Tra gli altri quelli con Marco Rosa Salva e Andreas Küng flauto diritti, Stefano Bet traversiere. Per informazioni: tel. 041 5231461.

Brugge/Bruges (Belgio) Nel contesto delle Settimane di Musica Antica che avranno luogo tra il 24.7 e il 7.8.1999 si terrà il **concorso "Musica antiqua"** per strumenti melodici (violino barocco, viola da gamba, violoncello barocco, flauto diritto, traversiere, oboe barocco, clarinetto classico), liuto e gruppi da camera.
Per informazioni: Segreteria del Festival, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge, tel 0032 50 332283, fax 0032 50 3452204.

Peter Thalheimer

Il repertorio per ensemble di flauti traversi
Influenze reciproche tra costruzione strumentale, prassi esecutiva e repertorio

La tradizione della musica d'insieme per tre e più flauti traversi è da ripercorrere sin dall'inizio del 500. In relazione alla nascita e diffusione di un repertorio specifico sono state determinanti, fino alla fine dell'Ottocento, alcune pratiche strumentali regionali. Nella letteratura per ensemble si possono osservare, parallelamente a ciò, correlazioni rispetto alla storia della famiglia dei flauti nonché a cambiamenti nella costruzione strumentale.

In seguito si menzioneranno come esempi soprattutto opere che sono reperibili in edizioni pratiche; queste ultime sono elencate in una lista di letteratura sistematica (v. in fondo).

Il periodo del flauto rinascimentale (dal 1500 ca. al 1680 ca.)

Il flauto traverso del periodo tra il 1500 e il 1680 viene chiamato oggi, per semplicità, flauto rinascimentale. All'inizio di questo periodo la sua cameratura interna era più o meno cilindrica, più tardi leggermente conica a restringersi verso l'estremità finale. Come gran parte degli strumenti melodici del Cinquecento, esso era costruito in taglie diverse, corrispondenti ai registri vocali umani. Accanto al suo impiego nel 'Broken Consort' (consort misto, lett. "spezzato"), il flauto traverso rinascimentale venne utilizzato soprattutto nell'ensemble di flauti. La prima testimonianza di ciò è un disegno a penna di Urs Graf, Basilea 1522 (fig. pag. successiva), che rappresenta un quartetto di tre taglie differenti di flauti. Nella composizione a quattro voci, la taglia media, detta 'alto-tenore' era utilizzata per le due rispettive voci, mentre il flauto soprano e quello basso erano collocati rispettivamente una quinta più in alto e una quinta più in basso (cfr. Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529/1545). La consueta prassi di trasposizione e il diapason, allora

Urs Graf, Biglietto augurale per il capodanno 1523 con quattro fanti-flautisti, disegno a penna. Basilea Offentliche Kunstsammlung, Kupfestichkabinett K.108.

molto differenziato, non permettono un'esatta collocazione dell'altezza assoluta degli ensemble di flauti. Verso la metà del '500 si osserva comunque la tendenza a fissare come suoni fondamentali (diteggiatura con sei dita) il *Sol*, il *re* e il *la*; ovvero - riferendosi al registro a quattro piedi - in sol^0, re^1 e la^1, così come li descrive Michael Pretorius nel 1619. Siccome la famiglia di flauti traversi era spesso un tono intero più bassa rispetto ad altre famiglie strumentali, si poteva considerarle, nel suonare insieme con altri strumenti, anche un consort in fa^0, do^1 e sol^1. Nel Seicento la famiglia venne allargata verso l'alto e verso il basso con taglie rispettivamente fino al re^2 e al re^0.

La storia del repertorio specifico per ensemble di flauti traversi inizia con una raccolta di *chanson* a quattro voci, pubblicata nel 1533 da Pierre Attaignant a Parigi. In quella stampa vocale tutti i pezzi adatti per quartetto di flauti traversi sono segnati con *a*, quelli per quartetto di flauti dolci con *b*. I criteri per questa assegnazione erano tonalità, tessiture ed estensioni. Attenendosi ad essi, il repertorio per quartetto di flauti può essere quindi facilmente esteso ad includere altri pezzi. Questa prassi è addirittura comprovata da una copia della prima parte della quarta edizione dei *Frischen teutschen Liedlein* di Georg Forster, Norimberga 1552. Un esecutore del tempo scelse con questi criteri alcune composizioni vocali aggiungendo a mano sulla parte, per esempio, "gut zwerch pfeiff" ("buona per flauto traverso").

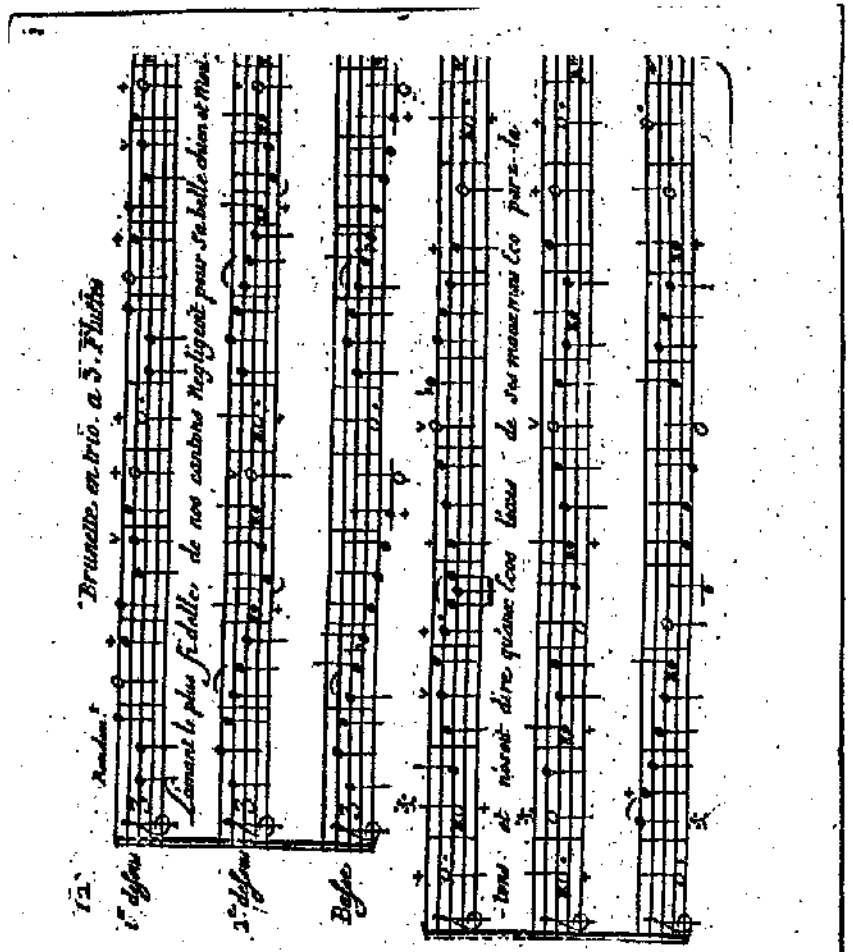
Nel quartetto, dopo la metà del Cinquecento, il flauto soprano in la^1 veniva probabilmente sostituito sempre più spesso da un flauto in re^1, suonato nel registro acuto. Nel Seicento vennero poi usati in maggior misura altri strumenti più sonori al posto del delicato flauto basso, come la dulciana basso, la bombarda muta o il trombone, soprattutto quando l'ensemble di flauti suonava in composizioni policorali insieme con altre famiglie di strumenti.

Il periodo del flauto traverso conico a una chiave (dal 1680 ca. al 1770 ca.)

Nella seconda metà del Seicento si sviluppò in Francia un nuovo

tipo di flauto con un canneggio inversamente conico (a restringersi verso l'estremità finale). Diversamente dal flauto rinascimentale, in un unico o in due pezzi, esso era costruito in tre pezzi e provvisto di una chiave. Questo modello di flauto viene chiamato oggi, sinteticamente, flauto "Hotteterre". Il primo repertorio stampato per questo nuovo strumento sono le *Pièces en Trio* di Marin Marais, apparse a Parigi nel 1692. Alcuni anni più tardi ha inizio la prassi del trio di tre flauti uguali, documentata da una sonata di Antoine Dornel, stampata nel 1713 a Parigi, e dai Sei Trii op.7 di Joseph Bodin de Boismortier del 1725, oggi così famosi. Questi pezzi sono, quanto a tecnica compositiva, pressoché conformi alla sonata a tre per due strumenti soprani e basso, dove la voce più bassa viene distribuita alternativamente a tutte e tre le voci. Perciò non sorprende che le composizioni *à 3 Flutes* nelle *Airs et Brunettes* di Hotteterre le Romain, stampate attorno al 1721, siano contrassegnate con *1er.dessus*, *2e.dessus* e *Basse*. Forse Hotteterre si riferiva solamente alla funzione delle voci, ma poteva anche aver pensato al *basse de flûte traversière*, che sta un'ottava più in basso del *dessus de flûte traversière*. La prassi di arrangiare il basso di una triosonata per un terzo flauto è documentato anche da un opera di Johann Christoph Pez. Una sonorità apprezzabile si ottiene comunque solamente utilizzando una *basse de flûte traversière* (o un flauto Boehm basso).

Attorno al 1720 vennero costruiti i primi flauti in 4 pezzi. Il tipo Hotteterre a tre pezzi divenne col tempo fuori moda, e pare che dopo il 1735 non si costruisse più. Nello stesso tempo il flauto traverso godeva di una vasta popolarità, comprovata in Francia, tra l'altro, da un incremento di nuove stampe di musica per flauto. Gran parte di queste è destinata a uno o due flauti con o senza basso continuo. Un'eccezione è rappresentata dai 6 concerti op. 15 di Joseph Bodin de Boismortier, stampati nel 1727 a Parigi. Quanto alla distribuzione delle parti, il frontespizio è eloquente: *Pour 5 Flûtes-Traversieres / ou autres Instrumentes, / sans Basse. / On peut aussy les joüer avec une Basse*. Essendo la quinta parte di flauto arrangiata anche come basso numerato, i concerti possono essere eseguiti bene anche da 4 flauti con basso continuo. L'esecuzione della quinta voce è oggi prassi comune affidarla al flauto basso. Le indicazioni 'Solo' e



J.M. Hotteterre: Trio per flauti da "Airs et Brunettes", ca. 1721

'Tutti', ricorrenti nella prima stampa, vengono di solito interpretate come indicazioni per *la preminenza solistica della rispettiva voce nell'ensemble*. Si potrebbero però anche intendere come indizio di un organico corale. I concerti di Boismortier rappresenterebbero così le prime composizioni originali per coro di flauti.

Pochi anni dopo furono stampate le prime opere per 3 flauti con basso continuo: nel 1731 le 6 sonate op. 34 di Boismortier e attorno

al 1732 il primo *Concerto comique* di Michel Corrette. Per 4 flauti traversi e basso continuo si conoscono finora solamente i concerti di Johann Melchior Molter (dopo il 1742) e la Sonata pastorale di Carlo Antonio Campioni (dopo il 1759). In una delle composizioni di Molter sono posti di fronte a due flauti in do due *Flauti traversi cornetti* (flauti terzini in mi bemolle).

I tre trii per 3 flauti oggi noti come opere di Johann Joachim Quantz erano, nel XVIII secolo, diffusi tramite copie. Le fonti nominano però a volte altri autori, per esempio Reinhard Keiser e Fortunato Chelleri. Le grandi differenze nella qualità compositiva e nello stile fanno supporre che non tutte e tre le opere siano di Quantz.

Ancor più oscura è la questione della paternità dei tre trii tramandati manoscritti come opere di Johann Scherer. Due di questi sono stati stampati come opere di Filippo Ruge (nell'op. 2, Londra 1752), di Johann Scherer (Amsterdam 1760) e di Rozelli (Londra 1766). Inoltre, del periodo dello stile sensibile e galante esistono ancora dei trii di Karl Friedrich Weidemann, stampati a Londra nel 1751, e di Niccolò Döthel (Firenze, attorno al 1760). La *Sonata per tre flauti traversi* di Domingo Simoni del Croubelis e il trio in fa maggiore di Christiano Giuseppe Lidarti sono da attribuire al periodo di transizione attorno al 1770.

Il trio classico-romantico (dal 1780 ca. al 1860 ca.)

Negli ultimi due decenni del 700 il flauto gode una popolarità sempre più vasta; allo stesso tempo il flauto a una chiave viene sostituito in maggior misura dal flauto a più chiavi. Se l'ensemble di flauti era all'inizio una peculiarità locale, ora lo troviamo diffuso omogeneamente nei centri musicali europei. Nonostante la novità del quartetto si vada diffondendo (vedi più oltre), rimane comunque predominante, almeno quantitativamente, la tradizione del trio con tre flauti uguali. Gran parte del repertorio classico-romantico per trio di flauti non si trova ancora in edizioni recenti.

A **Parigi**, che nel periodo barocco è stata la roccaforte del flauto, venivano pubblicate in epoca classico-romantica numerose stampe

per trii, soprattutto di famosi flautisti francesi come François Devienne, Benoît Tranquille Berbiguier, Jean Louis Tulou e Eugéne Walckiers. Le opere di Devienne (op. 19, 1795 ca.) e di Tulou (op. 24, op. 50 e op. 65) sono oggi le più conosciute.

All'inizio dell'800 era **Londra** il centro più importante per la costruzione dei flauti. Tanti costruttori reclamizzavano i loro flauti mettendosi in concorrenza tra di loro, spesso anche pubblicando loro stessi musica per flauto. Siccome la necessità di musica sempre nuova non poteva essere sufficientemente soddisfatta dai compositori inglesi, fu importata e pubblicata a Londra letteratura dal continente. Ne sono esempi i trii per flauto di Giuseppe Demachi, Leonhard de Call, Antonin Reicha, Luigi Gianella e di altri ancora. Della letteratura per trio originale inglese oggi è noto solamente l'opus 87 di James Hook. Il repertorio londinese, in quanto destinato ai dilettanti meno avanzati, è più semplice dal punto di vista della tecnica strumentale rispetto ai trii per flauto parigini dello stesso tempo.

A **Vienna** era talmente predominante la musica da camera per archi e la musica per complessi di fiati (*Harmoniemusik*: dal franc. *musique d'armonie*, ossia per banda. N.d.T.), che il trio di flauti trovava ben poca considerazione. Alcune composizioni sono state nuovamente pubblicate nel nostro secolo, come, per esempio, il terzetto originale *La gallina, il cucco, e l'asino* di Franz Anton Hoffmeister, l'op. 5 di Franz Alexander Pössinger e diversi trii di Leonhard de Call. Uno di questi, il n. 1 in sol maggiore dall'op. 2, venne tra l'altro edito erroneamente nel 1983 come opera di Ludwig van Beethoven.

Pare che in **Germania** il trio di flauti sia stato, nella prima metà dell'Ottocento, una forma diffusa del far musica. Note case editrici di Lipsia, Magonza, Bonn, Offenbach e Amburgo fecero uscire un gran numero di trii, talvolta di notevole qualità. Tra questi possiamo distinguere, nello stile più tradizionale e classico, brani di Franz Joseph Dussek, Christian Ludwig Dietter e Johann Anton André; mentre i trii di Friedrich Kuhlau, Johann Wilhelm Gabrielski, Anton Bernhard Fürstenau e Kaspar Kummer si rifanno a un ideale più

romantico. Una considerazione particolare meritano i pezzi di Dietter; i tre trii di Kuhlau: op.13/2 in sol minore, op. 86/2 in re maggiore e op. 90 in si minore; il trio in fa maggiore op. 118 di Fürstenau; e infine il trio op. 59 in la maggiore di Kummer.

Il quartetto di flauti classico-romantico (dal 1760 ca. al 1860 ca)

La grande popolarità del trio di flauti nonché l'abbandono definitivo del basso continuo portarono alla nascita di un genere nuovo, il quartetto per quattro flauti di taglia uguale. Non è certo casuale che ciò avvenga nello stesso periodo in cui il quartetto d'archi diventa la forma prediletta della musica da camera per archi.

Tra il 1760 ed il 1790 prevaleva ancora, nella tecnica compositiva del quartetto di flauti, il dialogo tra due coppie di flauti, come si nota, ad esempio, in Johann Friedrich Klöffler, Friedrich Hartmann Graf e Leonhard de Call. Alcune tendenze verso la forma classica del quartetto si stagliano, comunque, già da circa il 1770 in Carl Ditters von Dittersdorf, Domingo Simoni del Croubelis, Mathias Stabinger e Paul Maschek.

Il numero di quartetti classico-romantici giunti fino a noi è certo relativamente scarso in confronto ai trii, tuttavia spesso superano questi ultimi nella qualità musicale. Ciò vale, per esempio, per le opere di Antonin Reicha, in special modo per la sua *Sonata* in sol maggiore op. 19 e la sua opera n. 18, *Harmonique imitée ou Trois Adagios*; ma anche per il quartetto op. 103 di Friedrich Kuhlau. Si è diffuso come quartetto op. 88 in fa maggiore di Anton Bernhard Fürstenau un pezzo che in realtà era originariamente di Sigismund von Neukomm, e che è stato solamente rielaborato da Fürstenau. La stesura tardiva di Neukomm, del 1836, apparve nel frattempo come prima edizione per 3 flauti e flauto contralto. Considerevoli sono inoltre anche i quartetti di Luigi Gianella, di Georg Abraham Schneider, di Johann Wilhelm Gabrielsky e di Heinrich Soussmann, stampati per la prima volta tra il 1815 ed il 1835.

Verso metà secolo escono a Parigi i poderosi e virtuosistici quartetti di Eugéne Walckiers, allievo di Tulou. Nello stesso tempo in Italia

il flauto conico di vecchio stile raggiunse il punto più alto della sua popolarità. Prendendo esempio dal flauto viennese, i virtuosi italiani apportavano modifiche ai loro strumenti, portandoli a un'estensione in basso fino al la^0. Per questo modello di flauto è pensato il quartetto op. 22 di Giuseppe Rabboni e il Notturnino op. 37 *A mezzanotte ascoltami* di Vincenzo de Michelis.

