

**Bollettino della  
SOCIETA' ITALIANA  
DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO  
Anno 4 numero 1, aprile 1999**



**SOMMARIO**

J.G. Tromlitz, *Metodo approfondito e particolareggiato per suonare il flauto*. Capitolo terzo: *Della diteggiatura*, seconda parte p.3 - Gianni Lazzari, *Ritratti di flautisti italiani dell'Ottocento: Giulio Briccialdi* p.17 - Segnalazione di strumenti: *La collezione Spada* p.38 - Recensioni p.47 - Nuove acquisizioni della Biblioteca p.49

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

## CORSI E SEMINARI

**BOLZANO, Accademia Europea di Musica Antica.** Corsi di interpretazione e concerti, 31 luglio - 8 agosto 1999. Voce **Marius van Altena**, clavicembalo **Gordon Murray**, violino barocco **Alessandro Ciccolini**, traversiere **Stefano Bet**, flauto diritto **Josep Maria Saperas**, viola da gamba **Paolo Biordi**, liuto **Paul Beier**, organo **Claudio Astronio**. Iscrizione e informazioni: Istituto Musicale "A. Vivaldi", via Leonardo da Vinci 20/I, 39100 Bolzano, tel. 0471.973695, fax 0471.976607. E.mail [imu-sicbz@tin.it](mailto:imu-sicbz@tin.it)

**CASTELL'ARQUATO (PC), Corsi Internazionali di Musica Antica,** IV edizione, 22-29 agosto 1999. **Giovanni Battista Columbro** flauto dolce e traversiere, **Olivia Centurioni** violino barocco, **Danilo Costantini** clavicembalo (basso continuo), **Nereo Dani** musica d'insieme, **Leonella Grasso Caprioli** seminario su "Tartini e l'ornamentazione strumentale e vocale nel '700". Quota di iscrizione L.100.000; frequenza: allievi effettivi L. 300.000, uditori L.100.000. Informazioni G.B. Columbro tel+fax 0372.452706.

**URBINO, 20-29 luglio 1999, XXXI Corso Internazionale di Musica Antica, VII esposizione di Strumenti della Musica Antica, Festival di Musica Antica.** Da segnalare il corso di flauto traverso rinascimentale, barocco e classico tenuto da Marcello Gatti; da segnalare ancora tra i tanti corsi: Basso continuo per non tastieristi, Accordatura e temperamento, Teoria delle proporzioni del XVII secolo, Le chiavi alte e il trasporto, Musica da camera, Coro, Bande di flauti, Orchestra barocca. Per informazioni: Segreteria della FIMA lunedì e giovedì 15.00 - 18.00 tel+fax (39).06.3210806.

**DIEPPE (Francia) 20-29 agosto 1999.** Academie de musique et danse ancienne de Dieppe (Haute-Normandie) "Bain de musique": corsi di strumento, musica da camera, ensemble vocale, danza, concerti. **Flauto traverso barocco: Valérie Balssa e Philippe Allain-Dupré** (anche flauto traverso rinascimentale). Informazioni e iscrizioni: Festival de Musique Ancienne de Dieppe, 63 rue de la Barre 76200 Dieppe (Francia).

(vedi anche p. 16)

JOHANN GEORGE TROMLITZ

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

### CAPITOLO TERZO: DELLA DITEGGIATURA seconda parte

#### § 17

Il  $do^2$  diesis dovrebbe essere sempre fatto con tutte le dita alzate, ma poiché succede raramente che non vi sia almeno un dito della mano destra che si trovi già sopra il foro a causa delle note precedenti, e rimanga o in qualche caso debba addirittura rimanere abbassato, la vera e propria posizione del  $do$  diesis capita raramente. Dato che nel  $do^2$  diesis tutte le dita della mano destra possono restare abbassate, ci si regola sempre in base alle note precedenti o seguenti per decidere quali e quante dita debbano restare giù; se cioè è una, due, o tre. Per rendere tutto ciò più comprensibile fornisco con f) alcuni esempi: [vedi tavole in fondo]

A causa delle dita della mano destra che restano abbassate questo  $do^2$  diesis è sempre un po' calante, difetto che si cerca di eliminare con l'imboccatura. Nella prima figura (f.1) resta giù il dito (indice) utilizzato per il  $fa^2$  diesis; nella seconda figura restano giù tutte e tre le dita della mano destra utilizzate per il  $re^2$  e poi quelle per il  $mi^2$  (indice e medio); nella terza restano giù di nuovo quelle del  $mi^2$  e nella quinta quelle per il  $mi^1$  e per il  $mi^3$ . Nella sesta figura compare il  $do^2$  diesis con tutte le dita alzate come nella tabella delle posizioni, e così anche nella settima e nell'ottava. Coloro i quali nel suonare non coprono affatto, o troppo poco, il foro d'imboccatura, cadono nell'errore opposto: il  $do^2$  diesis diventa crescente. E' impossibile ottenere un suono bello, forte e intonato con un foro di imboccatura troppo chiuso, e anche il flauto meglio accordato diventerà stonato con una imboccatura scorretta e inappropriata. Si veda in proposito il capitolo relativo all'imboccatura. Il  $do^3$  diesis della terza ottava è crescente in tutti i flauti comuni e con la comune diteggiatura; è quasi, ma non del tutto, un  $re^3$  bemolle, per cui non serve né da  $re^3$  bemolle né da  $do^3$  diesis; quand'anche esso si trovasse esattamente a metà fra  $do^3$  diesis



(nell'intonazione) con la diteggiatura; quando è stonato, ciò dipende solo da una accordatura sbagliata o dal fatto che il tappo è fuori posto. E' vero che si può sempre intonare la nota spostando il tappo, ma se la causa della cattiva intonazione non sta nella posizione errata del tappo, allora spostandolo non si rovinerà soltanto il re<sup>3</sup> ma anche il giusto rapporto fra tutte le note dello strumento. E' estremamente sbagliato, e un grande errore, ricorrere in questo caso al tappo a vite. Il tappo, una volta posto nel punto giusto (che può essere uno solo se si vuole avere un giusto rapporto fra tutte le note), non deve essere spostato, se si mantiene lo stesso corpo centrale, se non si vogliono perdere suono e corretta intonazione. Alcuni costruttori di strumenti sanno molto poco a proposito del corretto uso del tappo a vite e delle ragioni della sua esistenza; e tuttavia lo costruiscono. Quale potrà mai essere il giusto rapporto fra le note nei loro flauti se non sanno né la ragione dell'esistenza del tappo a vite e del registro, né il modo di usarli? Non si può lasciar loro dare la minima occhiata a qualcosa, che subito la copiano, sia adatta o meno ai loro flauti; appena ciò che hanno fatto somiglia solo esternamente al flauto che hanno copiato, credono di aver centrato l'obiettivo, anche se a un esame più approfondito risulta che hanno mancato completamente il bersaglio. La volta che scriverò a proposito della costruzione del flauto, chiarirò ulteriormente questo argomento.