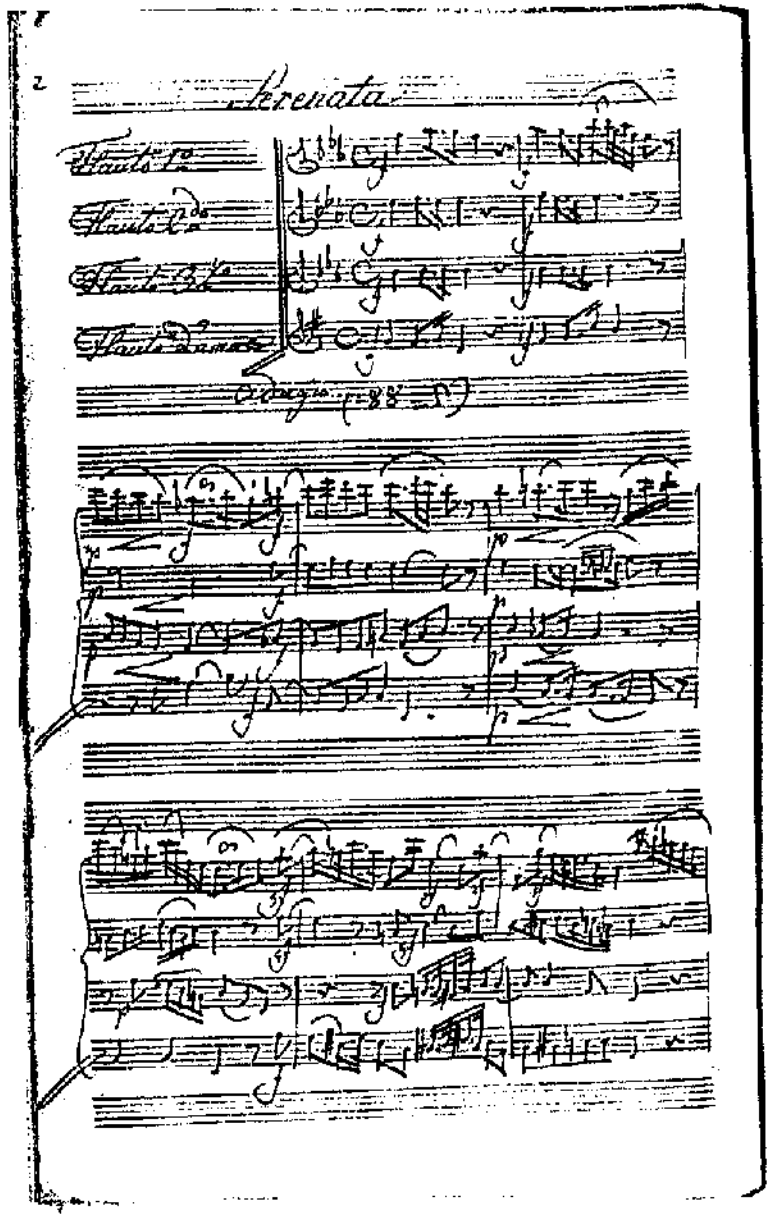
L'ensemble di flauti di taglia diversa (dal 1800 ca. al 1840 ca.)

A Londra e a Vienna esisteva, parallelamente alla tradizione dell'ensemble classico-romantica di flauti della stessa taglia, una prassi locale di suonare con flauti di taglie differenti. Tra il 1808 e il 1829 uscirono a Londra diversi trii di Luigi Gianella e di Leonhard de Call per *Third, Concert, and B* [flat] *Tenor flute*, cioè per flauti in mi bemolle, in do ed in la bemolle (distanza di terza); nonché l'op. 133 di Jamers Hook, consistente in sei trii per 2 flauti e *Patent Voice Flute* - un grande flauto alla quarta bassa, della taglia del moderno flauto contralto.

Negli ultimi decenni del XVIII secolo si suonava a Vienna occasionalmente il flauto d'amore in la bemolle, assieme ad archi e ad altri fiati, nei complessi per Serenata.

Nel primo Terzo del secolo successivo questa taglia trovò impiego come voce più bassa dell'ensemble di flauti. La fonte più antica in proposito, è il quartetto di Sigismund von Neukomm del 1802, che è stato in seguito elaborato per quattro flauti uguali da Anton Bernhard Fürstenau e stampato come op. 88 di quest'ultimo. Del vasto repertorio viennese per tre fino a quattro flauti (compresi 1-2 flauti d'amore) sono state pubblicate finora solamente due opere di Giovanni Richter, un quintetto e un divertimento a sei voci.

Essendo le parti per *B flat Tenor Flute*, ovvero *flauto d'amore*, ben eseguibili con il flauto contralto moderno, e visto anche che oggi vengono nuovamente costruiti dei flauti alla terza superiore, in mi bemolle, il repertorio per flauti di taglie diverse gode di nuova attualità.



Sigismund von Neukomm: Serenata in Mi bemolle, autografo, 1836.

Trascrizioni (XIX secolo)

Nel XIX secolo una parte notevole del repertorio per gruppi di flauti consisteva di trascrizioni. Pezzi noti venivano arrangiati per un organico "da casa" (*Hausmusik*), come, per esempio, estratti dal Freischütz di Carl Maria von Weber per 3 flauti; oppure si cercava di rendere accessibili a circoli più ampi di musicisti interessati, composizioni con un organico originale insolito, come per esempio i trii per baryton di Haydn, i trii per corni di bassetto di Mozart o il trio op. 78 di Beethoven, originale per 2 oboi e corno inglese.

A Vienna comparivano, parallelamente ai popolari arrangiamenti per banda di fiati (*Harmoniemusik*), anche versioni per ensemble di flauti, così per esempio di ouverture d'opera o di sonate per pianoforte. Qui, oltre al flauto in do, trovavano impiego il flauto d'amore ed il Czakan (il flauto dolce bastone).

Dopo la sua ricostruzione del flauto contralto in sol nel 1858, Theobald Boehm rielaborò delle opere di Beethoven e di Vogler per 2 flauti in do e flauto contralto, adottando la vecchia tradizione dell'ensemble di flauti di taglie diverse coi flauti Boehm.

L'ensemble di flauti Boehm (dal 1860 ca. al 1910 ca.)

Certo, i nuovi modelli di flauti ideati da Theobald Boehm portarono velocemente a una letteratura solistica specifica, tuttavia ebbero inizialmente una scarsa influenza sul repertorio d'ensemble. Nella seconda metà del secolo quest'ultimo consisteva soprattutto di opere classico-romantiche riedite per 3 o 4 flauti, e veniva praticato ugualmente su flauti di vecchia costruzione e su flauti Boehm conici e cilindrici. Lo stesso Boehm conosceva bene tale repertorio, tant'è vero che nel 1868 scriveva a Moritz Fürstenau: "*I trii di Kuhlau suonano molto meglio se la terza voce viene eseguita dal flauto in sol*".

Caratteristico di quel periodo è il fatto che i pochi pezzi per ensemble composti ex novo erano quasi esclusivamente destinati in origine a strumenti di vecchia costruzione, come per esempio le

serenate di Saverio Mercadante (1859), il quartetto op. 4 di Lodovico Pagani (1874) e il Grande quartetto op. 92 di Ernesto Köhler (1904).

Giulio Briccialdi lanciò attorno al 1850 un proprio modello di flauto cilindrico, che si avvicinava nella sonorità al flauto Boehm cilindrico. Il suo quartetto in la maggiore (1860 ca.) è perciò uno dei primi documenti di un nuovo ideale di ensemble di flauti.

Trii e quartetti sotto l'influsso dell'Impressionismo (1920 ca. – 1980 ca.)

Un repertorio per lo specifico ensemble di flauti Boehm si è sviluppato soltanto sotto l'influenza del tardo romanticismo tedesco e dell'impressionismo francese. Del periodo tardo romantico sono famose soprattutto le parafrasi op. 184 per 4 flauti di Emil Kronkes del 1924. Purtroppo le opere di Sigfrid Karg-Elerts per 3 flauti e arpa, oppure 2 flauti, flauto contralto, clarinetto basso e arpa del periodo attorno al 1920 sono a tutt'oggi introvabili. Alla stessa tradizione appartengono anche le "Richard-Strauss-Metamorphosen" per 3 flauti di Dietrich Manicke.

La tradizione francese del trio in stile impressionista iniziò nel 1923/24 con i "Trois Divertissements" per 2 flauti e flauto contralto di Charles Koechlin. Seguirono altre composizioni, per esempio le "Deux Pièces Brèves" di Georges Barrère (1926), le "Trois Pastorales" di Henry Tomasi nonché la "Suite Pastorale" di Jean-Michel Damase. La "Visions de Corse" op. 54 (1937) di Joseph Lauber e il "Quatuor de Flûtes" op. 106 (1944/49) di Florent Schmitt costituiscono l'inizio di una serie di quartetti per flauto che giunge fino al presente con composizioni di Jongen, Castérède, Berthomieu, Dubois, Paubon, Jeanjean, Damase e altri. I quartetti più eseguiti di quell'ambito stilistico sono forse le tre opere di Eugéne Bozza, in particolare "Jour d'été à la Montagne" del 1953.

Le Flute–Band irlandesi

L'ensemble di flauti con molti esecutori viene menzionato la prima

volta da Michael Praetorius nel 1619. Da allora si continuano a coltivare le tradizioni del suonare in coro con flauti di semplice costruzione. Nell'Ottocento nacquero in Irlanda, paese con la più ampia cultura "bandistica", le cosiddette "Flute-Band". Queste suonavano con flauti conici di vecchia costruzione. L'organico tipico consisteva di 22 flautisti e 4 batteristi, ed era organizzato in modo simile all'orchestra di fiati. Si usavano sette taglie di flauti: mi bemolle^{2}, si bemolle^{1}, fa^{1}, mi bemolle^{1}, si bemolle^{0}, fa^{0} e mi bemolle^{0} (tutti con diteggiatura a sei dita). Nel 1912 le prime band passarono a un sistema Boehm–Carte cilindrico. Al giorno d'oggi una flute-band è costituita da 30-60 suonatori con ottavini, flauti piccoli in sol, flauti in do, flauti contralti in sol, flauti bassi ed eventualmente un flauto contrabbasso, nonché da 4-5 batteristi. Il repertorio viene generalmente arrangiato dal direttore, e s'avvicina stilisticamente a quello dell'orchestra di fiati tedesca. Alcune opere di Eugène Damaré, Narcisse Bousquet, Charles Le Thière e di Mark Brewer sono state stampate in Inghilterra come arrangiamenti irlandesi per ottavino, 6 flauti, flauto contralto, flauto basso e batteria.

I Flute-Choir (cori di flauti) americani

Oggi la più ampia tradizione di gruppi numerosi di flauti si trova negli Stati Uniti d'America. E' stato probabilmente Leonardo de Lorenzo a darne l'avvio, includendo l'ensemble di flauti attorno al 1930 nel piano di studi della Eastman School of Music. Le stesse sue opere, in particolar modo la Sinfonietta op. 75, ma anche il concerto "Angels and Devils" di Henry Brant, composto nel 1931 per Georges Barrère, documentano questa fase. Al giorno d'oggi esistono alcune centinaia di "Flute Choir" presso College, Università e Flute Club privati. Il livello va dall'alto dilettantismo alla qualità professionale.

Da quando Adah T. Mosello ha studiato sistematicamente i *flute choir* universitari, conosciamo più precisamente la loro formazione: ci sono di solito da 6 a 15 suonatori, a volte anche qualcuno in più. Quasi tutti i *flute choir* hanno 1 o 2 flauti contralti a disposizione, raramente di più. Spesso, ma non sempre, è presente un flauto basso. Ensemble che possiedono più di un flauto basso sono invece rare.

Da nessuna parte ci sono taglie di grande basso e di contrabbasso, e anche flauti in mi bemolle si vedono di rado. Solamente gli ottavini ci sono ovunque e a sufficienza.

Una simile composizione dello strumentario caratterizza ovviamente il timbro globale. Per una questione di equilibrio rispetto ai flauti gravi, più deboli, le normali voci di flauto (disposte in coro) vengono divise da 3 a 6 volte. Generalmente c'è solo una voce di flauto contralto e una voce di flauto basso – ad libitum. Nelle opere pubblicate negli ultimi anni è comunque evidente la tendenza ad includere maggiormente dei flauti gravi.

Il repertorio è stilisticamente molto vasto: band-sound americane e musica da marcia simile a quella delle flute-band irlandesi; arrangiamenti jazz e pop; rielaborazioni di opere da Bach a Berlioz e da Gabrieli a Grieg, nonché musica originale nello stile tradizionale americano. I pezzi più famosi sono di Stella Sung, Robert R. Roden, Anne McGinty (a 6 voci), James Christensen (a 7 voci), William Presser, C. Hugo Grimm, Ricky Lombardo, David Uber, Ronald L. Yates (a 8 voci). Musica contemporanea in senso stretto viene eseguita sinora solamente da pochi Choir, ma tuttavia esiste, per esempio, nelle opere di Richard F. Hobson, Peter Schickele, Donald Jenni, Fisher Tull e di altri.

Le grandi ensemble di flauti in Giappone

I musicisti giapponesi che si erano formati come flautisti in Europa e negli Stati Uniti, fondarono dopo il loro ritorno numerosi ensemble di flauti in patria. Contrariamente alla tradizione americana, in Giappone si usavano sin dall'inizio molti flauti contralti nonché flauti bassi. I costruttori di flauti giapponesi fabbricavano appositamente per l'orchestra di flauti addirittura un grande basso in fa, un contrabasso in do e ultimamente un grande contrabbasso in Do_1.

Tramite l'uso di questi strumenti i cori giapponesi professionali riescono a ottenere un timbro orchestrale equilibrato, che non ha nulla a che vedere con la noiosa sonorità "discantica" (acuta) dei flute choir americani. Nel frattempo sono state pubblicate numerose

composizioni originali in vari stili, per esempio da Ryohei Hirose, Akira Miyoshi e da Sukhi Kang. Il pezzo più famoso di questo repertorio è "Blue Train" di Hirose per 2 ottavini, (almeno) 4 flauti, 2 flauti contralto e 2 flauti bassi. In Giappone venivano trascritti inoltre i grandi "successi" della musica europea: per esempio, "Jesu bleibet meine Freude" di Johann Sebastian Bach, la "Barcarola" dai "Racconti di Hoffmann" di Jaques Offenbach e "L'utima primavera" dalle "Melodie elegiache" di Edvard Grieg. Per rafforzare i bassi, negli arrangiamenti viene usato a volte o un clarinetto basso o un contrabasso, mentre l'arpa apporta un contrasto timbrico.

Arrangiamenti per trii e quartetti (dopo il 1945)

La maggior parte del repertorio per grandi complessi consta di rielaborazioni. Oltre a questi arrangiamenti, per lo più polifonici, sono state pubblicate molte riduzioni per tre o quattro flauti, sebbene esista una ricca letteratura originale per questo organico. Alcune di queste integrano bene il repertorio, altre invece sono poco rilevati, in quanto non composte con la dovuta cura.

Alcuni degli esempi positivi si collegano alle tradizioni già descritte dell'Ottocento. Per esempio i trii e i canoni di Mozart o pezzi tratti dalle sue opere giovanili sconosciute. Alquanto convincenti suonano generalmente anche i pezzi per organo a rulli e per le sonerie d'orologio di Haydn, Mozart e Beethoven.

Di grande effetto sono i "Three brilliant Showpieces" (5 flauti) di Trevor Wye e "Une Tabatière à Musique" (6 flauti) di Anatolij K. Ljadow. Riflessioni principalmente didattiche portarono ad arrangiamenti per ensemble di flauti i comuni pezzi da saggio e i concerti di Mozart.

I gruppi di flauti nella musica contemporanea (dopo il 1945)

Solamente in Irlanda, negli Stati Uniti e da poco anche in Giappone esistono delle tradizioni nazionali vive con una propria tipologia di organico e un repertorio specifico. Negli altri paesi le opere per ensemble di flauti composte di recente non sono collegate da una

paragonabile continuità tradizionale. Gli organici sono perciò svariati e vanno da tre a dodici e più flauti. Sempre più spesso si usano l'ottavino ed il flauto contralto (frequentemente in alternanza al flauto in do), talvolta anche flauti bassi, grandi bassi e contrabbassi.

La letteratura rispecchia a sua volta una molteplicità di direzioni stilistiche e di pretese musicali. Così i trii di Bernard Wystraete, Raymond Guiot e di Albrecht Imbescheid; i quartetti di Claude-Henry Joubert e di Ivan Shekov, e la "Jubilation" di Bernard Schulé (a 5 voci) sono volutamente semplici per ragioni pedagogiche. Influenze jazz sono invece evidenti nei trii "Right Side Up" di Pip van Steen, nei quartetti "Divertimento-jazz" di Raymond Guiot, in "Uptime" di Heike Beckmann, in "Just a short version" di Wil Offerman e nella "Mini-Bigband" (a 6 voci) di Siegfried Burger.

Molte opere hanno un orientamento stilistico più convenzionale, come per esempio i trii di Leonardo de Lorenzo, Ary van Leeuwen, Alexander Tcherepnin, Jindrich Feld e Harald Genzmer, oppure i quartetti di Manfred Hilger, Alexander Tcherepnin, Harald Genzmer e Kurt Hessenberg. Timbricamente più interessanti e meno tradizionali sono invece i trii di Klaus Huber, Rudolf Kelterborn, Vivienne Olive e Helmut W. Erdmann nonché i quartetti di Niels Viggo Bentzon, Gerhard Braun, Harvey Sollberger e Manfred Trojan. Le composizioni più impegnative richiedono spesso una strumentazione differenziata, delle tecniche strumentali particolari e comunque una certa esperienza nella musica contemporanea per ensemble.

Menzioniamo tra molti esempi i quartetti di Bruno Bartolozzi, Sofia Gubaidulina, Michel Decoust, Alain Louvier, Frank Michael e Isang Yun. Sonorità inconsuete creano Peter Plompen con 3 flauti contralti nelle sue "Silhouetten" e Rob du Bois con 4 flauti bassi in "Thalatta, Thalatta!".

Nuove tecniche compositive hanno portato inoltre a pezzi per ensemble da realizzare con un organico variabile. Ne sono esempi la "Interpolation" per 1-3 flauti di Roman Haubenstoch–Ramati, "L'accent et l'écart" di Jean-Yves Bosseur per 1-4 flauti, e lo "Spielen" per 3-15 flauti di Frank Michael.

Siccome i pezzi per ensemble europei con molti esecutori venivano composti quasi sempre per complessi ad hoc e in occasione di eventi concreti, essi sono piuttosto eterogenei quanto a stile, organico e grado di difficoltà.

Composizioni a 5 voci come il "Entre Amis" di Pierre Paubon o il "Metamorph" (con ottavino, flauto contralto e flauto basso) di Hans Georg Pflüger sono relativamente rare. Tra le opere per 6 flauti sono assai famose le "Abfahrt einer Dampflokomotive" di Tilo Medek, "Les Couleurs de la Pluie" di Manfred Trojan e "Pièce brève" di Martin Wendel. Herbert Lauermann compose nel 1990 il "Motetus II" per i sette "Vienna Flautists". Nel repertorio per 8 flauti spiccano accanto ai pezzi di Paul Angerer, Helmut E. Erdmann, Peter Hoch e di Jens-Peter Ostendorf, le opere di Edison Denissov e Alfred Schnittke ispirate a Mozart. Per 9 flauti hanno scritto Thomas Christian David, Jindrich Feld e Gottfried Veit.

Uno dei pezzi più importanti per un organico ancora più numeroso è "Vermount Counterpoint" del minimalista americano Steve Reich, del 1982. Oltre a tre ottavini, 3 flauti e 3 flauti contralti nel "Tutti" (eventualmente anche su nastro preregistrato), esige 2 solisti che di volta in volta alternano ottavino, flauto e flauto contralto.

REPERTORIO

Abbreviazioni:

Picc	Ottavino in Do
kl.Fl	"Medium Flute", flauto piccolo in Mib, Fa o Sol, eventualmente Ottavino
Terzfl	Flauto terzino in Mib (cfr. il precedente)
Fl	Flauto in Do
Fl d'am	Flauto d'amore in Lab
Afl	Flauto contralto in Sol (sol^0)
Bfl	Flauto basso in Do (c^0)
Gbfl in Do	Flauto basso in Do (c^0) con estensione fino al Sol, Pinschofon
Gbfl	Flauto gran basso (GroßbaßflÖte) in Sol o Fa
Kbfl	Flauto contrabbasso in Do
*	possibile anche per formazione corale

Baßklar	Clarinetto basso
Bc	Basso continuo
Fag	Fagotto
Git	Chitarra
Glsp	Glockenspiel
Hf	Arpa
Kb	Contrabbasso
Klav	Pianoforte

3 Flauti (prima del 1860)

André, J.A.: Trio G-Dur op.27. Belwin & Mills
Beethoven, L.van: Trio G-Dur. Amadeus GM 1100, cfr. Call, op.2/1
- Trio op.87, trascrizione 1825. ZM 2359
Berbiguier, B.T.: 3 Trios B-Dur, a-Moll, D-Dur op.51/1-3. Southern SS 60-62
Boismortier, J.B. de: 6 Sonaten op.7. Schott FTR 94, 95; facsimile Fuzeau 5257
- Sonate g-Moll op.34/1; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2571; BA 3333
- Sonate G-Dur op.34/2; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2572; Heinrichshofen N 3422
- Sonate e-Moll op.34/3; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2573; Schott 4975
- Sonate D-Dur op.34/4; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2574
- Sonate d-Moll op.34/5; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2575
- Sonate a-Moll op.34/6; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2576; Schott 4969
Call, L. de: Trio G-Dur op.2/1, falsamente ascritto a Beethoven; Amadeus GM 1100
- Trio D-Dur op.2/2. Amadeus BP 618
- Trio e-Moll op.31. Amadeus GM 952; Partitur Syrinx
Corrette, M.: Concerto comique B-Dur op.8/1; 3Fl, Bc. Amadeus BP 2010
Croubelis, D. S. del: Sonata G-Dur. ZM 30440
Demachi, G.: Trio G-Dur. Doblinger DM 141
Devienne, F.: 6 Trios G, D, F, C, g, A op.19. Billaudot, 2 fascicoli
- Trio C-Dur Nr.3 (propriamente op.19/4). Eulenburg GM 761
- Trio g-Moll op.19/5. Simrock
Ditter, Ch.L.: 12 Pièces concertantes op.26. Kunzelmann GM 1316 a, b
Dornel, A.: Sonate à 3 Dessus. UCP CM 12; in Fundstücke 1, Ricordi Sy 2671
Dôthel, N.: 6 Sonate. SPES AM 16
- Trio e-Moll. Schott FTR 161
Dussek, F.: Notturno C-Dur. Schott 6183
- Trio o Notturno G-Dur. Amadeus BP 2014
Fürstenau, A.B.: 3 Trios op.14. Kunzelmann GM 1101; ZM 31260
- Grand Trio C-Dur op.66/1. N 2185
- Grand Trio F-Dur op.66/2. N 2337
- Grand Trio F-Dur op.118. IMC
Gabrielski, J.W.: Trio A-Dur op.10/1. ZM 2559
- Grand Trio concertant D-Dur op.31. Southern SS 196
- Grand Trio Es-Dur op.78/1. Amadeus GM 1153a
Gianella, L.: 2 Trios D-Dur op.27. UE 16 999a
Haydn, J.: 3 Trios (trascrizione del tempo) IMC
Hoffmeister, F.A.: Trio (Terzetto) D-Dur op.16 "Huhn, Kuckuck und Esel". Carus 16.006; Heinrichshofen PE 6018.
Hook, J.: 6 Sonaten op.83. Heinrichshofen, 2 fascicoli. N 1892, 1893
- op.83/2 F-Dur. Schott 10 095
- op.83/4 G-Dur. Boosey & Hawkes
- 6 Trios op.133; 2Fl, Afl o Fl, 2Afl. Tonger FO 101, FO 102

Hotteterre, J.M.: Airs et Brunettes; con pezzi per 3 Fl o 2Fl, Bfl. Faks. Minkoff; in: Fundstücke 1, Ricordi 2671
Kuhlau, F.: 3 Trios D-Dur, g-Moll, F-Dur op.13. Billaudot
- Trio G-Dur op.86/1. Billaudot
- Trio D-Dur op.86/2. Billaudot; Partitur Syrinx
- Trio Es-Dur op.86/3. Billaudot
- Trio h-Moll op.90. Schott FTR 125; Billaudot; Partitur Syrinx
Kummer, K.: Trio G-Dur op.24. Cundy-Bettoney
- Trio D-Dur op.30. Kunzelmann GM 1154
- Trio e-Moll op.52. Kunzelmann GM 1151
- Trio C-Dur op.53. Cundy-Bettoney
- Trio D-Dur op.58. Broekmans & van Poppel
- Trio A-Dur op.59. ZM 1351
Lidarti, Ch. G.: Trio F-Dur. ZM 31400
Mercadante, S.: 3 Serenate. Belvin; Boccacchini & Spada
Mozart, W.A.: 5 Stücke (trascrizioni del tempo) UE 16 157 L
Pez, J.Ch.: Symphonia D-Dur; 3 Fl (event. 2 Fl e Bfl). Schott FTR 60
Pössinger, F.A.: 6 Stücke op.5. Amadeus BP 2505
Quantz, J.J.: 3 Trios QV 3:30-32. Peters 9479
- Trio D-Dur Nr.1. Eulenburg GM 745
- Trio D-Dur Nr.2. NMA 116
- Trios D-Dur Nr.1 e Nr.3. Heinrichshofen N 2108
Reicha, A.: Trio D-Dur op.26. Faks. McGinnis & Marx (BA); Broekmans 1515
Rozelli / F.Ruge (op.2/5) / J.Scherer: Sonata I G-Dur. ZM 2486
Tulou, J.L.: Trio Es-Dur op.24. ZM 2370
- "Souvenir anglais", Fantasia op.50. Zerboni 9473
- Trio F-Dur op.65. IMC
Waickiers, E.: Großes Konzert-Trio op.2. Kunzelmann GM 789
- Trio Es-Dur op.93/1. Kunzelmann GM 790
Weber, C.M.von: Freischütz (trascrizione del tempo) ZM 2555
Weidemann, K.F.: 2 Sonaten op.3. Amadeus BP 2077
- Sonate D-Dur op.3/3. Nova Music London

3 Flauti (dopo il 1860)

(3 Fl se non altrimenti indicato)
Barrère, G.: Deux Pieces Brèves. C.Fischer
Braun, G.: Atemwege. Flautando
Castérède, J.: Flûtes en vacances; 3 o 4 Fl Leduc
Damase, J.-M.: Suite Pastorale. Billaudot
Erdmann, Helmut W.: Trio II. Sikorski 836
Feld, J.: Petit Divertissement. Leduc AL 25 363
Genzmer, H.: Trio. EP 8740

Guiot, R.: Dix pièces faciles. Tomi Berg M 106
Haubenstock-Ramati, R.: Interpolation; 1-3 Fl. UE 13078
Huber, K.: Oiseaux d'argent. Ed. Transatlantiques
Imbescheid, A.: 4 Miniaturen. Bosse BE 156
Kelterborn, R.: Terzett. UE 17 293
Koechlin, Ch.: Trois Divertissements; 2 Fl, Afl. Schneider, Paris (esaurito)
Leeuwen, A.van: Sonatina in the old Style. C.Fischer
Lorenzo, L. de.: I tre Virtuosi op.31. ZM 32230
Manicke, D.: Richard-Strauss-Metarnorphosen. Syrinx
Michael, F.: Dumka op.69. ZM 29920
Olive, V.: Out of context; 2 Fl, Afl. Furore 131
Plompen, P.: Silhouetten; 3 Afl. Donemus
Schulé, B.: Hirtenmusik op.124; 3Fl o 2Fl, Afl in F o G. ZM 2999
Shekov, L: Skizzen zum Wochenende. Tomi Berg
Steen, P. van: Right side up. Broekmans & van Poppel 1549
Tcherepnin, A.: Trio op.59. Belaieff 220
Tomasi, H.: Trois Pastorales. Leduc
Wystraete, B.: Trio. Leduc 26.292

4 flauti traversi (prima del 1860)
(4 Fl se non altrimenti indicato)
Attaingnant, P.: Vingt et sept chansons musicales (1533); 3Fl, Afl. Faks. Alamire
- 14 Chansons; 3Fl, Afl. London pro Musica PC 1
Briccialdi, G.: Quartetto in La maggiore. Zanibon 6451
Call, L. de: Quartett G-Dur. Kunzelmann GM 913
Campioni, C.A.: Sonata pastorale; 4FL, Bc. ZM 2528
Cardon, J.: Quatuor pour quatre flûtes. ZM 30430
Croubelis, D. Simoni del: Quatuor D-Dur. ZM 30420
Dittersdorf, C.D.von: Nocturne/Cassation D-Dur. Schott 5886; Doblinger DM 543
Fürstenau, A.B.: Quartett F-Dur op.88. Broekmans & van Poppel 15998; ZM 2687
Gabrielsky, J.W.: Grand Quatuor concertante A-Dur op.53/2. Belwin
- Quartett e-Moll op.53/3. Syrinx
Gianella, L.: Quartett G-Dur op.52. UE 16 995a; Partitur Syrinx
Graf, F.H.: Quartett D-Dur. Eulenburg GM 819
Klöffler, J.F.: Quartetto concertante Nr.1 D-Dur. ZM 2831
- Quartetto concertante Nr.2 C-Dur. ZM 2832
- Quartetto concertante Nr.3 G-Dur. ZM 28330
- Quartetto concertante Nr.4 D-Dur. ZM 28340
Köhler, E.: Großes Quartett D-Dur op.92. ZM 2607; Partitur Cundy-Bettoney
Kuhlau, F.: Quartett E-Dur op.103. Peters 8085; Billaudot
Maschek, P.: Quartett G-Dur. Tonger FO 108
Michelis, V. de: Notturnino op.37. Broekmans & van Poppel 1516

Molter, J.M.: 3 Quartette; 4FL o 2 Terzfl, 2Fl, Bc. UE 16 745
- Concerto A-Dur; 4Fl, Bc. Nova Music NM 173
Neukomm, S. von: Serenade Es-Dur; 3Fl, Afl. Tonger FO 106
Rabboni, G.: Quartett D-Dur op.22. ZM 2947
Reicha, A.: Quartett D-Dur op.12/op.27. Amadeus BP 2084; Part. Cundy-Bettoney
- Menuett. ZM 1041
- Harmonique imitée ou trois Adagios op.18. Tonger FO 103
- Sonate G-Dur op.19. Billaudot
Schneider, G.A.: Quartett Es-Dur op.68. Ashdown
- Quartett F-Dur op.72. Ashdown; ZM 31920
- Quartett D-Dur op.80. Amadeus BP 2346
Stabinger, M.: 6 Quartette op.6. ZM 32160
Soussmann, H.: Quartett G-Dur op.27/1. Southern ST 197
Walckiers, E.: Großes Konzert-Quartett fis-Moll op.46. ZM 2606
- Quartett F-Dur op.70. Broekmans & van Poppel 1575

4 flauti traversi (dopo il 1860)
(4 Fl se non altrimenti indicato)
Bartolozzi, B.: Sinaulodia; 4Fl con 3Picc, 1Afl. Zerboni/Schott 7117
Beckmann, H.: Uptime; 4Fl con 1Afl. K&N 1502
- Four People; 2Fl, 2Afl. K&N 1504
Bentzon, N.V.: Quartetto tertio op.385. Hansen 4321A
Berthomieu, M.: Arcadie. Ed. Marbot, Hamburg
- Cats; 3Fl, Afl. Billaudot
Bois, R. du: Thalatta, Thalatta! 4Bfl. Donemus
Bosseur, J.Y.: L'accent et l'écart; 4Fl o Fl solo. Ed. Transatlantiques
Bozza, E.: Trois Pièces; 4Fl (meglio 3Fl, Afl). Leduc
- Jour d'été à la Montagne. Leduc
- Deux Esquisses. Leduc
Braun, G.: Portrait 1. Bosse BE 555
Castérède, J.: Flutes en vacances; 3 o 4Fl. Leduc
Damase, J.-M.: Quatuor de Flûtes. Billaudot
Decoust, M.: Eole; 4Fl con 3Picc, 1Afl, 2Bfl, 1Gbfl in C, 1Kbfl. Salabert
Dubois, P.M.: Quatuor. Leduc 23 155
Genzmer, H.: Quartett. EP 8750
Gubaidulina, S.: Quartett; 4Fl con 4Afl. Sikorski 1918
Guiot, R.: Divertimento-Jazz; 3Fl, Afl. Lemoine 25 103
Hessenberg, K.: Quartettino op.99; 3Fl, Afl. ZM 2085
Hilger, M.: Variationen über das berühmte Menuett von L.Boccherini. BA 6888
Jeanjean, F.: Ski-Symphonie. Billaudot
Jongen, J.: Two Paraphrases; 3Fl, Afl. Southern
Joubert, C.H.: Suite de dances; 4 Fl*. Tomi Berg T 115

- Suite barométrique. Tomi Berg M 107
- Ouverture; 4Fl*. Billaudot
Kronke, E.: Paraphrasen über ein eigenes Thema. ZM 1239
Lauber, J.: Visions de Corse op.54; 4Fl con 1Picc. ZM 2608
Louvier, A.: Neuf Carrés; 4Fl con 4Picc, 2Afl, 1Bfl. Leduc 25.014
McGinty, A.: Epigrams. Alry Publ., Denver
Michael, F.: Quartetto sereno op.53; Picc, 2Fl, Bfl. ZM 2379
Offermans, W.: Just a short version; Picc, 2Fl, Afl. ZM 2988
Paubon, P.: Anouchka. Billaudot
- Pour quatre flûtes; 3Fl(+Picc), Afl. Billaudot
- Quatre aspects féminins. Billaudot
- Quatuor pour flûtes. Billaudot
Schmitt, F.: Quattuor de Flûtes op.106. Durand
Shekov, I.: Introduktion und Rondo. ZM 2737
Sollberger, H.: Grand Quartet in memoriam Friedrich Kuhlau. McGinnis & Marx
Tcherepnin, A.: Quartett op.60. Belaieff 221
Trojan, M.: Epitaphe. BA 7117
Wystraete, B.: Quatuor; 4Fl, Klav ad lib. Leduc 26.093
Yun, I.: Quartett; 4Fl con anche 2 Picc, Afl, Bfl. Bote & Bock

5-7 flauti traversi

Boismortier, J.B.de: 6 Konzerte op.15; 5Fl o 4Fl, Bfl* 3 fascicoli BA 6884-6886 (senza numerazione originale del Bc); 6 fascicoli Billaudot (senza numerazione) Nr.1-3: Hofmeister 7342 (con numerazione originale del Bc!); Faksimile SPES
Burger, S.: Die Mini-Bigband; 6Fl*. Heinrichshofen N 1447
Campioni, C.A.: Sonata pastorale; 4Fl, Afl. ZM 2528
Christensen, J.: Faces; Picc, 4Fl, Afl, Bfl. Southern ST 535
- Four Sayings; 4Fl(1Picc), Afl ad lib., Bfl ad lib.* Belvin-Mills
Lauermann, H.: Motetus II; 4Fl con Afl e Gbfl, 2Afl, Bfl. Doblinger 17 795
Lorenzo, L. de: Sinfonietta op.75; 4Fl (3.Fl con Picc), Afl. EP 6276
McGinty, A.: Masques; Picc, 4Fl, Afl o Bfl. Alry FC 84
Medek, T.: Abfahrt einer Dampflokomotive; Picc, 2Fl, 2Afl, Bfl. Moeck 5252
Paubon, P.: Entre Amis; Picc(+Fl), 2Fl, Afl, Bfl. Billaudot
Pfluger, H.G.: Metamorph; Picc, 2Fl, Afl, Bfl. Tonger FO 104
Richter, G.: Quintett F-Dur; 4 Fl, Fl d'am. o Afl. Kunzelmann GM 1315
- Divertimento F-Dur; 4Fl, 2 Fl d'am. o 2Afl. Kunzelmann GM 1289
Roden, R.R.: Elegance; 5Fl (con Picc, Terzfl), Afl*. Southern ST 217
Schulé, B.: Jubilation op.111; 3Fl, Afl, Bfl*. U.Techt, Hamburg UT 204
Sung, S.: Meditation; Fl solo, 5Fl (event. con Afl o Bfl)*. Southern ST 427
Trojan, M.: Les Couleurs de la Pluie; 5Fl, Afl. Sikorski 840
Wendel, M.: Pièce brève op.18; Picc, 4Fl, Afl. ZM 2727