## § 20

Le restanti note acute non tollerano alcun cambiamento nella diteggiatura; vengono tutte bene, eccetto il fa<sup>3</sup>, che è una nota un po' difficile da emettere, e si può inoltre fare con due differenti posizioni; anche se la seconda è un po' crescente, risponde più facilmente della prima. Si può facilitare l'emissione della nota con la prima posizione prendendo prima il mi<sup>3</sup> e legandolo poi rapidamente al fa<sup>3</sup>. Su un flauto con le chiavi del sol diesis e del si bemolle, il fa<sup>3</sup> viene molto bene e lo si può con facilità ottenere chiaro e intonato. Ho incluso il si<sup>3</sup> bemolle in questa tabella delle posizioni anche se capita di rado, ma ho tralasciato il do<sup>4</sup> perché non si usa mai. Nel suonare queste note acute ci si basa esclusivamente sulla diteggiatura; in questo caso non si può cambiare niente con l'imboccatura e le note possono venir fuori soltanto così come sono sullo strumento. Da tutto quanto abbiamo detto ci si può rendere conto di come sia indispensabile per suonare intonati avere una diteggiatura adatta a un flauto ben accor-

dato, e di quanto, oltre a ciò, dipenda dall'imboccatura che può realizzare il suo compito in virtù di un orecchio ben educato; e si può anche capire quanto sia difficile divenire un eccellente ed eminente flautista.

## § 21

Rimane ancora da parlare delle chiavi del re diesis e del mi bemolle, e del loro uso. Ho già più volte ricordato quanto sia importante adoperarle correttamente; vorrei ora sforzarmi di rendere l'argomento più chiaro e di spiegare le ragioni dell'esistenza della chiave del re diesis. Essa è stata inventata da Quantz, e ha la sua ragion d'essere nell'armonia. Poiché il re diesis deriva dal re naturale e il mi bemolle dal mi naturale, non possono essere identiche, né si può prendere l'una invece dell'altra; esse si differenziano l'una dall'altra per un comma, come ogni semitono maggiore si differenzia da quello minore; il semitono maggiore ha un' ampiezza di cinque comma, il minore di quattro; il semitono minore si ottiene alzando una nota con un diesis o abbassandola con un bemolle ma rimanendo sullo stesso grado della scala (vedi es. g).

Quello maggiore sale di un grado da un rigo a uno spazio o viceversa scende di un grado da uno spazio a un rigo (vedi es. h).

Paragonati fra loro appaiono come nell'esempio i):

Ciò che è valido per questi particolari intervalli, lo è anche per tutti gli altri del medesimo genere. Da ciò si comprende la loro diversità, per cui non si può prendere l'uno al posto dell'altro. Non si può quindi prendere il mi bemolle al posto del re diesis, il si bemolle al posto del la diesis, il sol bemolle al posto del fa diesis, il re bemolle al posto del do diesis, il la bemolle al posto del sol diesis, e così via, perché ne deriverebbe un andamento dell'armonia e della melodia scorretto e male intonato. Sul *clavier* si ha sempre un solo tasto per ognuna di queste due note e, giacché la loro differenza non è presa in considerazione, bisogna arrangiarsi come si può. I cantanti e i suonatori di strumenti d'arco e a fiato hanno il vantaggio di poter realizzare con la massima precisione tale differenza. Ma il *clavier* ha rispetto agli strumenti a fiato il vantaggio dal punto di vista dell'accordatura di avere una singola e propria corda per ogni nota che uno può accordare come vuole. Sugli strumenti a fiato, e soprattutto sul flauto bisogna accordarsi così come si può, dato che si hanno soltanto sette fori con i quali tutte le tonalità devono essere accordate

in modo tale da renderle completamente praticabili, cosicché colui che abbia un buon orecchio possa suonare intonato in tutte le tonalità.

## § 22

Una siffatta accordatura è molto più difficile di quella che si può realizzare sul *clavier*; tuttavia è possibile accordare il flauto in tutti e tre i registri con una intonazione migliore di quella del *clavier*, sul quale nessun intervallo può essere completamente giusto all'infuori dell'ottava, di modo che esso non può adattarsi completamente al modo di intonare di un buon flautista che tenga conto delle sopradette differenze (tra semitono maggiore e semitono minore) o a quello di un bravo e intonato violinista. Il buon violinista osserva con esattezza la differenza tra semitono maggiore e minore, quando per esempio diteggia sulla seconda corda il sol<sup>1</sup> diesis con il terzo e il la<sup>1</sup> bemolle con il quarto dito, sulla terza corda il do<sup>2</sup> diesis con il secondo e il re<sup>2</sup> bemolle con il terzo dito, e il re<sup>2</sup> diesis con il terzo e il mi<sup>2</sup> bemolle con il quarto dito, e così via. Se dovesse prendere una nota per l'altra, dovrebbe anche poter intonare il la bemolle allo stesso modo del sol diesis che è terza maggiore di mi naturale, il re bemolle allo stesso modo del do diesis che è terza maggiore di la naturale, e il mi bemolle allo stesso modo del re diesis che è terza maggiore di si naturale, etc. etc.; si faccia la prova e lo si sentirà. Dichiaro perciò ancora una volta che sarebbe un grave errore, in cambio di una piccola comodità, prendere con il flauto una nota al posto dell'altra; così facendo diverrebbe impossibile suonare intonati. E' quindi necessaria una diteggiatura appositamente predisposta per un flauto ben accordato; il compositore deve capire cosa non si può fare con il flauto e evitare di comporlo; perché è sempre meglio rinunciare del tutto a fare una cosa piuttosto che farla male a spese dell'orecchio.

## § 23

Mi sia concesso di dire ancora qualcosa a proposito dell'accordatura del *clavier*. Come dà nell'occhio il fatto che gli archi e i fiati, in una sinfonia in mi bemolle maggiore o in tonalità simili con diesis o bemolle, soprattutto alla fine non siano più assolutamente accordati con il clavicembalo! E, anche se all'inizio si erano accordati nel modo migliore possibile, siano invece molto crescenti rispetto ad esso! La causa di tutto ciò sta in quello che abbiamo detto precedentemente, e