8-17 flauti traversi

Angerer, P.: Il Promesso; 8Fl. Doblinger 06599/06600
Brant, H.: Angels and Devils; Fl solo, 3Picc, 5Fl, 2Afl. MCA Music
David, Th.Chr.: Toccata; 2Picc, 4Fl, 2Afl, Bfl. Doblinger 05 025(Sti.), 653(Part.)
Denissov, E.: Variations sur un thème de Mozart; 4Fl, 2Afl, 2Bfl. Billaudot 5263
Erdmann, Helmut W.: Raumkomposition 1969; 8Fl. Sikorski 822
Feld, J.: Cassation; 2Picc, 6Fl, Afl. ZM 2446
Fisher Tull: Cyclorama 1; 2Picc, 6Fl, 2Afl, Bfl. Boosey & Hawkes
Grimm, C.H.: Divertimento; Terzfl, 6Fl, Afl. Southern ST 147
Hirose, R.: Blue Train; 2Picc, 4Fl, 2Afl, 2Bfl*. Ongaku OEL 17, distrib. Zimmermann
- Marine City; 6Fl, 2Afl, 2Bfl. Ongaku OEL 29, distrib. Zimmermann
Hobson, R.F.: Antiphonal Music; 3Fl(con 3Picc), 3Fl, 3Afl. Southern ST 419
Hoch, P.: Nocturne; Picc(+Fl), 4Fl, 2Afl, Bfl, Kbfl ad lib, percuss. ad lib. Tonger FO 105
Jenni, D.: Cherry Valley; 7Fl, 2Afl. Associated Music Publishers
Kang, S.: Man Pa; Fl solo, 8Fl, 3Afl, 2Bfl, Gbfl in G; Sonoton München
Lombardo, R.: Reflections; Picc, 3Fl, 2Afl o 2Fl, Afl o Bfl*. Alry FC 22
Michael, F.: Spiele; 3-15 Fl. ZM 2104
Miyoshi, A.: Huit Poèmes; 8Fl con Picc, Afl. Ongaku OEL 33, distrib. Zimmermann
Ostendorf, J.P.: For me; Picc, 5Fl, Afl, Bfl. Sikorski 878
Presser, W.: Flute Octet. 8 Fl con 1Afl. Tenuto Publ., Presser, distrib. Benjamin
Reich, S.: Vermount Counterpoint; 2Fl solo (con 2Picc, 2Afl), 3Picc, 3Fl, 3Afl. Boosey&Hawkes
Schickele, P.: Monochrome I; 8Fl con 3Picc. Elkan-Vogel, distrib. Benjamin
- Monochrome V; 8Fl con 3Picc. Elkan-Vogel, distrib. Benjamin
Schnittke, A.: Moz-Art à la Mozart; 2Picc, 2Fl, 2Bfl, Hf. Sikorski
Uber, D.: Suite picaresque; Picc, Terzfl, 4Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 556
- Sonnets; Picc, Terzfl. o Fl, 4Fl, Afl, Bfl*. Alry
Veit, G.: Capriccio; Picc, 7Fl, Afl. ZM 2791
Yates, R.L.: Air; 8Fl. Southern ST 212

Trascrizioni per 3-5 flauti

Bach, J.S.: 3stg.Ricercare (Musik.Opfer); Picc, Terzfl(Fl), Afl. LEAF
- 3 3stg. Präludien u. Fugen, WTK; Picc, Fl(oTerzfl), Afl. LEAF
- 2 4stg.Präludien u. Fugen, WTK; Picc, Terzfl(o Fl), Fl, Afl. LEAF
- 2 5stg.Präludien u. Fugen, WTK; Picc, Terzfl(o Fl), Fl, Afl, Bfl. LEAF
- 4 Fugen (dall'Arte della Fuga); Picc (meglio: kl.Fl in F o G), Fl, Afl, Bfl. LEAF
Beethoven, L.van: 3 Stücke nach Kompositionen für ein mechan. Laufwerk (trascr. da composizioni per orologio meccanico); 4Fl. ZM 2751
- Variationen "Reich mir die Hand" WoO 28; 3Fl o 2Fl, Afl. ZM 2308

Haydn, J.: 20 Flötenuhrstücke; 3Fl. B & H KM 2189/2190
Mendelssohn Bartholdy, F.: Scherzo aus "Sommernachtstraum"; 4Fl. BA 6882
Mozart, W.A.: Kleine Trios und Kanons; 3Fl. ZM 2489
- Divertimento nach KV 439b/1; 3Fl. Ricordi Sy 2399
- Menuetto, Andante, Andante KV 43, 48, 73; 4Fl. ZM 2962
- Konzerte, Andante KV 313-315; Fl solo, 3Fl*. Syrinx
- Adagio KV 356, Adagio KV 411; 4Fl. ZM 2752
- Andante KV 616; 4Fl. Schott FTR 101
Müller-Dombois, R.: Orchesterprobespiel-Standardstellen, Fl/Picc solo, 3Fl*. Syrinx
Müller-Dombois, R.: Zweier-u.Dreier-Flötenstellen der Orch.-Lit.; 5-6Fl. Syrinx
Wye, T.: Three brilliant Showpieces; 3Fl(+2Picc), Afl, Bfl. Novello 12068501

Trascrizioni per 6 e più flauti

Bach, J.S.: Ricercare a 6 (Musik.Opfer); Picc, Terzfl(o Fl), Fl, 2Afl, Bfl. LEAF
- "Jesus bleibet meine Freude"; klFl in F o Picc, Picc, 2Fl, 2Afl, Bfl, Gbfl in C o F*, Hf. Si7
Berlioz, H.: Fugue for 2 Choirs; 6Fl, 2Afl. Studio 224, Lebanon USA
Bousquet, N.: Les Fauvettes; 2 Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Percuss. ad lib. Pyramid 40202
Brewer, M.: The Larks' Festival; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Percuss. Pyramid 40206
- The Linnets' Parade; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Percuss. Pyramid 40204
Damaré, E.: The Wren (Roitelet); Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Percuss. Pyramid 40201
Gabrieli, G.: Sonata pian' e forte; 2Picc o 2Terzfl, 5Fl, Afl. Southern ST 239
Grieg, E.: The Last Spring; Picc, 4Fl, 2Afl, Bfl*. Alry, Denver
- The Last Spring; 3Fl, 2Afl, Bfl, Gbfl in C, Gbfl in F*, (Kb, Baßklar. ad lib.). Si 5
Ljadow, A.K.: Une Tabatière à Musique, op.32; Picc, 5Fl, Glsp, Hf o Klav. ZM 2827
Offenbach, J.: Barcarole; 6Fl, 4Afl (o 2Fl, 2Afl), Bfl, Gbfl in C, Gbfl in G o F*, Si 1
Thière, Ch. Le; L'Oiseau du Bois; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*. Pyramid 40203
- Silver Birds; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*. Pyramid 40193
Verdi, G.: Agnus Dei; Picc, 5Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 407

INDICE DELLA BIBLIOGRAFIA PIÙ IMPORTANTE

Agricola, Martin: *Musica instrumentalis deudsch*; Wittenberg 1529; Reprint Hildesheim 1969

Agricola, Martin: *Musica instrumentalis deudsch*; Wittenberg 1545, Nachdruck Leipzig 1896

Baines, Anthony: *Woodwind Instruments and their History*. London ^{2}1962

Betz, Marianne: *Der Czakan und seine Musik: Wiener Musikleben im frühen 19.Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte*. Tutzing 1992

Forster, Georg: *Frische teutsche Liedlein*, 1. Teil, 4. Auflage, Nürnberg 1552; Faksimile Stuttgart 1995

Jacobsen, Rüdiger: "Das Land der Flöte: Flutebands in Nordirland"; *Flöte aktuell* 4/1991, p.6 e segg.

Kremer, Joachim, "Satztstruktur und Klangfülle. Das Quartett für Flöten im ausgehenden 18. Jahrhundert", in *Kongressbericht Abony/Ungarn 1994*, herausgegeben von Wolfgang Suppan. Tutzing 1996.

Lorenzo, Leonardo de: *My Complete Story of the Flute*. Revised and expanded edition, Lubbock, Texas 1992

Mosello, Adah Toland: *The university flute choir: A study of its viability as a performing ensemble and instructional medium with a compendium of recommendations and warm-up exercises*. Muncie, Indiana, 1989.

Pellerite, James J.: *A Handbook of Literature for the Flute*. Bloomington ^{3}1978

Pierreuse, Bernard: *Flute Litterature*. Paris 1982

Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, Band II, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619; Reprint Kassel ^{2}1964

Prill, Emil *Führer durch die Flöten-Literatur*. Leipzig und Berlin [1899]

Prill, Emil: *Ergänzungsband zum Führer durch die Flöten-Literatur*. Leipzig, Riga, Berlin [1913]

Schwedler, Maximilian: *Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig ^{3}1923, Reprint Darmstadt 1982

Smith, Anne: "Die Renaissancequerflöte und ihre Musik. Ein Beitrag zur Interpretation der Quellen; in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* II (1978), p.9 e segg.

Solum, John: *The early Flute*; with a chapter on the renaissance flute by Anne Smith. Oxford 1992

Thalheimer, Peter: *Aspekte zur Holzbläsermethodik*. Trossingen ^{2}1993, ^{3}1998

Thalheimer, Peter: "Anton Bernhard Fürstenaus Quartett für vier Flöten op.88 - *...composée par Sigismund Neukomm*"; in: *Tibia* 2/1997

Toff, Nancy: *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalogue*. London 1985

Vester, Frans: *Flute Music of the 18th Century*. Montcux 1985

Vester, Frans: *Flute Repertoire Catalogue*. London 1967

Wentorf, Ruth: "Aspekte des Quartetts für vier Flöten nach 1940 - unter besonderer Berücksichtigung der Spieltechnik"; in: *Musica - Scientia et ars*. Festschrift für Peter Förtig. Freiburg 1994

© Peter Thalheimer 20.2.1999. **Traduzione: Katia Garbin**

Bollettino della S.I.F.T.S. - 3 - 1998

JOHANN GEORGE TROMLITZ

METODO APPROFONDITO E PARTICOLAREGGIATO PER SUONARE IL FLAUTO
(Lipsia 1791)

CAPITOLO TERZO: DELLA DITEGGIATURA
prima parte*

§1

Si potrebbe credere che non ci sia molto da dire in proposito, poiché, una volta che si abbia una diteggiatura ciò dovrebbe essere sufficiente, e ognuno sarebbe in grado di cavarsi d'impaccio; ma non è così che stanno le cose. Se tutti i flauti fossero identici nei riguardi dell'accordatura e se si avesse una buona diteggiatura predisposta a tale scopo, le cose andrebbero proprio così; ma siccome ciò non succede e al contrario ogni singolo flauto ha una diversa accordatura, un'unica diteggiatura non può andar bene, per tutti i flauti. Qui non succede come nel *clavier* o nel violino che mantengono sempre la stessa diteggiatura sia lo strumento buono o cattivo. Per i miei flauti, nei quali la costruzione e la diteggiatura sono fra loro del tutto equivalenti, c'è anche una apposita diteggiatura adatta a tutte le

*Il trattato di Tromlitz *Ausfürlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Lipsia, A.F. Böhme 1791, è stato pubblicato in traduzione italiana nel volume di Lusella Botteon, *J.G. Tromlitz «Metodo per suonare il flauto»*, Milano, Carisch 1989. Si tratta di una traduzione - non della Botteon, a quanto sembra - talmente piena di incomprensioni del testo originale e di errori editoriali, da rendere del tutto vana qualsiasi operazione di "recupero" tramite un elenco degli errori stessi. Forse l'incomprensione più eclatante riguarda proprio il tema di questo capitolo: *Von der Fingerordnung*, tradotto con *Della scala naturale*. La traduzione di "Fingerordnung" (letteralmente "ordine delle dita", cioè diteggiatura) con "scala naturale", ingenera nel testo tutta una serie di frasi incomprensibili. A ciò si aggiunga che manca del tutto nel volume della Carisch la tabella con la serie delle diteggiature! - che qui è aggiunta in fondo a questa prima parte del capitolo e che ricomparirà di nuovo nel prossimo bollettino con la seconda parte. Il lettore può confrontare questa traduzione con quella del volume della Carisch, che a suo tempo fu inviato in omaggio a tutte le biblioteche dei Conservatori; e ciò gli chiarirà l'attendibilità di quella traduzione meglio di qualsiasi ulteriore avvertimento (G.L.).

situazioni; senza una tale diteggiatura non è possibile suonare intonati nemmeno su un flauto correttamente accordato.

§2

Poiché l'una cosa non può esistere senza l'altra, se si avrà un flauto ben accordato ma non la opportuna diteggiatura, non sarà nemmeno possibile suonare intonati. Una diteggiatura comune che debba andar bene per tutti i flauti, non può dare un buon risultato. Anche la mia diteggiatura non è del tutto adatta ai flauti comuni, poiché è stata predisposta solo per i miei flauti, sui quali, con l'ausilio di tale diteggiatura, si distinguono sol bemolle e fa diesis, sol diesis e la bemolle, si bemolle e la diesis, do diesis e re bemolle, e simili. Ma, pur avendo le migliori opportunità quali un flauto ben accordato e una apposita diteggiatura, non bisogna contare solo e completamente su di esse, perché è necessario anche un orecchio ben intonato; senza di esso non sarebbe possibile suonare intonati nemmeno sul flauto più accordato e con la diteggiatura più opportuna. Se invece si ha un buon orecchio si può, soddisfatte le [due] condizioni summenzionate [cioè un flauto ben accordato e un'opportuna diteggiatura], sonare intonati in tutte le tonalità, cosa che però non è possibile con un flauto comune. Questi tre elementi [un flauto ben accordato, una opportuna diteggiatura, un buon orecchio] sono del tutto indispensabili per suonare intonati con il flauto; senza di essi ciò è e rimarrà sempre una rarità. Il temperamento è molto difficile da realizzare sul flauto, e tale che il suonatore debba avere un buon orecchio se vuole suonare intonato anche con un flauto ben accordato. Di ciò ci si renderà facilmente conto, se si considererà che i sette fori che si trovano sullo strumento devono essere accordati in modo tale da rendere praticabili tutte le tonalità possibili.

§3

Quest'arte di accordare correttamente il flauto e di fornirgli una diteggiatura adatta è fino ad oggi mancata. E' vero che Quantz ha reso nota la costruzione del suo flauto e ha anche fornito una diteggiatura adatta tuttavia più per uso generale che per i suoi flauti; se tale diteggiatura sia adatta a tutti gli strumenti potranno tuttavia valutarlo coloro che sui suoi flauti o su altri flauti l'hanno adoperata o ancora l'adoperano. Tale mancanza [di strumenti ben accordati con una opportuna diteggiatura] è sempre stata la causa prima del suonare stonati e del conseguente disprezzo manifestato nei con-

fronti di questo strumento. In alcuni stati e regioni il flauto è talmente disprezzato che non lo si vuole nemmeno ascoltare; e tutto ciò a causa della cattiva intonazione nel suonare. Se ne riconoscono però generalmente i pregi dal punto di vista della piacevolezza del suono; non ci si dovrebbe perciò sforzare di risolvere tale problema [la cattiva intonazione] cosa del tutto possibile, e rendere il flauto, in virtù delle sue ottime qualità e dei suoi grandi pregi, più interessante e utilizzabile per il pubblico? E mi si rimprovererà allora se ho parlato così a lungo su questo argomento? Si è sempre creduto, e i profani lo credono ancora, che non fosse assolutamente possibile suonare intonati sul flauto. Certo, se uno giudica in base ai flautisti comuni ciò è vero, poiché essi hanno flauti male o addirittura per niente accordati, con una diteggiatura del tutto inadatta, un orecchio di conseguenza rovinato, e oltre a ciò non hanno né ordine né espressione nell'esecuzione, suonando così come viene. Costoro sono soltanto esecutori meccanici simili ad automi; ma con essi il discorso sull'intonazione non è da considerare completamente esaurito. Ho infatti spesso sentito, e continuo a sentire ancor' oggi, una mancanza di intonazione nell'esecuzione anche in persone che non solo si ritengono virtuosi, ma anche vogliono essere annoverate fra i primi e i più grandi del genere; coloro che suonano in tal modo non possono rendersene conto a causa del loro orgoglio, anche se uno glielo indica molto chiaramente.

§4

Intendiamo adesso considerare in maniera più particolareggiata la diteggiatura da me predisposta e analizzare con maggior precisione il suo impiego. La vera e propria tabella delle posizioni si troverà alla fine di questo capitolo. In questo luogo vorrei ricordare non solo ciò che concerne la diteggiatura in se stessa riferita unicamente alle note normali, ma anche l'accordatura dei flauti comuni e quella dei miei flauti. Non mi baserò su nessuna scala, ma prenderò invece in considerazione le note una dopo l'altra a partire dal basso, passando attraverso la prima, seconda e terza ottava. Le note dal re^1 fino al si^1 appartengono alla prima ottava; dal do^2 che segue fino al si^2, alla seconda ottava; dal susseguente do^3 fino agli ultimi acuti alla terza ottava. Sul re^1 basso non c'è, nei riguardi della diteggiatura, niente da osservare, se non che bisogna chiudere bene tutti i fori; lo stesso dicasi per il re^1 diesis e il mi^1 bemolle. Dato che il mi^1 naturale

dell'ottava bassa ha un suono un po' opaco, molti aprono un po' la chiave del mi bemolle per renderlo più chiaro; [così facendo] sarà certamente più chiaro ma anche crescente, diventando di conseguenza non più un mi^1 naturale ma un fa^1 bemolle. Volendo agire in tal modo è necessario che il mi sia accordato un po' calante ma non troppo, in modo da poter avere anche un fa bemolle intonato, e bisogna nondimeno procedere con molta attenzione nell'alzare la chiave del mi bemolle, altrimenti il mi naturale diverrebbe egualmente crescente. Avendo sul flauto la chiave per il re diesis si può allora procedere con minor cautela che con quella del mi bemolle; anche in tal caso tuttavia il mi naturale deve essere accordato un po' calante. Resta comunque in proposito il dubbio che l'esecutore non suoni con la stessa imboccatura di chi ha accordato lo strumento, perché molto dipende da essa. A coloro che non sono in grado di cavarsela [usando la chiave nel mi naturale] consiglio di prendere il mi^1 senza la chiave di modo che, se il flauto è ben accordato, difficilmente potranno stonare. Nella seconda ottava la chiave del mi bemolle deve essere sempre chiusa, perché il mi^2 naturale è di per se sufficientemente chiaro e aprendo la chiave diverrebbe soltanto crescente; questa cattiva abitudine di alzare la chiave la hanno in molti. La chiave deve invece essere usata soltanto per il fa bemolle.