deriva perciò dall'accordatura delle quinte perfettamente giuste (cioè non temperate) degli archi, che non è possibile realizzare sul *clavier*. Si vorrebbero, è vero, accordare gli archi come il *clavier*, si richiederebbe però qualcosa assolutamente irrealizzabile, perché, quand'anche tale accordatura fosse possibile, dovendo un buon suonatore seguire sempre il proprio orecchio non potrebbe in tal modo accordarsi a causa delle quinte male intonate; egli diteggerebbe correttamente tutti gli intervalli con i quali però non si accorderebbero affatto le corde a vuoto. E' non sarebbe questo un errore più grande di quello che si voleva evitare? Ma se egli decidesse di non usare mai le corde a vuoto con la loro accordatura imperfetta, tastando tutte le note, allora seguendo il proprio buon orecchio dovrebbe intonare usando delle diteggiature tali da permettergli di suonare come se le corde a vuoto fossero state fin dall'inizio accordate perfettamente, e di nuovo ricadrebbe nel difetto precedente, cioè non sarebbe intonato con il *clavier*. Ma poniamo il caso che ci si potesse arrangiare ad accordarsi meglio con il *clavier*, temperando cioè le quinte sul violino; io dubito fortemente che un'intera orchestra sarebbe in grado di intonare gli strumenti con un temperamento del genere; e quand'anche fosse possibile, sarebbe in grado essa di mantenerlo per tutta la durata della composizione? Io credo di no! In quale legge sta scritto che per l'intonazione si debba prendere come punto di riferimento un unico strumento male accordato, rovinando un'intera composizione? Ed è proprio necessario che tale strumento (cioè il clavicembalo) ci sia? E' vero che nelle opere non si può fare a meno del clavicembalo, tuttavia si accordano gli archi con la giusta intonazione, cosicché il male non risulti troppo grande e insopportabile. Per questi motivi la proposta di dare agli archi una accordatura temperata cade da sola, né si può in alcun modo realizzare a meno che non si voglia rovinare tutta la composizione. Io credo quindi che se si desidera avere una composizione musicale intonata eseguita da musicisti bravi e abili, si deve avere l'accortezza di lasciare da parte il clavicembalo. Mi si perdoni questa digressione; l'ho scritta per coloro che non sanno, e per coloro che vogliono a tutti i costi far accordare gli archi secondo il temperamento del *clavier*.

## § 24

Il re diesis è la terza maggiore pura di si, e questo è il motivo essenziale di questa invenzione, poiché l'altra chiave, che dà un mi

bemolle perfettamente intonato, non può essere usata come re diesis. Quantz, l'inventore di questa chiave, indica quattro note con le quali essa va usata appropriatamente; esempio k:

Ma proprio questa indicazione è colpevole del timore e dello scarso uso di questa chiave, poiché si crede di dover continuamente saltare da una chiave all'altra mentre si suona, cosa molto difficile. Se fosse così, il sospetto sarebbe fondato; ma voglio dimostrare qui che l'uso di tale chiave è più facile di quanto non si pensi e che offre molti più vantaggi del solo impiego nelle quattro note citate. Dirò così che, quando il re diesis è una nota essenziale per la tonalità in cui si suona - quando cioè è un intervallo fondamentale per questa scala -, allora questa chiave dovrà essere utilizzata non solo per il re diesis, ma anche per tutte le altre note che appartengono a questa scala, per le quali normalmente viene prescritta la chiave di mi bemolle. Perciò non è necessario saltare da una chiave all'altra, ma si mantiene invece la chiave di re diesis fin tanto che rimane il re diesis come intervallo fondamentale; e quando il re diesis ritorna re naturale, si lascia la chiave e si passa a usare la chiave di mi bemolle come al solito. Tutto ciò può essere fatto con comodo, come mostrerò più avanti.

§25

Questa è la regola prima per usare la chiave di re diesis. Io comunque la adopero, e con buon successo, anche in un altro modo. Quando in una tonalità oltre al re diesis è essenziale anche il sol diesis, come per esempio in mi maggiore, io mantengo la chiave di re diesis anche quando il re diesis cambia in re naturale, e la mantengo per tutte le note, fino a che il sol diesis è presente nella tonalità ed è una nota essenziale. Ma cambiando il sol diesis in sol naturale, si lascia questa chiave e la si cambia alla prima occasione con la chiave piccola o di mi bemolle. Se si ha un flauto ben accordato, ci si renderà conto molto presto della convenienza di questa pratica. Anche nel caso in cui sia essenziale non il re diesis, ma soltanto il sol diesis, si userà costantemente questa chiave, almeno finché è presente il sol diesis. Un esempio renderà tutto più chiaro; es. l) e m):

Qui, nelle prime due battute si usa la chiave grande o di re diesis, e poiché dal segno + nelle ultime due battute il re diesis è assente, si prende la chiave piccola o di mi bemolle. Nell'esempio m) si dovrebbe cambiare al + la chiave di re diesis con quella di mi bemolle, perché il re diesis passa a re naturale, ma poiché il sol diesis è nota essenziale

nella frase seguente, si mantiene la chiave di re diesis fino alla fine.

§26

Si utilizza con successo la chiave di re diesis anche nella tonalità di si maggiore o minore, soprattutto nell'accordo di dominante fa<sup>2</sup> diesis, la<sup>2</sup> diesis, do<sup>3</sup> diesis. Questo do<sup>3</sup> diesis, sebbene io lo accordi più basso nei miei flauti, sarebbe comunque troppo alto in questa tonalità se fatto con la chiave di mi bemolle, invece con la chiave di re diesis diventa intonato; di conseguenza lo sarà anche l'accordo fa<sup>2</sup> diesis, la<sup>2</sup> diesis, do<sup>3</sup> diesis, che diteggiato nel modo consueto risulta molto impuro. Il passo nell'esempio n) viene perciò eseguito per intero fino in fondo con la chiave di re diesis; es. n):

Voglio aggiungere alcuni ulteriori esempi per chiarire dove la chiave di re diesis è essenziale e dove non lo è, e perché è opportuno scambiarla con la chiave di mi bemolle. Si veda in primo luogo l'esempio o):

Il re diesis indicato col numero 2 non sembra essenziale all'armonia corrispondente, ma lo diventa in riferimento alla corretta progressione armonica. Se questa figura corrispondesse a quella sotto il numero 3, il re<sup>2</sup> diesis non sarebbe essenziale e potrebbe essere fatto con la chiave di mi bemolle. Ma poiché [in 2 il re diesis] compare nella progressione come seconda di do<sup>3</sup> diesis, [intervallo] che dovrebbe risultare puro - ma non lo sarà con la chiave di mi bemolle -, allora questo re diesis diventa essenziale e deve essere suonato con la chiave di re diesis. Poiché per le note precedenti non è necessaria alcuna chiave, la chiave di re diesis può essere presa comodamente al si di 1 e mantenuta fino alla fine. Questo passo può essere così suonato intonato senza difficoltà aggiuntive; la stessa cosa può essere facilmente applicata ad altri passi simili.

§27

Quando si deve usare la chiave di re diesis, conviene prenderla alla prima buona occasione, alcune note prima che il re diesis compaia, e conviene mantenerla ancora per alcune note finché non compaia un'altra buona occasione per tornare alla chiave di mi bemolle. In questo modo si evita di saltare da una chiave all'altra, come si vede nell'esempio p):

Qui non si deve aspettare che arrivi il re diesis, ma prendere la chiave giusto all'inizio, al la<sup>2</sup>, sebbene lì non sia necessaria alcuna chiave - è meglio se la si prende in questo punto in previsione del re

diesis seguente, e la si mantiene fino al sol<sup>2</sup> al numero 4, che si prende senza chiave per tornare più facilmente alla chiave di mi bemolle. In verità si potrebbe mantenere la chiave di re diesis anche per le note seguenti, ma così sarebbe necessario alzare un poco il mi<sup>3</sup> e il do<sup>3</sup>, perché queste note, se fatte con la chiave del re diesis, risulterebbero troppo basse; poiché tuttavia si può tornare facilmente alla chiave di mi bemolle, è meglio togliere la chiave del re diesis nel punto suddetto e non riprenderla fino al successivo re diesis del punto 5, per poi mantenerla o toglierla secondo le circostanze.

§28

Quando il re diesis o il sol diesis non sono note essenziali, ma solo di passaggio, allora si manterrà sempre la chiave di mi bemolle: esempi s) e t):

Il primo re diesis, al numero 6, è una nota di passaggio e quindi viene diteggiata con la chiave di mi bemolle; poiché le note principali di questa prima figurazione sono il si ed il re, le note che stanno tra loro sono di passaggio. Nemmeno il secondo re diesis al numero 7 è essenziale e potrebbe essere fatto anch'esso con la chiave di mi bemolle; ma a causa del seguente sol<sup>2</sup> diesis, che è essenziale perché appartiene all'armonia, sebbene a un accordo di sesta, come dimostrato in u):

[Il re diesis al numero 7] si diteggia con la chiave di re diesis, per averla pronta e non dover saltare dall'una all'altra.

§29

Nei casi in cui il *clavier* suona la melodia all'unisono col flauto ed il re diesis compare come nota di passaggio, questo deve essere preso con la chiave di re diesis, poiché con la chiave di mi bemolle risulterebbe troppo alto contro il re diesis del *clavier*, il quale molto spesso viene temperato alquanto basso; e nell'eventualità che il re diesis del flauto fosse un poco più basso rispetto a quello del *clavier*, lo si può alzare facilmente, sia girando un poco il flauto in fuori, sia rinforzando un poco il soffio, soprattutto se si tratta di note lunghe e si ha tempo [di farlo]. Sottigliezze di questo tipo si incontrano spesso con questo strumento ed è per questo che è difficile suonare il flauto intonati. In effetti questo strumento presenta difficoltà che altri non hanno, per lo meno così frequenti, che solo chi lo studia diligentemente può comprendere - e non tutti i flautisti studiano il loro strumento diligentemente. Voglio ancora discutere un passo da una

sonata, e poi potrà bastare; si veda w):

Qui, al fa diesis sotto il numero 8 viene presa la chiave di re diesis, per mantenerla fino al numero 9. Al 9, il do<sup>3</sup> dovrebbe, a rigore, venire preso con la chiave di mi bemolle, ma a causa del re diesis seguente, bisogna mantenerla anche per il do<sup>3</sup>, cercando di farlo risultare un poco più alto. A 10 il sol diesis è essenziale, e così, per evitare di saltare da una chiave all'altra, cosa che va sempre a danno della buona esecuzione, bisogna prendere anche il do<sup>3</sup> con la chiave di re diesis, e mantenerla, come spiegato poc'anzi, fino al punto 11.

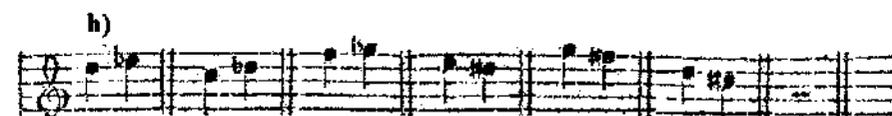
§30

Spero che questi pochi esempi possano bene illustrare come debbano essere impiegate le chiavi di mi bemolle e di re diesis. A mio giudizio sarebbe superfluo cercare altri esempi, che ingrosserebbero questo lavoro senza necessità, e che spaventerebbero gli studenti non troppo pazienti. Fermiamoci a questo punto. Non credo di avere esaurito tutti i dettagli che riguardano la diteggiatura, e non di meno credo di aver detto tutto il necessario perché l'allievo possa aiutarsi da solo. Quantz fa una osservazione che, a beneficio di chi studia, non posso tralasciare. Nel paragrafo 12 del capitolo terzo, dedicato alla diteggiatura, così dice: "Poiché la diteggiatura del flauto presenta molte affinità con quella dell'oboe, molti credono che chi suona l'oboe sia in grado di imparare il flauto per proprio conto: da ciò derivano errori di diteggiatura e maldestri tipi d'imboccatura. Invece questi due strumenti, come ognuno può facilmente comprendere, hanno caratteristiche molto diverse; non bisogna dunque lasciarsi fuorviare da questo pregiudizio."

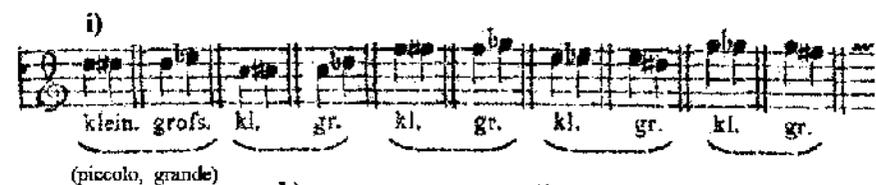
TAVOLE DEGLI ESEMPI

The image shows three musical staves, labeled d), e), and g). Each staff contains musical notation in a single system. Staff d) shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and clefs (treble and bass). Staff e) shows a similar sequence of notes with accidentals and clefs. Staff g) shows a sequence of notes with accidentals and clefs, including a double bar line and a repeat sign.

h)



i)



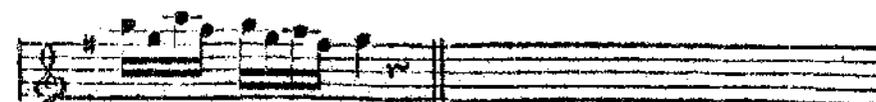
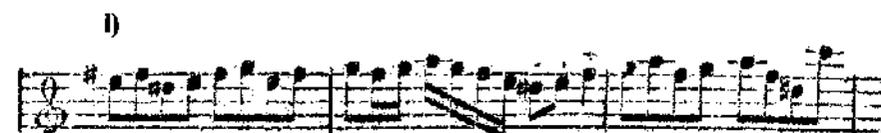
klein. grofs. kl. gr. kl. gr. kl. gr. kl. gr.

(piccolo, grande)

k)



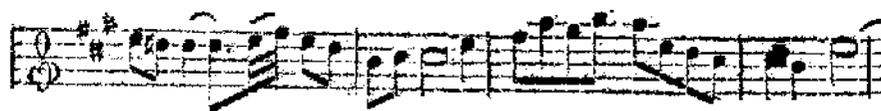
l)



m)



Allegro.