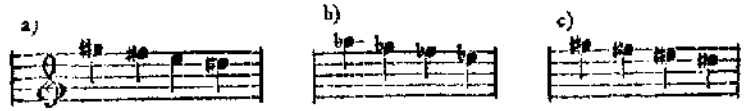
§5

Lo stesso errore viene spesso commesso con il fa naturale [cioè aprire la chiave del mi bemolle] sia nell'ottava bassa sia in quella media; in questo caso è del tutto imperdonabile, perché il fa diventa completamente inutilizzabile, dato che già senza la chiave c'è il pericolo di non sempre riuscire a renderlo del tutto intonato. Ciò che in tal caso non può essere raggiunto con la diteggiatura lo si può ottenere con l'imboccatura. Bisogna inoltre fare attenzione, nel caso in cui debba fungere da mi diesis, a non farlo diventare insopportabilmente crescente. Se non si starà attenti, l'accordo do^2 diesis, mi^2 diesis, sol^2 diesis, suonerà sempre abbastanza strano, tanto più che anche il sol^2 diesis sui flauti comuni non va per niente bene e il do^2 diesis non è ben accordato con la sua ottava, come si vedrà in seguito. Su un flauto con le chiavi per il fa naturale e il sol diesis tali difetti scompaiono subito ed è possibile ottenere l'accordo completo intonato.

§6

Il fa diesis è calante in tutti i flauti; nella maggior parte di essi è talmente calante da avvicinarsi al fa naturale, e questo è un [grave] difetto. E' vero che non si può accordare perfettamente, per cui bisogna che l'orecchio lo sopporti. Se si accordasse perfettamente, diverse note da esso dipendenti diventerebbero completamente impraticabili. Per renderlo un po' più intonato si impiega, nella prima e nella seconda ottava, la chiave del mi bemolle; nell'ottava bassa tale diteggiatura offre anche il vantaggio di rendere il fa diesis non solo più intonato ma anche più chiaro. Nel capitolo relativo al suono e alla corretta intonazione si troveranno ulteriori accorgimenti a tale scopo necessari. Quando si suona in una tonalità dove è essenziale il passaggio fa diesis, sol naturale, il fa diesis è ancora sopportabile; ma se il passaggio è tra fa diesis e sol diesis, allora si che [la mancanza di intonazione] è appariscente, perché il sol diesis nell'ottava bassa è così sordo e opaco rispetto al fa diesis da fare un pessimo effetto; e nell'ottava media il sol diesis è così crescente rispetto al fa diesis, soprattutto se diteggiato normalmente, e il fa diesis è così calante che l'intervallo diventa troppo ampio e di conseguenza stonato; se per di più capitano anche il mi^1 diesis, come nel passaggio fa^1 diesis, sol^1 diesis, mi^1 diesis, e, nella seconda ottava, il do^2 diesis, come nel passaggio fa^2 diesis, sol^2 diesis, mi^2 diesis, do^2 diesis, si sopporta difficilmente. Per il fa diesis con la sola diteggiatura non si può fare nient'altro che aprire la chiave; il resto si riesce a farlo con l'imboccatura, girando il flauto in fuori tanto quanto sia possibile in modo da aumentare la quantità di fiato emessa senza recar danno all'equilibrio sonoro, come abbiamo detto nel capitolo precedente; in un flauto ben accordato ciò si potrà fare facilmente. Quantz ammette, quando si cadenza in mi maggiore, se capita il passaggio fa diesis, sol diesis, l'uso della posizione del sol bemolle invece di quella del fa diesis. L'una è certamente più crescente dell'altra, e si adatta meglio al sol diesis; tuttavia bisogna tener presente che il sol diesis resta sempre crescente rispetto alle altre note, e, benché il sol^2 bemolle si adatti meglio del fa^2 diesis al sol diesis, tale nota è crescente e lo è anche il sol^2 bemolle, per cui entrambe risulteranno crescenti rispetto ai restanti intervalli e di conseguenza anche stonate; vedasi l'esempio a). Se si volesse davvero suonare tale passaggio con la posizione del sol^2 bemolle al

posto di quella del fa^2 diesis, pur con tutta l'abilità possibile esso suonerebbe come nell'esempio b), ma risulterebbe tutto più alto di un comma:



Nell'esempio c) il sol^2 bemolle si adatterebbe meglio al sol^2 diesis e al mi^2 diesis, ma tutti e tre non si adatterebbero al re^2 diesis, e il mi^2 diesis rispetto al re^2 diesis farebbe sempre un pessimo effetto come quello che fa di norma il fa naturale. Fra questi due mali [fa diesis calante con la posizione normale o crescente con la posizione del sol bemolle] consiglio di decidere in base alle caratteristiche del flauto che si ha fra le mani e scegliere il minore. Se il flauto è accordato nel modo più giusto possibile allora si prenda la posizione del vero e proprio fa diesis e il passaggio risulterà abbastanza tollerabile. Ma se si ha un flauto con le chiavi di fa naturale e sol diesis, allora i problemi scompariranno completamente. Del sol^2 diesis parleremo più a lungo in seguito.

§7

A proposito del sol^1 naturale non c'è nient'altro da ricordare se non che nell'ottava bassa viene aperta la chiave del mi bemolle in modo da farlo diventare più chiaro, più forte, e più simile al fa^1 diesis. Se dovesse essere crescente, come lo è in molti flauti, ci si aiuterà con l'imboccatura. Ma il dover correggere tutte le note, calanti o crescenti, che potrebbero essere più intonate, sempre per mezzo dell'imboccatura, dà luogo ad un modo di suonare ansioso, insicuro e deprimente, e non se ne ricava mai granché. Su un flauto ben accordato tale difetto [il sol crescente] è meno percettibile nè così tanto appariscente, di modo che si può facilmente porvi rimedio. Nell'ottava media il sol si può fare con o senza la chiave a seconda delle circostanze dato che fra le due maniere non c'è differenza alcuna.

§8

Il sol diesis è nuovamente una delle note peggiori: molto opaca e sorda nell'ottava bassa e, anche con la mia diteggiatura, debole e

difficile da intonare; bisogna perciò fare molta attenzione all'emissione del fiato, altrimenti diventa anche crescente, come tutte le note dell'ottava bassa che hanno una diteggiatura artificiosa o anormale e di conseguenza divengono sorde.
Un flauto con la chiave per il sol diesis non è assoggettato a questo e ad altri simili inconvenienti. Se non si fosse così abituati all'attuale sistema [di costruzione] del flauto e alla sua diteggiatura, si potrebbe trovare il mezzo per risolvere tali inconvenienti, di modo che il flauto, senza altre chiavi all'infuori di quella del mi bemolle, fosse strutturato in modo tale che le note avessero nella loro successione un ordinamento più comodo e adatto al movimento naturale delle dita, in modo da non avere più nello strumento note sorde e opache. Ho fatto un esperimento in proposito ed è risultato vero tutto ciò che ho detto qui; ma sarebbe necessaria anche una diteggiatura nuova e completamente diversa da quelle normali che sicuramente scandalizzerebbe molte persone. Ma sui flauti con più chiavi non c'è forse anche una nuova diteggiatura? Forse un giorno renderò noto qualcosa a proposito di questo nuovo tipo di flauto. Nell'ottava media il sol^2 diesis è più chiaro, ma, con i flauti e con le posizioni comuni, ancor più stonato. Con i miei flauti e con la presente diteggiatura è intonato. Quando capita la sequenza sol^2 diesis, fa^2 diesis, mi^2 naturale, si impieghi tale diteggiatura e si cerchi di rendere attraverso l'imboccatura il sol^2 diesis più basso e il fa^2 diesis più alto possibile, cosa che su un flauto male accordato richiede più sforzo, su uno bene accordato meno, di modo che nell'uno il passaggio sia sopportabile e nell'altro quasi intonato. Ma se si vuole cadenzare in mi^2 [maggiore] con il trillo fa^2 diesis-sol^2 diesis, ecco che succede il finimondo; anche sui flauti ben accordati la stonatura è avvertibile e ci si deve arrangiare come si può. Senza la chiave del sol diesis e del fa naturale un trillo siffatto suona sempre molto male, sia fatto il fa^2 diesis con la normale posizione o con quella del sol^2 bemolle, perché quanto il fa^2 diesis è calante tanto il sol^2 bemolle è crescente. Se si volesse accordare il fa^2 diesis più alto non solo si renderebbe ancora più crescente il sol^2 diesis la cui accordatura dipende da quella del fa diesis, ma si rovinerebbero completamente il fa^2 naturale, il do^3 diesis e il re^3. Tutto quello che si può fare in proposito l'ho fatto nei miei flauti. Un compositore che scriva per il flauto dovrebbe conoscere questo e tutti gli altri passaggi disagevoli simili e cercare il più

possibile di evitarli. Ogni strumento ha qua e là qualche imperfezione, e nessuno è perfetto. Di esse dovrebbe essere a conoscenza ogni compositore, e soprattutto quelli che compongono concerti per tutti gli strumenti, impresa che non può mai riuscire completamente. Chi intende comporre un concerto per uno strumento deve conoscerlo molto a fondo, sapere cosa a esso si confà e cosa è in grado di realizzare. Soprattutto deve conoscere le regioni [rispetto a tutta l'estensione] dello strumento dove tanto il cantabile quanto i passaggi brillanti fanno il loro migliore effetto, perché non tutti i luoghi dello strumento vi si adattano
Il sol^2 diesis della seconda ottava viene normalmente diteggiato con 1,2,4,7, ma in un flauto ben accordato tale posizione non produce un sol^2 diesis bensì un la^2 bemolle; a tale differenza bisogna fare molta attenzione perché è necessaria per suonare intonati; per rendere la nota più vicina a un sol^2 diesis si segua la mia diteggiatura. Quando parlerò dell'uso della chiave del re diesis tornerò ancora su questo argomento.

§9

Il la bemolle, come abbiamo già ricordato, ha e deve avere una diteggiatura diversa dal sol diesis; tali note si differenziano tra loro per un comma, come mi bemolle e re diesis, sol bemolle e fa diesis, e simili. Il suono prodotto in seguito al segno *b* è di una nona parte di tono più alto di quello prodotto in seguito al segno #, cioè: il la bemolle fatto a partire dal la naturale attraverso l'aggiunta del segno *b* è di una nona parte di tono più alto del sol diesis fatto a partire dal sol naturale attraverso l'aggiunta del segno # . E' vero che sul *clavier* c'è sempre un solo tasto per entrambe le note come sol diesis e la bemolle, si bemolle e la diesis, do diesis e re bemolle, e simili, ma per questo motivo le note non sono così intonate come sarebbero se si potesse tener conto di tale differenza. Dato che il sol diesis è terza maggiore di mi naturale, o quinta giusta di do diesis, mentre il la bemolle è quarta giusta di mi bemolle, o terza maggiore di fa bemolle, o quinta giusta di re bemolle, ci si potrà facilmente rendere conto che sol diesis e la bemolle non possono essere identiche, anche se ci sono ancora molti che lo credono. Se ciò fosse vero, per quale ragione il violinista dovrebbe diteggiare sulla seconda corda il sol diesis con il terzo dito e il la bemolle invece con il quarto? Se la bemolle e sol diesis fossero identiche, il la bemolle fatto con il

quarto dito dovrebbe dare anche la terza maggiore perfettamente intonata di mi naturale, e dovrebbe avere lo stesso effetto del sol diesis, la vera terza maggiore intonata di mi; ma si provi soltanto a farlo, e quando lo si sarà sentito non lo si vorrà certo ascoltare un'altra volta. A questo punto mi si potrebbe apparentemente obiettare che sarebbe necessario usare lo stesso temperamento del *clavier* anche sul violino e sugli strumenti a fiato; ma faccio notare che il temperare uno strumento, quando si abbia il tempo e la possibilità di stabilire l'accordatura di ogni nota e ritrovarla poi così come era stata accordata ogni volta che se ne abbia il bisogno, è cosa completamente diversa da ciò che accade in uno strumento dove il temperamento deve essere fatto proprio nel momento stesso in cui si suona. E non credo che potrei trovare nessuno che sia in grado di temperare nell'istante in cui suona con la stessa arte con cui il *clavier* viene temperato attraverso il confronto fra i vari intervalli; cosa mai succederebbe a tutti coloro che dovessero suonare in molti insieme, se dovessero usare un unico temperamento di tal genere! Chiunque abbia un buon orecchio cerca di suonare tutti gli intervalli con la giusta intonazione in ogni tonalità; di conseguenza un esecutore del genere non potrebbe mai accordarsi completamente con il *clavier*. Ciò che qui è stato detto a proposito del sol diesis e del la bemolle vale anche per il si bemolle e il la diesis, il do diesis e il re bemolle, il fa diesis e il sol bemolle, e così via, e ci si può quindi rendere conto del perché esista la chiave del re diesis, e di come sia e debba essere necessaria per suonare intonati. Nella tabella delle posizioni si troverà la diteggiatura relativa al re diesis, ma il suo specifico impiego sarà trattato in seguito.

§ 10

Il la^1 naturale nell'ottava bassa si fa senza la chiave, perché in tal modo diviene più chiaro che non con essa. Si faccia la prova, e con una imboccatura buona e ferma si tenga il la^1 a lungo e ininterrottamente, aprendo e chiudendo sempre la chiave mentre si sostiene la nota, e si sentirà chiaramente che chiudendo la chiave il suono diventa più chiaro e più fermo. Ma per chi non ha un suono chiaro e nitido la chiave non fa alcuna differenza. Anche nella seconda ottava si tralascia la chiave, ma se la si è già usata per delle note precedenti e si trova già sotto il dito, si può allora impiegare anche per il la^2. Che ci sia o meno, non fa alcuna differenza.

§ 11

Il la^1 diesis è di nuovo una delle note sorde e opache, e, per essere utilizzabile deve essere diteggiata secondo la nostra posizione ed emessa molto debolmente, altrimenti diverrà crescente, cosa che capita molto facilmente; si valuta la sua intonazione tenendo conto che è la terza maggiore di fa^1 diesis. Sarebbe un grave errore considerarla identica a si^1 bemolle; ne deriverebbero gli stessi sbagli visti a proposito di sol^1 diesis e la^1 bemolle. Non sono perciò utilizzabili né la posizione con 1,3,4,6 né la posizione normale per il si^1 bemolle, ma deve essere fatto come insegna la tabella delle posizioni. Nella seconda ottava il flauto deve essere accordato in modo tale che la posizione 1,3 possa essere usata sempre per il la^2 diesis e mai o molto di rado per il si^2 bemolle. Se si volesse rendere tale posizione utilizzabile e intonata per il si^2 bemolle, bisognerebbe allora accordare la vera posizione per il si^2 bemolle con 1,2,4,5,6,7 in modo tale da poter essere utilizzata anche da la^2 diesis. Ma ciò sarebbe difficile da sopportare, perché il mi bemolle, dal quale dipende completamente tale posizione, dovrebbe rimanere, a causa di una tale accordatura, calante. Dovendo scegliere fra le due possibilità è meglio scegliere la prima, altrimenti in questa ottava non si avrebbe né un la diesis intonato e nemmeno uno temperato. Tale difetto sarebbe ancor più evidente nel caso in cui il si^2 bemolle intonato dovesse fungere contemporaneamente da corretta terza maggiore di fa^2 diesis, nota che anche nei migliori flauti è un po' calante. Tale intervallo sarebbe perciò troppo grande ed estremamente spiacevole a udirsi, specie per un orecchio ben esercitato. E' quindi indubbiamente difficile per chi costruisce e accorda un flauto rendere utilizzabile questo la^2 diesis senza far diventare anche il si^2 naturale calante, dato che la sua accordatura dipende completamente dal si^2 naturale. I comuni costruttori di flauti non sanno niente in proposito, e nemmeno su altri argomenti simili.

§ 12

Il si^1 bemolle nell'ottava bassa si può fare in due modi: quello con la posizione 1,3,4,6, è un po' crescente e adatto solo ai passaggi dove è preceduto o seguito dal fa naturale; in tutti gli altri passaggi è meglio usare la posizione 1,3,4 5 perché dà una nota più intonata. Quantz ha ancora un'altra posizione, con 1,3; io la uso nella maggior parte dei casi, tuttavia è necessaria una grande cautela per riuscire a intonarla

perché è di natura molto crescente; per questa ragione non l'ho inserita nella tabella delle posizioni. Essa è utilizzabile soltanto se si è in grado di aiutarsi a intonarla con l'imboccatura, altrimenti no; in tal caso è meglio servirsi di quella delle due posizioni sopra indicate che sembri più conveniente, perché con esse è possibile realizzare tutto, anche se a primo acchito può sembrare il contrario. Siccome anche il si^1 bemolle è un'altra delle note opache e sorde, bisogna far molta attenzione a non dargli una quantità eccessiva di fiato, altrimenti lo si farebbe crescere. Lo si deve perciò emettere con un fiato moderato, perché una emissione forte non lo renderebbe più chiaro ma soltanto crescente. Nella seconda ottava lo si diteggia normalmente con 1, 3, tuttavia tale posizione non produce, come abbiamo già detto, un si^2 bemolle, bensì un la^2 diesis. Per questa ragione io ho fissato la mia diteggiatura per il si^2 bemolle in modo tale, da poterne stabilire anche una differente per il la^2 diesis. Questo si^2 bemolle con la mia diteggiatura [1,2,4,5,6,7], è dai più usato molto raramente e soltanto in alcuni passaggi dove la posizione 1,3 risulta difficoltosa. Ma facendone uso solo in pochi passaggi e impiegando in sua vece normalmente l'altra posizione, non si potrà più avere nella seconda ottava un la^2 diesis, come abbiamo detto. Ho visto flauti fatti da costruttori di strumenti, nei quali entrambe le posizioni del si^2 bemolle erano calanti, per cui la nota veniva a mancare completamente; e tuttavia tali strumenti erano usati. Strumenti così non possono far altro che un pessimo effetto. Quantz chiama il si^2 bemolle fatto secondo la mia posizione un si bemolle 'extraordinario'; io non ne vedo la ragione, dato che non esiste un altro 'ordinario' si^2 bemolle, visto che quello fatto con la posizione 1,3, è in realtà un la^2 diesis. Ci sembra perciò che esso non sia affatto straordinario ma anzi del tutto normale e naturale.