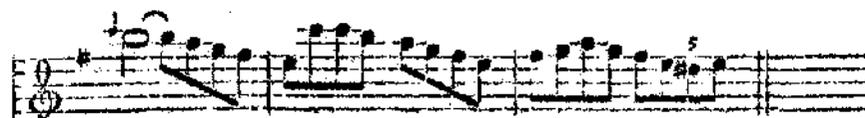
n)



o)



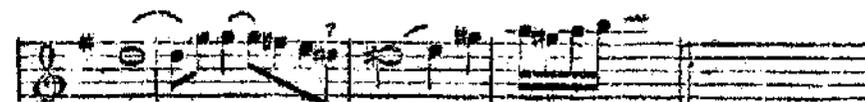
p)



s)



t)



u)





\*\*\*\*\*

**Imola: Accademia pianistica "Incontri col Maestro". Corsi internazionali estivi di flauto.** Masterclasses e seminari dall'11 al 21 luglio 1999. Moshe Aron Eppstein 11-12.7, Emilio Galante 11-12.7, Massimo Mercelli 13.7, Francesco Chirivi 14.7, Salvatore Lombardi 14.7, Gian-Luca Petrucci 14.7, Glauco Cambursano 15-16.7, Claudi Arimany 16-17 e 19.7, Adràs Adorjan 17-18.7, Jean-Pierre Rampal 19-20.7, Angelo Persichilli 21.7.  
Durante i corsi: Mostra della collezione di flauti traversi storici di Francesco Chirivi

**Gianni Lazzari**

**RITRATTI DI FLAUTISTI ITALIANI DELL'OTTOCENTO:  
GIULIO BRICCIALDI**

Al mio lavoro di raccolta e studio delle fonti dell'iconografia italiana del flauto - che i lettori del Bollettino conoscono attraverso gli elenchi e gli articoli già apparsi - ho dato dei limiti storici che vanno dal tardo Medioevo al 1800. Il 1800 è l'ideale confine per il tipo di informazioni da ricercare nelle fonti stesse. Per fare qualche esempio, dell'Ottocento ci rimangono così tanti strumenti che la loro raffigurazione decade come fonte primaria per l'organologia; lo stesso può dirsi delle formazioni strumentali e delle occasioni musicali, dato che abbiamo notizie esaurienti dai repertori editi e dalle innumerevoli fonti scritte.

Così, prendendo in considerazione anche il successivo periodo storico, ovvero l'iconografia flautistica dell'Ottocento e del Novecento, ho focalizzato l'attenzione sul genere del ritratto, che è quello che offre ancora i maggiori motivi d'interesse e che anzi ne aggiunge di nuovi, sia per la resa "oggettiva" della fotografia, che per la diffusione a basso costo dei ritratti di musicisti (consentita dalla nuova tecnica della litografia), che rappresenta un indice del successo di taluni solisti presso il loro pubblico di dilettanti ed estimatori.

Per questo genere e periodo non ritengo necessario, almeno per il momento, avviare uno specifico elenco delle fonti e dei personaggi raffigurati; presenterò invece all'occasione i "ritrovamenti" più interessanti, come avviene col presente articolo. Un primo corpus di ritratti di flautisti è facilmente componibile attraverso due pubblicazioni già esistenti: la prima è il noto volume di ritratti e biografie di flautisti, dilettanti e compositori per flauto, edito privatamente a Berlino nel 1906 dal facoltoso industriale Adolph Goldberg, dilettante flautista e amico di molti solisti del tempo;<sup>1</sup> la seconda è il volume di Andrew Fairley dedicato a flauti, flautisti e costruttori, che raccoglie moltissimi ritratti - alcuni per la verità riproposti come schizzi per mano della moglie dell'autore.<sup>2</sup>

I "ritrovamenti" che presento in questa prima occasione sono due inediti ritratti di Giulio Briccialdi, che ripropongo accanto a tutti quelli già noti o recentemente riapparsi.

## I RITRATTI DI GIULIO BRICCIALDI

Giulio Briccialdi è stato un grandissimo solista di flauto, un musicista completo - direttore d'orchestra e compositore -, e un "perfezionatore" del flauto, con gli eccellenti risultati raggiunti nei suoi ultimi modelli. Fu elogiato ovunque in Italia e in Europa, tanto dal pubblico che dai colleghi flautisti con cui instaurò spesso rapporti di amicizia e di stima. L'inglese Richard Rockstro, autore del notissimo trattato sul flauto, sempre molto critico con gli "avversari" flautisti, considerava la qualità di suono e l'esecuzione di Briccialdi un esempio da imitare e un modello per il suo stesso studio.<sup>3</sup>

L'ammirazione verso il musicista è testimoniata anche da una serie di ritratti, alcuni dei quali furono pubblicati e venduti probabilmente negli stessi negozi in cui si potevano acquistare le sue composizioni. Dei sei ritratti che riunisco e presento di seguito numerati, tre (i numeri 2, 3 e 5) sono conosciuti da tempo, uno (il n. 4) è apparso di recente senza il meritevole risalto, mentre due (i nn. 1 e 6) sono, a quanto mi risulta, del tutto sconosciuti ai flautisti odierni e agli stessi biografi briccialdiani. Il mio intento è di presentarli in sequenza cronologica, con le informazioni di corredo, secondo la datazione desumibile dai dati oggettivi o ricavata da alcuni dati biografici, dai flauti ritratti e dall'età apparente del musicista.

1) Il primo ritratto, inedito, è un disegno di Fortunato Bello, litografato da I. Coleoni per la Litografia Berletti di Udine nel 1842 (fig. 1).<sup>4</sup>

Le scarse notizie su Fortunato Bello (Venezia 1818 - Parigi 1859) ci dicono che fu pittore, disegnatore e litografo; fu apprezzato in particolare per la sua attività di ritrattista e ammesso nel 1832 all'Accademia Veneta.<sup>5</sup>

Briccialdi appare giovanissimo, forse più giovane dei 24 anni riferibili all'anno di stampa dell'immagine. Come solista di flauto, Briccialdi si era affermato in Italia già dall'adolescenza (vedi la scheda a parte);<sup>6</sup> nel 1839-40 fece base a Milano e tenne concerti in tutta l'Italia settentrionale. Dopo il matrimonio del 1841, intraprese la prima importante tournée che lo portò in l'Austria passando anche per Udine.

Data la giovanissima età apparente, è ipotizzabile che il passaggio da Udine abbia promosso l'idea dell'impressione litografica locale, ma che il ritratto risalga a qualche anno prima, forse al giro di concerti nel Veneto del 1839 (Venezia e Padova).

GIULIO BRICCIALDI, nato a Temi il 2 marzo 1818, iniziò lo studio del flauto con il padre Giovanni Battista. Morto questi prematuramente, scappò a Roma per evitare la carriera ecclesiastica cui la famiglia lo voleva avviare. Ben presto apprezzato per le sue qualità non solo virtuosistiche, ma anche espressive, a soli 15 anni, fino dal 1 marzo 1833, venne ammesso alla Congregazione (in seguito Accademia) di S. Cecilia. Nel 1836 fu a Napoli, dove insegnò il flauto al conte Leopoldo di Siracusa, fratello del re Ferdinando II di Borbone; nel '38 fu a Firenze e quindi nelle Marche. Dal 1839, facendo base a Milano, percorse tutto il nord Italia dando concerti a Padova e Venezia. Nel gennaio 1841 si sposò con la senese Rosa Ciampolini, che aveva conosciuto a Roma, senza che il matrimonio mutasse la sua vita di concertista itinerante. Insieme alla moglie si recò a Trento, Udine, Trieste, Lubiana, Graz per poi giungere a Vienna. Sempre nel '41, fu a Carlsbad, Linz, Salisburgo e a Steyer dove gli nacque l'unica figlia, che però visse solo 24 ore. Per brevi periodi fu anche direttore di banda a Perugia e a Fermo. Nel 1847 fu a Monaco di Baviera, dove incontrò Theobald Böhm. In seguito si recò a Londra, dove rimase cinque anni avendo modo di farsi apprezzare come solista e come progettista di flauti. Tornato in Italia, nel 1855 rappresentò al Teatro Carcano di Milano l'opera Leonora de' Medici, riscuotendo un buon successo presso i critici, ma non presso il pubblico, tanto che dovette sciogliere la compagnia perché non sarebbe riuscito a mantenere gli impegni presi. Nel 1860 diresse l'orchestra del Teatro Nazionale di Torino, per poi divenire primo flauto al teatro Comunale di Bologna. Dal 1870 fu insegnante al R. Istituto musicale di Firenze, dedicandosi alla didattica ed alla costruzione di flauti. Dal 1872 accademico dell'Istituto e dal 1874 Cavaliere della Corona d'Italia, morì a Firenze il 17 dicembre 1881. Le sue spoglie vennero traslate a Temi nel 1882. Nell'occasione la città umbra celebrò l'illustre concittadino con uno studio di Francesco Mancini e nel 1904 fece porre un lapide commemorativa sulla sua casa natale. L'Istituto musicale temiano porta ancora oggi il suo nome. (Da A. Onerati, *Strumenti a fiato... op. cit. in nota 11, pp. 240-41*)

La litografia è accompagnata da quattro versi che, secondo un luogo comune della retorica del tempo, innalza l'artista tra gli dei per un confronto con Apollo.

"Se Apol sospende il musical lavoro  
Lo prosegua Briccialdi: incerto sei,  
Se uditor siedi nell'Eliseo Coro,  
Qual sia più degno d'allegrar gli Dei"



**Fig. 1** 2) Il secondo ritratto è già noto per comparire nell'*Indispensabile*, il metodo di Leonardo De Lorenzo, con la didascalia "The Paganini of the flute. Il Paganini del flauto".<sup>7</sup>

L'immagine originale è una litografia da un disegno di Joseph

Kriehuber, prodotta dalla ditta Pietro Mechetti, con negozio di produzioni artistiche in Vienna (fig. 2).<sup>8</sup>

Josef Kriehuber (Vienna 1800-1876) fu un indefesso disegnatore, pittore e litografo specializzato in paesaggi e ritratti. La sua produzione litografica di ritratti ne conta più di 3000, con personaggi dell'aristocrazia austriaca ed europea in visita a Vienna, di eminenti personaggi politici, diplomatici e ambasciatori, ricchi borghesi, industriali e artisti. Tra questi ultimi si contano diversi musicisti, tra cui Beethoven, Paganini e Czerny.<sup>9</sup>

In questo ritratto l'espressione di Briccialdi è meno ingenua del precedente, dove appariva quasi un *enfant prodige* un po' cresciuto. La posa quasi di profilo scelta da Kriehuber, con la testa e lo sguardo leggermente sollevati, infondono nobiltà e "superiore" ispirazione al musicista. I capelli sono più fluenti, liberamente ondulati, secondo una moda (e un'iconografia) nettamente più "romantica", compaiono inoltre dei leggeri baffi. Dal primo ritratto sembra passato qualche tempo, forse qualche anno, ma può anche essere avvenuto soltanto di un repentino cambiamento d'aspetto dovuto al matrimonio (1841) e al consolidamento della carriera artistica con la prima tournée all'estero. Briccialdi giunse a Vienna nel 1841, a 23 anni: il ritratto può ben accordarsi con quell'età.

3) Il terzo ritratto di Briccialdi è il dagherrotipo presente nel volume di Goldberg citato all'inizio (fig. 3).<sup>10</sup> Il Goldberg purtroppo non riporta indicazioni sull'occasione e l'anno della foto.

La posa è diretta, con un'espressione acuta e decisa. Briccialdi ha cambiato aspetto, smettendo la barba, ma mantenendo la "mosca" sotto il labbro inferiore, che è un'accondiscendenza alla moda del tempo, ma anche una sua preferenza costante per l'appoggio del flauto (vedi i ritratti precedenti e successivi). Ha i capelli più corti e una evidente stempiatura. E' indubbiamente un Briccialdi molto più maturo dei due ritratti precedenti.



*Giulio S. Briccialdi*

Fig. 2

Prendendo in considerazione il flauto, bisogna premettere che il dagherrotipo è alquanto ritoccato; il profilo del piede e della testata che escono dal contrasto della scura redingote si perdono contro lo sfondo chiaro e il fotografo ha potuto ben poco per recuperarli - il piede risulta addirittura storto. Le parti più chiare dell'immagine risultano solarizzate, cosicché anche altri particolari lungo il corpo del flauto sono indefiniti: si notano tuttavia la boccola, gli innesti della testata e del piede, due leve per i trilli tra le dita della mano destra, chiavi in linea tra le due mani. Questi particolari individuano un flauto Boehm di metallo - è in particolare la separazione del piede a decidere, perché tutti i modelli conosciuti di flauti cilindrico-metallici di Briccialdi non presentano divisione tra corpo e piede.<sup>11</sup>

Trattandosi di un flauto Boehm, la foto può risalire al periodo londinese di Briccialdi (lunghe soggiorni tra circa il 1848 e il 1855, corrispondenti a un'età del musicista compresa tra i 30 e i 37 anni). A Londra Briccialdi lavorò presso Rudal e Carte assieme ad altri tecnici e flautisti alla soluzione di alcuni problemi del flauto Boehm. E' in questo periodo (1849) che disegnò la chiave del Si bemolle automatico quale fu poi generalmente adottata e che è tuttora presente nel flauto.

Nel 1855 Briccialdi rientrò definitivamente in Italia non ancora convinto dei risultati raggiunti: cercava in sintesi di combinare il tubo cilindrico e gli ampi fori del flauto Boehm con le diteggiature della meccanica "vecchio sistema". Pur insoddisfatto, Briccialdi afferma di non essere comunque più ritornato ai vecchi flauti conici con piccoli fori.<sup>12</sup> Continua invece i suoi esperimenti costruttivi utilizzando nella professione nuovi, propri modelli in alternanza al flauto Boehm.<sup>13</sup> Abbandona definitivamente il flauto Boehm probabilmente verso la fine degli anni Sessanta (il primo brevetto è del 1869).