§ 13

Il si^1 naturale va considerato [nei riguardi dell'intonazione] come terza maggiore di sol^1 naturale; come anche alcune altre terze maggiori esso deve avere sul flauto un temperamento diverso da quello che ha sul *clavier* dove come terza maggiore deve sempre crescere con dei leggeri battimenti, mentre qui sul flauto deve calare con dei leggeri battimenti, ma non troppo, perché deve essere utilizzabile anche come quinta di mi^1 naturale e non deve essere troppo calante. Non facendo attenzione a questo non si avrà nella

seconda ottava alcun la^2 diesis disponibile. La chiave del mi bemolle viene in entrambe le ottave aggiunta più che altro per reggere meglio lo strumento, oppure la si mantiene quando la si è precedentemente utilizzata. Dato che essa non determina alcun cambiamento né nel suono in sé e per sé, né nell'intonazione, può esserci o meno. Quel poco che manca alla corretta intonazione del si naturale si può ottenere con l'imboccatura. Riguardo alla diteggiatura non c'è in questo luogo altro da ricordare.

§ 14

Il si diesis prende la sua denominazione dal si quando ad esso viene anteposto un #, e sta fra il si naturale e il do naturale. E' la terza maggiore di sol diesis, con il quale deve essere messo in rapporto [per essere accordato]. Siccome il do naturale è la terza maggiore di la bemolle, non può essere usato al posto del si diesis come terza maggiore di sol diesis, perché il la bemolle è più alto del sol diesis e di conseguenza anche il do, terza maggiore di la bemolle, sarà più alto del si diesis, terza maggiore di sol diesis. Nella seconda ottava si fa con un'altra posizione ed essendo un po' calante si gira in fuori quanto è necessario l'imboccatura. Avendo la chiave del re diesis tale artificio non è necessario, ma si usa la posizione 1,3,4,6,8, con la quale è intonato e ha una sonorità migliore. E' anche più facile e comoda da usare in una successione di note quale: sol^2 diesis, la^2 diesis, si^2 diesis, do^3 diesis; il primo viene infatti diteggiato con 1,2,4,6,8, per il la^2 diesis e anche per il si^2 diesis si mantiene l'otto e si passa al do^3 diesis [dopo il si^2 diesis fatto con 1,3,4,6,8] alzando solo il primo dito. In questa maniera la successione delle posizioni è molto facile. Non avendo sul flauto la chiave del re diesis ci si serve per il si^2 diesis della posizione indicata nella tabella, e si segue sempre la stessa tabella per scegliere la diteggiatura delle note che lo precedono o lo seguono.

§ 15

Il do^2 bemolle è la terza minore di la bemolle o la quinta giusta di fa bemolle; con la presente diteggiatura risulta un po' opaco ma intonato e equilibrato con le note che gli stanno accanto nella sua tonalità. Se fatto secondo la posizione di Quantz [diteggiato con 1] è calante, diventa stridente senza alcun equilibrio con le note vicine se si cerca di tirarlo su aumentando il fiato, e fa perciò un pessimo effetto. Nella seconda ottava è più intonato con la posizione 1,4,5,7,

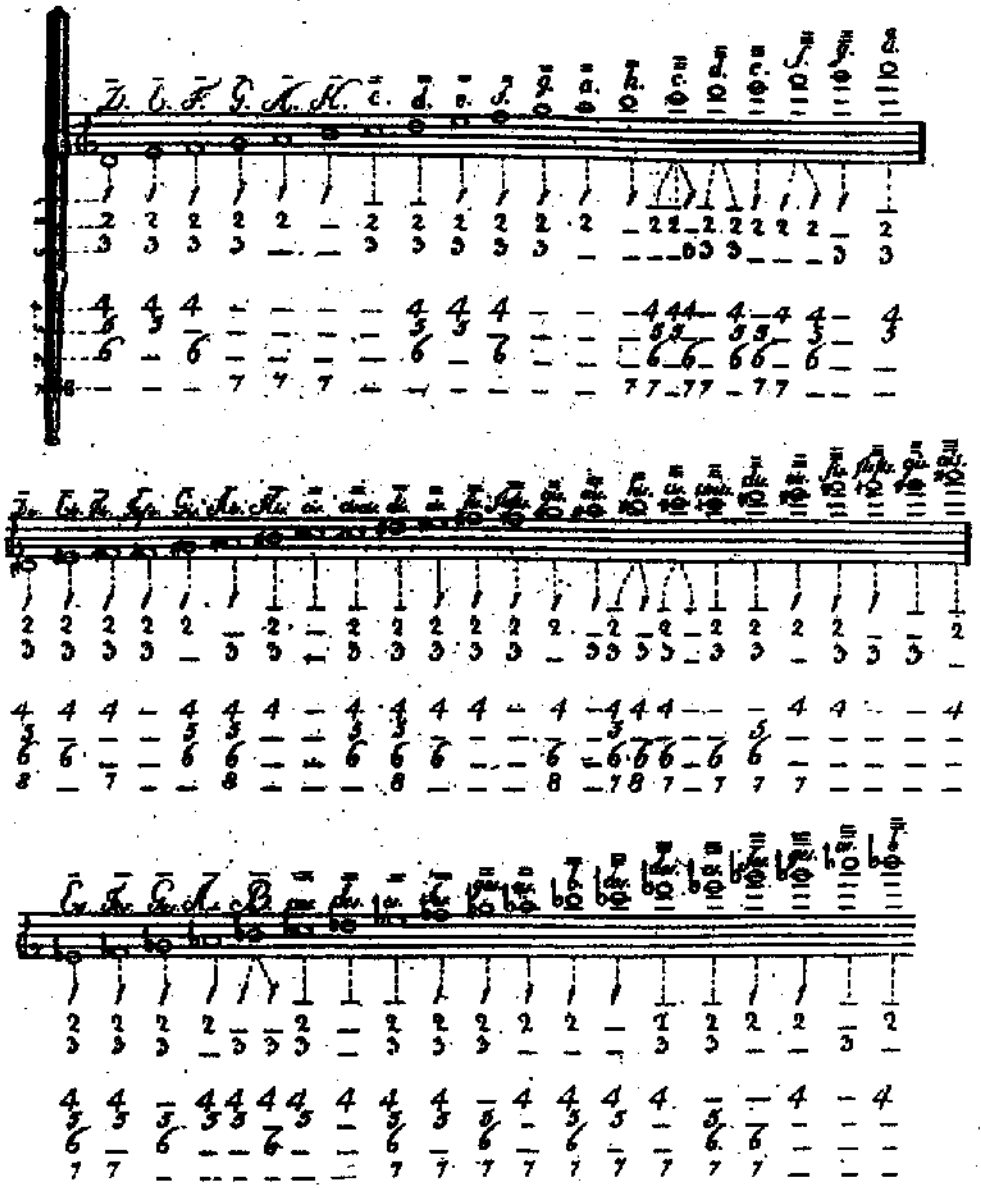


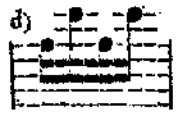
Tabella delle diteggiature dal trattato di Tromlitz. La chiave dritta del Mib è indicata col numero 7; la chiave ricurva del Re# con l'8. Nel testo della traduzione l'altezza d'ottava è espressa con un numero esponenziale corrispondente al numero delle lineette qui sovrapposte alle note.

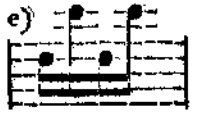
che non con 1,4,5,6,7.

§ 16

Il do^2 naturale è una nota opaca, comunemente diteggiata soltanto con la posizione qui indicata [2,3]. Capita molto spesso, ed essendo [come qualità di suono] inferiore alle note che le stanno accanto, che sono invece chiare e forti, fa un pessimo effetto, specialmente nelle note sostenute. Lo si può rendere più chiaro usando la posizione del do^3, con 2,4,5,6,7; in questo modo sarà sì più chiaro, ma anche crescente, per cui bisognerà cercare di farlo diventare più basso, e di conseguenza intonato, girando il flauto in dentro. E' possibile farlo anche con la posizione 2,3,5,6,7, ma risulta comunque lo stesso crescente e solo un po' più chiaro; la sonorità non è inoltre così bella come quella che risulta dalla posizione precedente. Si scelga una posizione e si cerchi di abituarsi bene ad essa, in modo da poter sempre ottenere una nota chiara e intonata. Non mi piace che si usino diverse posizioni per una stessa nota, perché non sono mai una eguale all'altra dal punto di vista dell'intonazione, e ognuna di esse richiede [perciò] un trattamento diverso; creano soltanto confusione e non ne viene certezza alcuna. La scusa di volerle usare solo per rendere comodi alcuni passaggi non è ad esse riferibile, perché tutto ciò che è realizzabile con le dita si può fare con un'unica diteggiatura; tutto il resto non deve essere composto. Il compositore deve soltanto conoscere l'anima dello strumento, in modo da sapergli offrire dei passaggi adatti, facili e tuttavia brillanti. Nella seconda ottava ci sono per il do^3 tre diverse posizioni. Quantz ne dà una con 2,4,6, ma il suono esce con difficoltà ed è calante. Fra quelle qui indicate preferisco quella con 1,3,4,6,7, con la quale il passaggio indicato da Quantz in d) può essere fatto in modo più facile e chiaro che non con quella da lui data con 2,4,6. Anche il passaggio in e) può essere fatto più facilmente e più intonato con la prima posizione piuttosto che non con la seconda che è sempre un po' crescente. La prima posizione si può inoltre usare anche per le situazioni normali.

[continua nel prossimo bollettino]

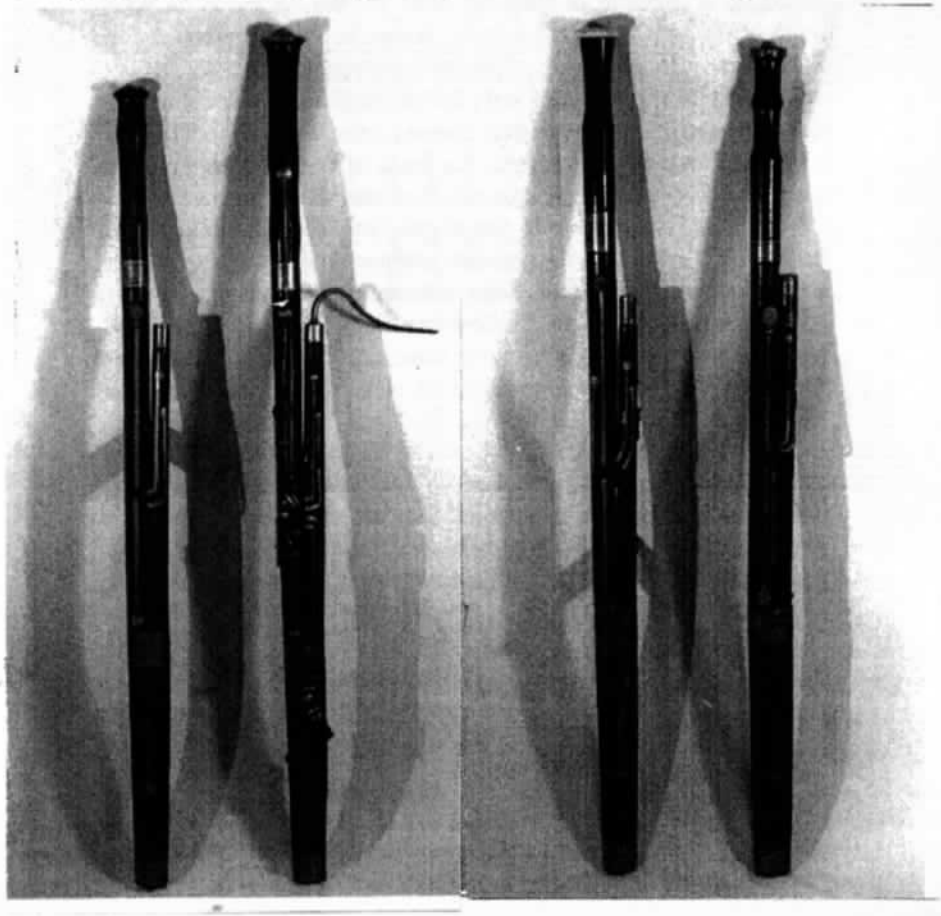




SEGNALAZIONE DI STRUMENTI

(a cura di Gianni Lazzari)

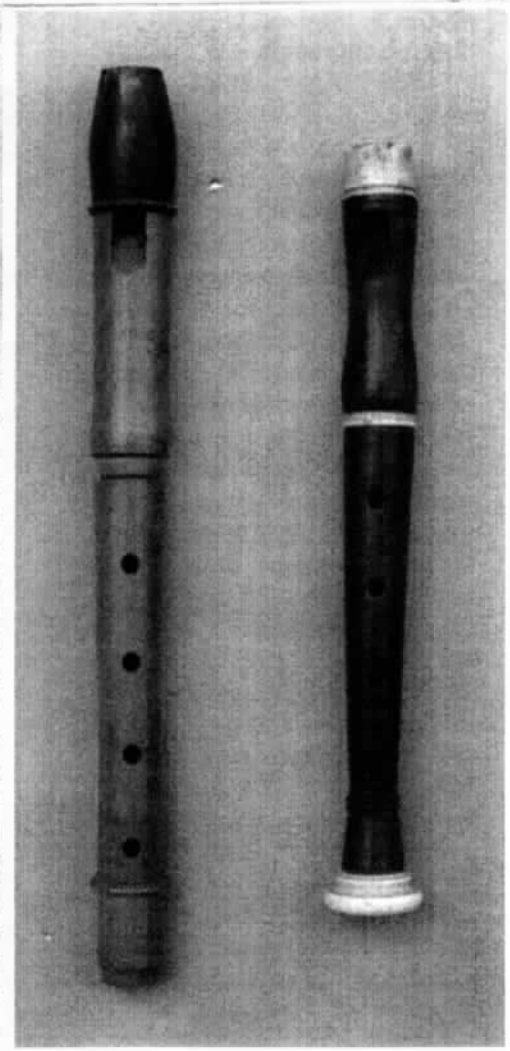
Fabio Tricomi è un valente musicista, bolognese di adozione, che canta e suona musica medievale e rinascimentale con diversi tipi di strumenti a corda, a fiato e a percussione (ha inciso numerosi CD col gruppo *Sine Nomine* e con l'*Accademia Strumentale Italiana*). Ha una collezione di strumenti molto interessante e varia, di cui però non ho ancora compreso a fondo tutta la varietà e le dimensioni perché, per un recente trasloco è ancora in gran parte chiusa in scatole e bauli (per alcuni strumenti in vendita v. il Mercatino in fondo). La collezione comprende molti strumenti etnici, tra cui flauti diritti, obliqui e traversi, a zeppa e a tacca; e flauti globulari, tra cui una famiglia completa di ocarine, fino alle taglie enormi.

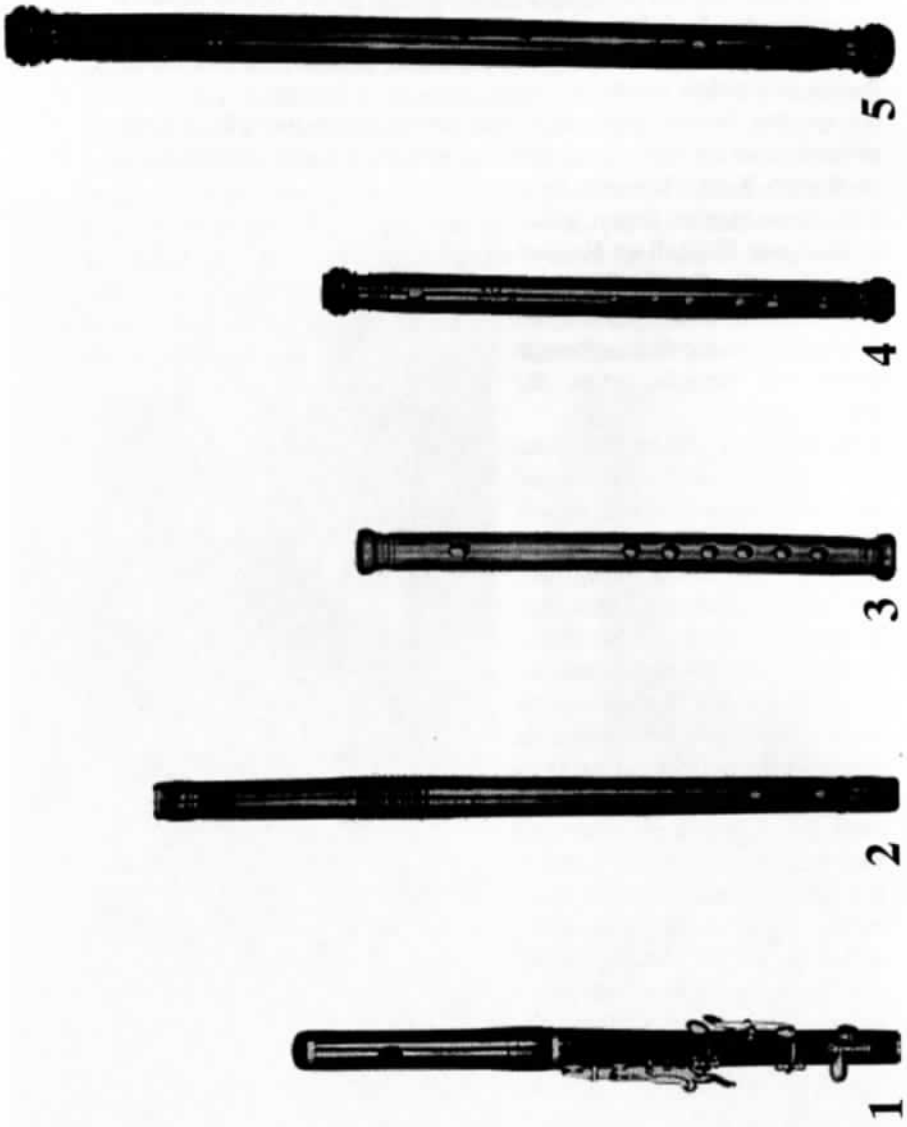


Tricomi possiede alcuni fiati "colti" storici, tra cui i quattro fagotti nelle foto allegate, che non ho visto direttamente; ho potuto invece vedere e fotografare due flagioletti, un ottavino, un flauto a tre buchi, tre schwegel (flauti traversi usati in Tirolo nelle bande di Schutzen) e un flauto Boehm con tastiera aperta.