Prendendo unicamente in considerazione il flauto ritratto, la foto potrebbe dunque anche essere successiva al periodo londinese; non di molto tuttavia, perché, un aspetto da ultra quarantenne non è credibile.

Tutto considerato, propongo un'età indicativa di 35 anni, corrispon-



Fig. 3

dente al tardo periodo londinese (1853).

4) Il quarto ritratto è una litografia del caricaturista torinese Ippolito Virginio, stampata presso la Litografia Giordano e Salussolia di Torino (fig. 4).<sup>14</sup>

Ippolito Virginio (Torino 1830-1870) interruppe nel 1849 la sua carriera artistica di pittore e disegnatore per dedicarsi completamente alla caricatura. In questo genere si adeguò allo stile di altri caricaturisti del tempo, in particolare di Francesco Redenti, che lo introdusse nel 1849 giornale satirico *Il Fischietto*, dove ebbe il compito di curare l'illustrazione del paginone centrale (celebri al tempo le sue caricature dei reali torinesi, di Cavour e Garibaldi).<sup>15</sup>

L'aspetto di Briccialdi qui è molto simile a quello del ritratto precedente: si confrontino il taglio di capelli, la stempiatura, il disegno dei baffi e la "mosca" sotto il labbro inferiore, qui un poco più fluente, quasi un pizzetto. Siamo passati dalla fotografia nuovamente al disegno, ma quanto a realismo del volto, la "mano" di Virginio è davvero magistrale.

Proporrei una datazione successiva al dagherrotipo precedente per l'espressione meno viva e decisa, con qualche lineamento appena un poco più appesantito - si consideri, per altro, che il ritratto a mano tende sempre, per quanto poco, a ringiovanire e a lusingare il soggetto.

Quanto all'occasione, l'ipotesi più plausibile è la presenza di Briccialdi a Torino, città che doveva frequentare più regolarmente di quanto non ci rimanga notizia - a Torino risiedeva uno dei suoi editori, Antonio Rocca.

Il flauto in basso, a prima vista sembra del tutto di fantasia, non solo per le strane proporzioni, ma per il fatto che le chiavi della mano sinistra sono incernierate verso l'esterno - dalla parte della mano - cosa che rende impossibile l'impugnatura dello strumento. L'arcano si spiega perfettamente se si confronta lo strumento ritratto col disegno del modello conico nato dalla collaborazione di Briccialdi col costruttore milanese Egidio Forni, che compare nel metodo per flauto sistema Briccialdi pubblicate da Carlo Alary.<sup>16</sup> Si tratta infatti di uno strumento molto simile, ma con le chiavi



Fig. 4

disegnate specularmente (fig. 5 e 6).<sup>17</sup> La collaborazione con Forni, per la produzione di un flauto conico in legno con fori ampi, iniziò già nel 1855 e si protrasse per oltre un decennio (nel 1868 Forni espone a Torino un flauto sistema Briccialdi), mentre Briccialdi brevettò il suo primo modello cilindrico-metallico a Bologna nel 1869.

Anche in questo caso, l'aver individuato il flauto non ci è di molto aiuto per la datazione del ritratto; ci permette solo di dare dei limiti a un periodo piuttosto lungo (1855- 1869).

Tenendo tuttavia conto anche delle osservazioni precedenti, proporrei indicativamente l'occasione in cui Briccialdi diresse l'orchestra del Teatro Nazionale di Torino nel 1860, all'età di 42 anni.

5) Il quinto ritratto è un dipinto che porta sul retro la scritta "Zambelli Firenze 1876" (fig. 7). E' conservato all'Istituto Musicale Pareggiato "Giulio Briccialdi" di Terni, con sede a Palazzo Mariani. L'opera è stata riprodotta nel volume di D. Della Croce e F. Cagianelli (op. cit. in nota 6, tav. 1), e in una recente pubblicazione del comune in occasione del



Fig. 5 Il flauto del ritratto di Virginio riverso specularmente. Fig. 6 (sotto) Il modello Briccialdi-Forni riportato nel metodo di Alary. I due strumenti appaiono molto simili



restauro del palazzo.<sup>18</sup>

Le mie ricerche per l'identificazione del pittore non hanno finora dato risultati conclusivi.<sup>19</sup>

Nel 1876 Briccialdi ha 58 anni; mostra una stempiatura più ampia e di nuovo la barba regolata sul profilo delle guance. La posa è ufficiale, da galleria di personaggi illustri, proposta probabilmente da un pittore specializzato in questo genere.

Il dipinto ha fatto da modello per il ritratto in bassorilievo della lapide sulla tomba ternana, dove alla base è stato colpito con estrema precisione anche uno degli ultimi modelli di flauti di Briccialdi (fig. 8).<sup>20</sup>

6) Il sesto e ultimo ritratto, del tutto inedito, proviene dalla collezione di ritratti di musicisti di Adriano Cavicchi (Ferrara). E' un carboncino e biacca su carta colorata del veneziano Giulio Carlini (fig. 9).

Giulio Carlini (Venezia 1826-1887) fu un pittore piuttosto noto, che ebbe importanti committenze pubbliche e private e che ottenne importanti riconoscimenti: cavaliere della Corona d'Italia (1874), membro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e dell'Accademia Raffaello Sanzio di Urbino (1879). Espose a Venezia, Neusterlitz (1873), Vienna (1882) e Monaco (1883). Si distinse nella ritrattistica aulica e ufficiale e nel genere storico. Per il suo talento nel ritratto fu invitato a Londra dalla famiglia Havidson. Tra le committenze pubbliche si segnalano le decorazioni del soffitto del teatro Rossini di Venezia (distrutto), del teatro di Rovigo e del teatro comunale di Trieste (1882). Ha lasciato numerosi disegni a carboncino e biacca su carta colorata (Venezia, collezioni Mainella e De Perini).<sup>21</sup>

Propongo questo ritratto briccialdiano come il più tardo della serie, posteriore a quello di Zambelli. Se si confrontano entrambi col Briccialdi quarantenne del ritratto n. 4, si notano in questo di Carlini molti più cambiamenti: il viso è alquanto smagrito, con rughe più accentuate; e sostanzialmente diverso è il taglio dei capelli, con la rinuncia a coprire le orecchie. Nonostante la nobile postura del capo, sorretto ancora dal