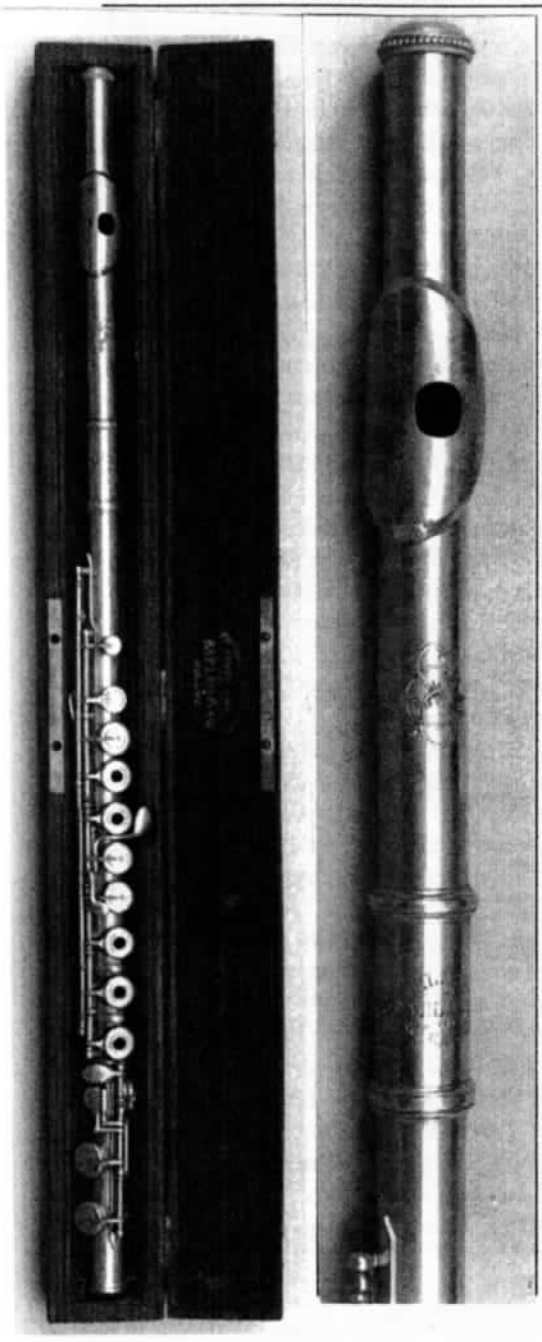
Sui **quattro fagotti** posso dare solo notizie molto parziali: si tratta nell'ordine, da sinistra a destra nelle due foto della pagina precedente, di un fagotto **Koch** (Vienna), forse dello stesso Stephan Senior, attivo c. 1807-post 1866; di un **Kohlert** (famiglia di Graslitz/Kraslice, Rep. Ceca); di un **Berti** (Bologna, inizio XIX sec.); e di uno **Stengel** (Bayreuth), famiglia attiva dal 1805 al 1902.

Il **flagioletto** a sinistra nella foto qui accanto è un **"Wandel"**, sul quale costruttore il *New Langwill Index* riporta pochissime e incerte informazioni: Austria? inizio XIX sec.? L'altro flagioletto è anonimo; secondo Tricomi è di fattura francese. Riporto nella pagina successiva anche le foto di un gruppo di piccoli flauti, con nell'ordine, da sinistra a destra, un **ottavino Orsi** (Milano) in ebano e alpacca, a sette chiavi - con doppie chiavi di Fa e Si*b*; un **galoubet** o **flauto a tre buchi** in pero o acero, anonimo; un altrettanto anonimo e antico (quanto?) **schwegel** di taglia acuta, in bosso; e altri **due schwegel** di recente fattura del costruttore **Hausa Schmidl** di Treffen/Villach, Austria, la taglia più acuta è in Mi*b* (lo strumento è marcato erroneamente Re*b*), la più grave in Sol - quest'ultima pre-





1. Ottavino "Orsi", Milano a sette chiavi. 2. Anonimo *galoubet* o flauto a tre buchi. 3. Anonimo *schwegel* 'soprano' in bosso. 4. e 5. *Schwegel* rispettivamente in Mi*b*4 e Sol3 di Hausa Schmidl, Treffen/Villach, Austria.



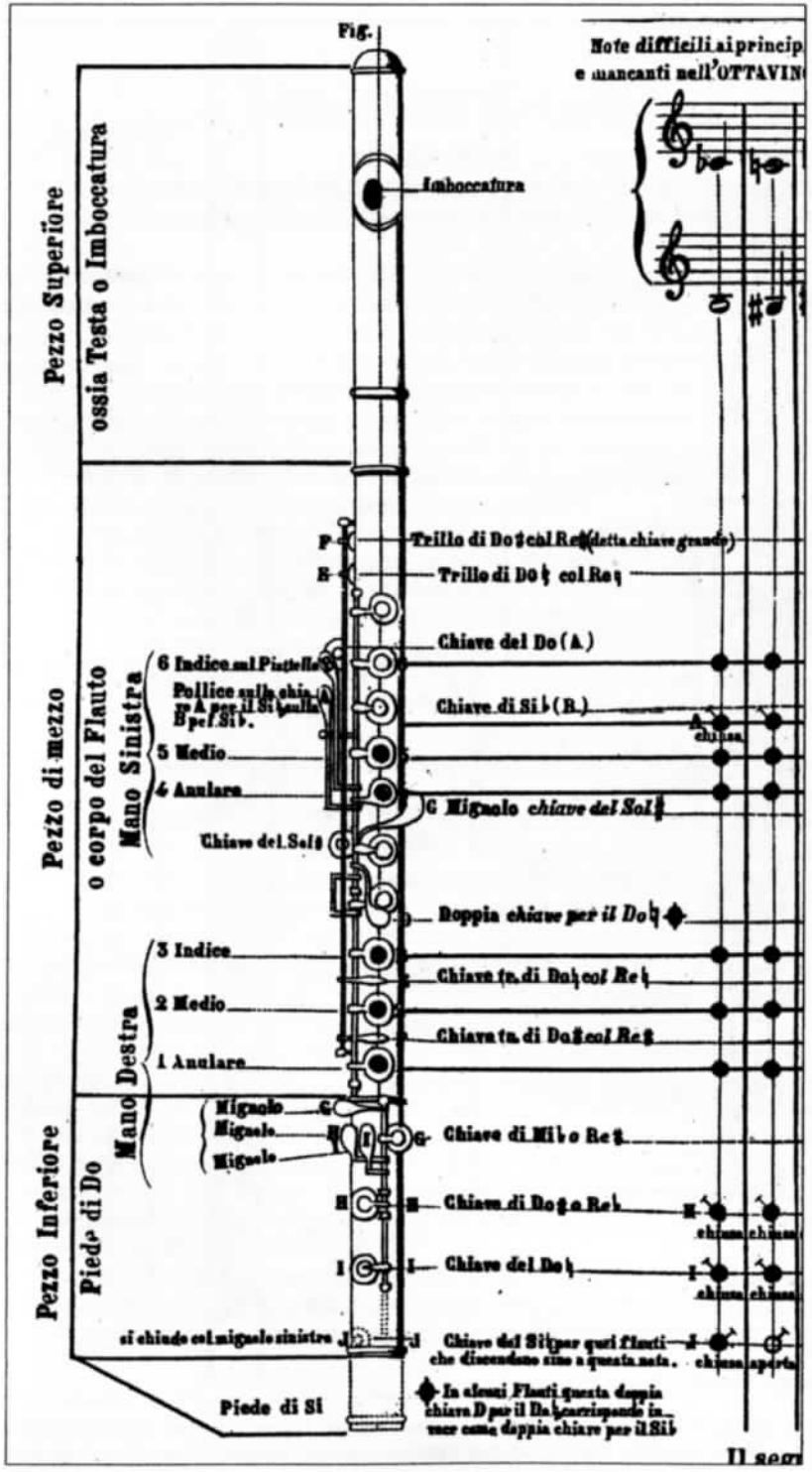
senta due doppi fori per i semitoni sol#/la*b* e la#/si*b*.

Lo strumento che più ha attirato il mio interesse è il **flauto Boehm di Barlassina e Casoli** che si può ammirate nelle due foto qui accanto. Il flauto è in 3 pezzi, in do, con piede discendente al do3, in alpacca, con tastiera aperta e in linea; marchio: BARLASSINA / MILANO / & CASOLI; sulla testata è inciso il monogramma del proprietario, formato con le lettere "SG" intrecciate; è provvisto dell'astuccio originale, sul quale compare il marchio di Giuseppe Barlassina; lo strumento proviene dal mercato antiquario di Bologna.

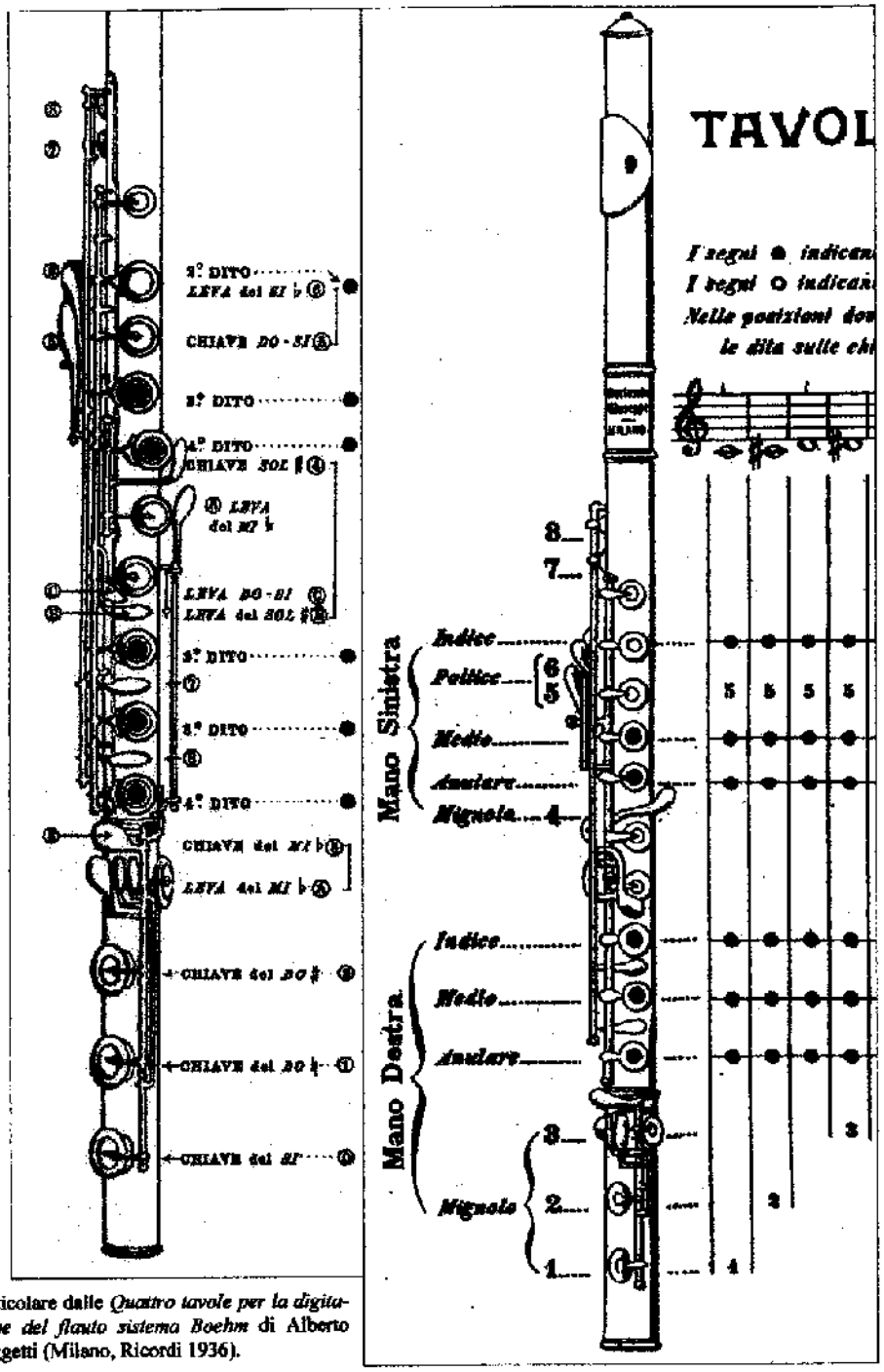
Il **foro d'imboccatura, mm 12x10,** rettangolare con angoli arrotondati, è leggermente più piccolo dei fori attuali. Il flauto è ben conservato e sebbene richieda una buona messa a punto per poterne trarre i suoni più gravi, è in condizioni di essere provato: il suono è sottile e delicato; lo spigolo esterno del foro d'imboccatura è bene affilato e la pronuncia dello staccato è molto pronta e sensibile.

Misure principali in mm: **lunghezze** tot. 690, colonna sonora 604; testata (la parte sporgente dal corpo, quando è completamente introdotta) 196; corpo (senza tenone inf.) 360.5; piede 133,5. **Diametri** testata in entrata 16,8, in uscita 18,8; corpo 18,8 in entrata e uscita; piede 18,8 in uscita. Il

corpo è dunque leggermente più stretto dei consueti 19 millimetri.
Giuseppe Barlassina fu un noto costruttore milanese di strumenti (attività della ditta dal 1891 a dopo il 1940), col quale collaborarono anche alcuni strumentisti come i flautisti Luigi Billoro e, appunto, Alfredo Casoli. Casoli, nato a Parma nel 1864, flautista e costruttore dal 1894, dopo un prima collaborazione con Barlassina, lavorò anche indipendentemente fino a dopo il 1926 (*New Langwill Index*).
La curiosità destatami dallo strumento va riferita alla tastiera aperta e in linea, che è una tipica caratteristica dei flauti francesi. Una breve indagine sui cataloghi di alcune collezioni strumentali e su alcune pubblicazioni didattiche italiane d'anteguerra, mi permette di mettere insieme questa notizia, ovvero che nei primi 40 anni del secolo vi furono ambienti flautistici italiani in cui si prediligeva la tastiera aperta, anche nella variante con la chiave di Sol fuori linea e - altra caratteritica rimarchevole - con il piede discendente al si2.
Strumenti di questo genere sono conservati al Castello Sforzesco di Milano (v. il n. 381del catalogo: "Barlassina e Billoro" con tastiera aperta, discendente al Do3, con Sol fuori linea); nella collezione Dayton Miller (il flauto n. 192 ha il corpo del milanese Rampone, con tastiera aperta, discendente al si2), e nella Collezione Carreras (v. il flauto "Barlassina e Billoro", tastiera in linea, discendente al do3, e il flauto "Casoli", con Sol fuori linea, discendente al si2 - rispettivamente i numeri 3 e 11 del catalogo *Il flauto italiano dal 700 al 900*, Roma, Riverberi Sonori 1997).
A questi strumenti si possono accostare i disegni di flauti (v. pp. 47-48) presenti negli *Esercizi preliminari per lo studio del flauto* di Filippo Franceschini (Milano, G. Ricordi & C., s. d. - ca. 1910) e nelle *Quattro tavole per la digitazione del flauto sistema Boehm* di Alberto Veggetti (Milano, Ricordi 1936). Franceschini (1841-1915) introdusse il flauto Boehm al conservatorio di Roma. In quella cattedra gli successe Veggetti fino al 1939. Nel 1940 arrivò al conservatorio di Santa Cecilia, proveniente da Napoli, l'autorevole Arrigo Tassinari. Tassinari utilizzava flauti con tastiera chiusa come testimonia uno dei suoi flauti (del milanese Airaghi) conservato al Museo Teatrale alla Scala (v. catalogo: MTS-FT 05, scheda di L. Girodo - sorprendente il diapason: La=458 Hz!). Con Tassinari e i suoi allievi vi fu un completo abbandono della tastiera aperta? E oltre a Roma in quali altri ambienti e scuole si utilizzò la tastiera aperta? Questi e molti altri interrogativi meriterebbero una ricerca. Ringrazio Francesco Carreras per le posizioni dei trilli di Balassina (v. pg. 48).



Particolare del flauto dagli *Esercizi Preliminari per lo studio del Flauto* di Filippo Franceschini (Milano, Ricordi, s. d. - ca. 1910).



Particolare dalle *Quattro tavole per la digitazione del flauto sistema Boehm* di Alberto Veggetti (Milano, Ricordi 1936).

Particolare da: *Tavole delle posizioni e dei trilli per flauto Boehm*, Milano, Premiato Stabilimento Musicale di Romualdo Fantuzzi per conto della "Premiata fabbrica d'strumenti musicali Barlassina Giuseppe", s. d. (post 1910).

RECENSIONI

Janice Dockendorff Boland, *Method for One-keyed Flute. Baroque and Classical*, Berkeley - Los Angeles, London, University of California Press 1998, pp. XIII + 228, £ 28.

Il nuovissimo libro di Jan Boland rimedia alla mancanza di un testo moderno per lo studio del flauto barocco (se si eccettua quello di Peter H. Bloom, "A Practical & Tuneful Method for the Baroque Flute" Sommerville (Ma): P.H. Bloom 1989), vale a dire un testo, come si dice nell'introduzione, "scritto per coloro che suonino il flauto Boehm e che abbiano già familiarità con la produzione del suono e il moderno studio della tecnica, pensato per rendere più semplice il primo approccio con il flauto ad una chiave". Un metodo che "può servire come guida per gli autodidatti o come testo per lavorare con un insegnante" e che "non intende essere un trattato di musicologia ma una comoda e pratica guida con citazioni da fonti storiche".

Il volume è composto da cinque capitoli cui si aggiungono due appendici – la prima delle quali di particolare interesse – e da una bibliografia annotata.

Nel primo capitolo vengono fornite informazioni di carattere generale sul flauto ad una chiave: un po' di storia, le parti di cui è composto lo strumento e i vari tipi di diapason. L'aspetto più strettamente pratico è però affrontato alla sezione *On choosing a flute*, "perché ci sono molte decisioni da prendere quando si sceglie un flauto…avrete bisogno di sapere: 1) il diapason, 2) il modello, 3) il tipo di legno". Inoltre, per il flauto ad una chiave ci sono quattordici regole di manutenzione..

Segue probabilmente la parte più importante dell'intero volume, il capitolo secondo, dove vengono affrontati e discussi un gran numero di quei problemi che chiunque decida di intraprendere lo studio del flauto ad una chiave si trova a fronteggiare. Per esempio, "quando montate il flauto, non è necessario che i fori dell'imboccatura e delle dita siano perfettamente in linea. Provate ciò che è meglio per voi. Sia Quantz che Devienne ci dicono di non tenere i fori allineati, mentre invece consigliano che la testata sia girata all'interno…Ciò fa in modo che i fori delle dita siano rivolti in fuori, rendendo alquanto più semplice il lavoro della mano sinistra. Se il flauto è in quattro pezzi, potete tenere i fori in linea o girare in dentro il secondo dei corpi centrali, cosa che renderà più comoda la posizione della mano destra."

Altre sezioni che compongono il capitolo riguardano la maniera di tenere lo strumento, il suono, il vibrato e l'articolazione. Argomenti come l'impugnatura ed il suono, dopo essere stati discussi, presentano un elenco di "verifiche" grazie alle quali il lettore può controllarsi e correggersi. La sezione sull'articolazione è invece dotata di un paragrafo propedeutico riguardante la gerarchia ritmica, e basato principalmente sul metodo per clavicembalo di D.G.Türk. Con una tale introduzione si capisce immediatamente che "l'articolazione dona alla musica belle e delicate *nuances* ed è l'architetto del fraseggio e del ritmo."

Notevole è, infine, la presenza, al termine di ogni argomento trattato, di una lista di letture consigliate con la quale si hanno subito delle specifiche direzioni di ricerca.

Il terzo capitolo è completamente dedicato alle diteggiature, ai trilli ed ai

flattement. Il tabulato delle posizioni è basato sul modello che troviamo anche nel testo della Neuhaus (Margaret Neuhaus "The Baroque Flute Fingering Book." Naperville, Illinois:Flute Studio Press, 1986.): le diverse posizioni possibili per ogni suono, con una sintetica nota di commento per ciascuna di esse.

La tavola dei trilli è invece una riproduzione anastatica di quella presente nel trattato di Granom (Lewis Granom "Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute". London: T.Bennett, c.1770 (3ª ed. riveduta e corretta, London 1770), che non è semplicemente un tabulato, ma un vero e proprio esercizio basato sulle scale di varie tonalità.

Il capitolo è concluso dalla tavola sui *flattement* che segue di nuovo il già citato testo della Neuhaus.

L'ultima parte del volume è completamente dedicata alla pratica strumentale. Infatti, il capitolo quarto offre una serie di esercizi e semplici brani per iniziare a suonare. È diviso in quattro sezioni, ognuna delle quali affronta lo studio di una tonalità, nell'ordine: Re Maggiore, Sol Maggiore, Mi Minore e La Maggiore. Tutte le sezioni del capitolo in questione comprendono:

A) Studi sugli intervalli della tonalità;
B) Una serie di esercizi di verifica dell'intonazione;
C) Semplici esercizi sulla scala;
D) Una antologia di brani per "solo" e in duo.

Non trascurabile è il fatto che tutti gli esercizi e i brani sono estratti da trattati o raccolte antichi.

Il Metodo si conclude con una piccola raccolta di "studi moderni" cioè una serie di brevi esercizi di tecnica della Dockendorff che, nelle istruzioni per l'uso di questo materiale, ci ricorda qualcosa che spesso i "flautisti barocchi" dimenticano: "una grande tentazione per gli odierni studenti di flauto traverso a una chiave è quella di evitare lo studio sistematico della tecnica e procedere direttamente verso il repertorio per solo. Non siate uno di loro. Così come per il flauto traverso moderno, anche per il flauto ad una chiave la tecnica è costituita dallo studio del suono, delle scale, delle terze e degli arpeggi (...); stabilite un sistematico studio giornaliero che comprenda tutti gli esercizi di cui avete bisogno".

A tutto il materiale trattato vanno poi aggiunte due appendici che indirizzano il lettore nella ricerca di testi e musica. La offre una sintesi di tredici trattati del XVIII secolo che sono "le fonti migliori per iniziare lo studio del flauto traverso ad una chiave". La seconda, presenta una lista di brani per affrontare la letteratura flautistica del XVIII secolo, con la seguente raccomandazione: "resistete alla tentazione di iniziare i vostri studi utilizzando importanti brani di repertorio. Conservate le sonate di J.S. Bach per un secondo momento, quando sarete in grado di suonare ben intonati, avrete superato le difficoltà tecniche e sarete in possesso di una appropriata conoscenza dello stile".

Il volume termina con una bibliografia annotata, divisa in due sezioni: prima e dopo il 1853 (l'anno di pubblicazione della "Méthode de Flûte" di Jean-Louis Tulou

- Mainz: Schott).

In definitiva, il "metodo" della Boland è un'ottima introduzione per chi si avvicina per la prima volta al flauto traverso barocco, con informazioni essenziali anche per chi già pratica lo strumento. Si tratta, comunque, di un volume che presuppone un certo numero di conoscenze di base, sia per ciò che riguarda la musica che per quel che concerne il flauto: è una "comoda e pratica guida" che mette in contatto il lettore con le fonti storiche, offrendo un'ampia possibilità di ricerca.

Giannantonio Ippolito e Mauro Giustini

Giuseppe Gariboldi, *Étude complète des gammes op. 127; Études mignonnes op. 131; 10 solos - caprices faciles; 20 petites études op. 132; La matinée du flûtiste (exercice et études); L'indispensable caprice - étude op. 48; Grandes études de style op. 134; Grands exercices op. 139; 12 études de perfectionnement et de virtuosité op. 217;* 9 voll. a cura di Pierre-Yves Artaud, Paris, Billaudot, 1998.

Giuseppe Gariboldi nacque a Macerata il 17 marzo 1833. Studiò il flauto con Giuseppe D'Aloe ma, giovanissimo, si trasferì a Parigi, sembra per motivi politici. In Francia svolse un'intensa attività concertistica sia come strumentista che come direttore d'orchestra e divenne professore al *Conservatoire* parigino. Dal 1859 al 1861 visse in Belgio e poi in Olanda. Tornato in Italia, si spense a Castelraimondo (Macerata) il 12 aprile del 1905. Oltre ad un gran numero di composizioni dedicate al suo strumento scrisse tre operette (rappresentate nel 1868 e nel 1872) ed alcune romanze. Gariboldi fu uno dei pochissimi flautisti italiani ad adottare quasi subito il nuovo "flauto cilindrico alla Boehm" e in questa scelta sicuramente fu influenzato dall'ambiente musicale francese. Compilò anche un *Méthode complète de flûte* (Paris, Leduc) che inizia con l'elogio delle possibilità tecniche del flauto Boehm rispetto al vecchio strumento conico.

Nei programmi di flauto dei conservatori italiani sono stranamente utilizzati quasi tutti studi scritti da flautisti che utilizzarono il flauto a chiavi (Galli, Hugues, Kohler, Andersen, Briccialdi, Fürstenau...) e diventa perciò bella ed estremamente interessante la recentissima riproposta delle edizioni Billaudot dedicata a ben nove raccolte di studi da Gariboldi scritti e pensati per il flauto Boehm.

Nella mia esperienza di insegnante presso una scuola media ad indirizzo musicale ho spesso avuto difficoltà a reperire brani didattici di livello facile per gli alunni del primo anno o per quelli che hanno delle difficoltà specifiche: ecco che ora mi verranno in soccorso l'op. 131, l'op. 132 e i *10 solos - caprices faciles* di Gariboldi. Altri quattro volumi (*La matinée du flûtiste,* l'op. 48, l'op. 134 e la 139) si situano su un livello di difficoltà media mentre l'op. 217 si rivolge al perfezionamento e al virtuosismo.

Concludo riportando il parere presente nell'articolo di Samuele Magrini, *Ottocento flautistico italiano: fu vera scuola?*, comparso sulla rivista "Aulos" (IV/2 - 1990, pp. 54-62):

"[nell'opera didattica di Gariboldi]... abbiamo tuttavia ravvisato precisa volontà e

capacità di coerenza nell'esporre i vari momenti della tecnica flautistica. Gli argomenti sono uniti da una sorta di cemento, chiaro segno questo di uno svolgimento didattico che non nasce dall'improvvisazione ma da una *forma mentis* capace di strutturare ed incanalare ciò che potrebbe apparire slegato e discontinuo". Luca Verzulli

NUOVE ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

Riviste

Fluit, rivista dell'Associazione Olandese del Flauto (Nederlands Fluit Genootschaao), vol. 4/1998; vol 1/1999. In quest'ultimo numero segnalo Rob van Acht, "Een veerzijdige rijkdom Nederlandsee blaasinstrumenten uit de barok", parte prima (sulla produzione e fattura dei fiati olandesi nel periodo barocco), con ottime foto - in particolare di un flauto traverso basso a 4 chiavi di Jan Barend Beukers, Amstermam ca. 1750, con testata ritorta e piede a campana.

Notiziario Bibliografico. Periodico della Giunta regionale del Veneto. n. 28.

America's Shrine to Music Museum Newsletter, voll. XXV/3 (May 1998) e XXV/5 (November 1998)

Recercare, rivista per lo studio e la pratica della musica antica, organo della Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD, vol. IX (1997).

Syrinx, Trimestrale dell'Accademia Italiana del Flauto, X/38 (ottobre-dicembre 1998). Numero celebrativo dei 10 anni della rivista, con una brevissima sintesi di tutti gli articoli apparsi e un indice per argomento.

Tibia, Magazin für Holzbläser, vol. 4/1998. Da segnalare un articolo postumo di Hans-Petere Schmitz "Jazz und Alte Musik"; vol. 1/1999. Da segnalare Riiiien de Reede, "Niederländische Flötisten in den Niederlanden 1700-1900, Teil 1" (Flautisti olandesi in Olanda 1700-1900, parte prima); nelle pagine gialle centrali, che trattano argomenti didattici, Ulrich Thieme, "Fantasie mit Phantasie", presenta, analizza e commenta la Fantasia n.1 in La minore per flauto solo di Telemann.

Traverso, Historical Flute Newsletter, vol. X/4 (October 1998): l'editoriale di Ardal Powell celebra i 10 anni della Newsletter, che è stata recentemente raccolta in volume unico ($ 24.95 - più $7.00 di spese postali extra USA - oppure più $ 15.00 di spese postali via aerea: per richieste e informazioni TRAVERSO 49 Route 25, Hudson NY 12534 USA; opp. al sito www.baroqueflute.com/traverso); vol. XI/1 (January 1999). In questo numero l'articolo di Ardal Powell: "The Hexachord and the Renaissance Flute".

Metodi

Emanuele Krakamp, *Metodo per il Flauto Cilindrico alla Böhm*, op. 103, Milano, Ricordi s.d. (1854?), fotocopie.

Henry Altès, *Méthode pour Flûte*, op. 31, Parigi, Schoenaers-Millerau s.d. (1880), parte II e III (manca la prima parte), fotocopie.

Libri, tesi e altre pubblicazioni

Betty Bang Mather e David Lasocki, *The Art of Preluding. 1700-1830. For Flutists, Oboists, Clarinettists and Other Performers*, New York, Mc Ginnis & Marx Publishers 1984 (dono Francesca Pagnini).

The Dolmetsch Collection of Musical Instruments, catalogo della mostra a cura di Frances Palmer, presso l'Horniman Museum, Londra, Inner London Educational Authority 1981 (dono Marco Perini). Da segnalare la foto di un flauto traverso a una chiave, in avorio e argento, marcato "Bizey".

[Ridley, Edward Alexander Keane] *Wind Instruments of European Art Music*, sintetico catalogo dell'Horniman Museum di Londra, Londra, Inner London Educational Authority 1974 (dono Marco Perini).

Tavole delle posizioni e dei trilli per flauto Boehm, Milano, Premiato Stabilimento Musicale di Romualdo Fantuzzi per conto della "Premiata fabbrica d'Istrumenti musicali Barlassina Giuseppe", s. d. (fotocopie)

Tavole delle posizioni e dei trilli per flauto Boehm, Milano, Premiata Calcografia e Copisteria Musicale di Romualdo Fantuzzi, per conto dello Stabilimento Musicale Alfredo Casoli, s. d. (fotocopie)

Musiche

Giuseppe Gariboldi, *Étude complète des gammes op. 127; Études mignonnes op. 131; 10 solos - caprices faciles; 20 petites ètudes op. 132; La matinée du flûtiste (exercice et études); L'indispensable caprice - étude op. 48; Grandes études de style op. 134; Grands exercices op. 139; 12 études de perfectionnement et de virtuosité op. 217;* tutti i voll. a cura di Pierre-Yves Artaud, Paris, Billaudot, 1998 (vedi la recensione di L. Verzulli)

Guy Lacour, *22 Dodécaprices* per flauto solo, Paris, Billaudot 1999.

René Goepp, *La coccinelle*, per flauto e pianoforte, Paris, Billaudot1998.

J. S. Bach, *Motet "Jesu, meine Freude"* BWV 227, trascrizione per 4 flauti di D.Walter.

Jean-Michel Damase, *Quattre facettes*, per flauto e chitarra, Paris, Billaudot 1999.

Fonoteca

Chamber Music in the Biedermeier Period, Dussek-Kalkbrenner-Kreutzer, flauto Francesca Pagnini, violoncello Mauro Valli, pianoforte Paolo Riboli. Tiziano Digital TZ 96002.

MERCATINO

Vendo: flauto a 8 chiavi originale del 1850 circa del costruttore inglese Metler (la 432-440 Hz); vendo flauto italiano anonimo della fine del XIX sec. a 13 chiavi (la 425-430 Hz) - entrambi gli strumenti sono restaurati e in ottimo stato; vendo flauto a una chiave, copia da G.A. Rottenburgh in bosso a 415 e flauto a una chiave, copia da C.A. Grenser, in ebano, con due corpi di ricambio (415 e 440 Hz) entrambi del costruttore C. Rufa; vendo inoltre una copia in ebano dall'originale in avorio (attribuito al Federico II) della collezione di G. Bizzi (Milano) del costruttore G. Tardino con due corpi di ricambio (393 e 415 Hz). Rivolgersi a Luca Verzulli, via T. Levi Civita 35, 00146 Roma, t. 06/5412829, E.mail mc7226@mclink.it.

Sono in vendita i quattro fagotti riprodotti a pagina 42; una cornamusa Glen (Edimburgo) ca. 1860 e una cornamusa Robertson (Edimburgo) ca. 1905-10. Vendo anche l'ottavino Orsi a 7 chiavi riprodotto a pagina 44; un oboe moderno Rigoutat; un clarinetto piccolo in La (in unico pezzo) di fattura bolognese, marcato Umberto Pizzi (probabilmente non il costruttore, ma il negoziante, ovvero lo "stabilimento musicale" bolognese) del primo '900. Per informazioni contattare F. Tricomi. Indirizzo: via Rialto 15, 40124 Bologna, opp. tel. 0347.2572092. ⇨

Vendo flauto a 6 chiavi discendente al Re, con in aggiunta anche due corpi (superiore e inferiore) senza chiavi, copia da Kirst di Claire Soubeyran (Parigi) a L. 1.000.000 non trattabili, oppure scambio con un buon flauto basso rinascimentale La=440. G. Lazzari tel. 051.238947.

Acquisto listini di produzione e altri materiali promozionali e pubblicitari di costruttori di fiati italiani. Francesco Carreras tel. 050.855697

SIFTS — Società Italiana del Flauto Traverso Storico
Asociazione non a scopo di lucro
Sede: Via Orfeo 18, I-40124 Bologna, tel+fax 051.238947.
E.mail del Presidente in sede: sifts@iperbole.bologna.it;
E.mail del Vicepresidente a Roma: mc7226@mclink.it;
Sito Internet: http://www.mclink.it/personal/MC7226/sifts.htm.
Consiglio Direttivo: Presidente Gianni Lazzari, Vicepresidente Luca Verzulli, Segretario Franco Luisi, Tesoriere Luigi Lupo, Consigliere Dario Lo Cicero. **Quote associative** annuali (per anno solare) da versare sul conto corrente postale n. 26689406 intestato col nome dell'associazione: soci ordinari L. 25.000 (estero L. 30.000), soci sostenitori L. 80.000. **Bollettini arretrati** L. 10.000 più spese di sp.

Franco Malagodi
libri spartiti autografi iconografia strumenti da collezione

ANTIQUARIATO MUSICALE

Via Majorana 7
I-40126 Bologna
Italy

Tel. 051.246895

G·TARDINO

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

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

Musica
Musica

VENDITA PER CORRISPONDENZA DI TUTTE LE EDIZIONI NAZIONALI ED ESTERE

MUSICA MUSICA

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