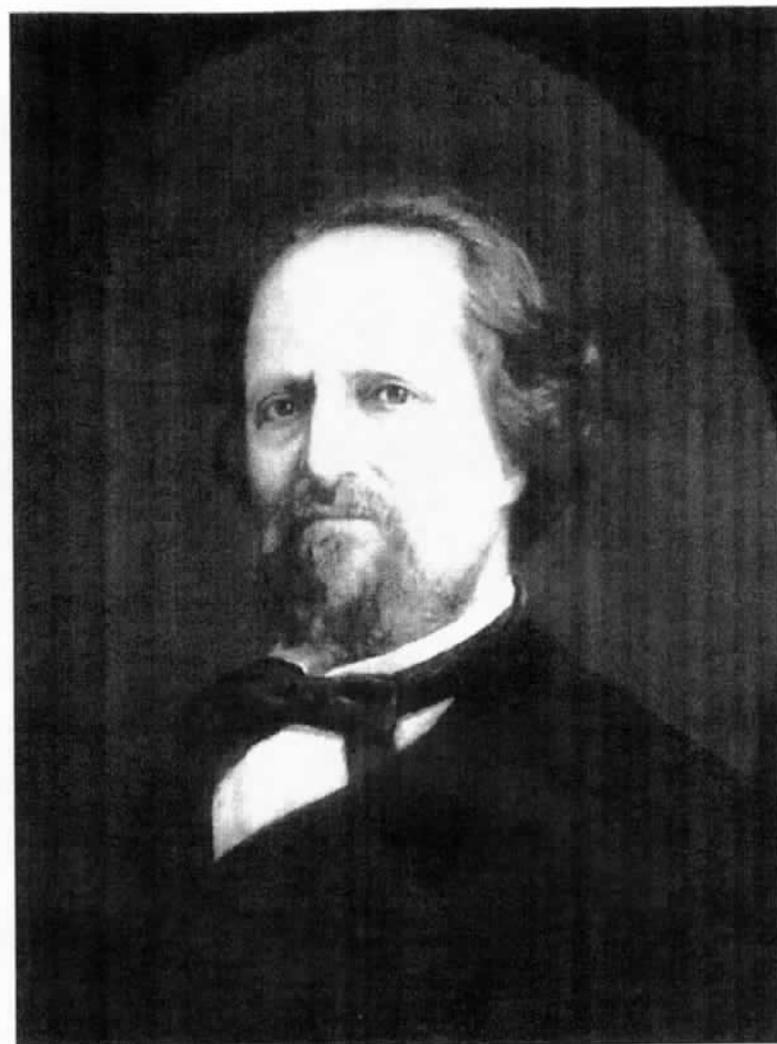


Fig. 7

buon slancio del collo, Briccialdi ha qui un'espressione affaticata, vagamente sofferta, da persona anziana. Gli assegnerei pertanto una data d'esecuzione vicina a quella della morte del musicista, avvenuta a Firenze il 17 dicembre 1881.

\*\*\*\*

La serie dei ritratti con le mie ipotesi di datazione sono riassunti nel



Fig. 8



Fig. 9

seguente schema, con autore, luogo e data, età del musicista, tipo di flauto:

1. Fortunato Bello, Venezia, 1839, 21 anni.
2. Joseph Kriehuber, Vienna 1841, 23 anni
3. Dagherrotipo, Londra 1853, 35 anni, flauto Boehm cilindrico-metallico
4. Ippolito Virginio, Torino 1860, 42 anni, flauto Biccialdi-Forni conico-ligneo
5. Zambelli, "Firenze 1876", 58 anni
6. Giulio Carlini, Firenze 1881, 63 anni.<sup>22</sup>

Raggruppati in tre coppie, i ritratti scandiscono cronologicamente tre periodi della vita di Briccialdi: il giovane e già affermato solista, il momento della maturità e l'ultimo periodo della sua vita.

Tre di questi lavori sono litografie, ovvero una produzione commerciale che conta su una fama diffusa e una stima ben radicata verso il musicista. Sebbene non abbia dati comparativi con altri solisti famosi dell'Ottocento, credo che non siano stati in molti, e tanto meno tra i flautisti, ad aver attirato altrettanta attenzione editoriale sulla loro immagine.

E' probabile che esistano altri ritratti occasionali di Briccialdi. Nell'Ottocento era consuetudine dell'alta borghesia e dell'aristocrazia organizzare concerti salotticri con grandi solisti a cui erano invitate ogni sorta di personalità e di artisti, e non di rado i pittori compiacevano l'ospite o il musicista di turno con ritratti estemporanei.

#### Note

1. *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*, ed. facsimile a cura di Karl Ventzke, Celle, Moeck 1987.
2. *Flutes, Flautists & Makers*, Londra, Pam Educational Music 1982.
3. *Treatise on the Construction, the History and the Practice of the Flute*, Londra 1928<sup>2</sup>, rist. anast. Londra, Musica Rara 1967, § 933.
4. Copia della stampa è conservata a Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, segnatura A.T. m. 24-3.
5. Luigi Scrvolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich 1955.
6. Per ulteriori dati biografici su Briccialdi rimando a Daria Della Croce e

- Floriana Cagianelli, *Giulio Briccialdi e il suo tempo. Vita e opere di un musicista ternano*, Terni, a cura dell'Assessorato alla Scuola del Comune di Terni, s. d. [1980].
7. *L'Indispensabile. A Complete Modern School for the Flute*. New York, Carl Fischer 1912. Contiene anche i ritratti di Boehm e Kuhlau.
  8. In basso compare la scritta "Eigenthum und Verlag von Pietro Mechetti gm. Carlo in Wien, Kais. Koenig Hof-Kunst- und Musikalienhandlung". Copia della litografia è conservata a Milano, Museo Teatrale alla Scala, Collezione Matteo Sartorio, segnatura ST MUS 851. Nell'*Indispensabile* la litografia originale è stata ritoccata in alcuni punti; manca lo svolazzo nella firma dell'autore; l'abito ha contorni più marcati in basso, col cattivo effetto di fare del braccio destro un moncherino; la scritta "Giulio Briccialdi" è spostata più in alto.
  9. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 voll., a cura di Ulrich Thieme e Felix Becker, Lipsia, Seeman 1907-50.
  10. Op. cit. Una copia dell'edizione originale è alla Biblioteca del Conservatorio di Milano, segnatura B VIII C. 147.
  11. Per le vicende del Briccialdi sperimentatore e costruttore si rimanda alla approfondita tesi di laurea di Alessandro Onerati, *Strumenti a fiato nella vita musicale fiorentina dell'Ottocento*, Università di Urbino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1994-95, pp. 170-182. I disegni dei flauti briccialdiani sono in Appendice G, tavole XXIX-XXXI e XXXIII.
  12. "Il flauto e i suoi moderni perfezionamenti. Memoria letta nell'Adunanza del 6 Luglio 1873 dall'Accademico residente Cav. Maestro Giulio Briccialdi." In *Atti dell'Accademia del Reale Istituto di Firenze XII*, Firenze, Civelli 1874 pp. 79-91. Riportato parzialmente in *Aulos*, II/2 (1989), pp. 65-69.
  13. Nel 1857 acquista un Louis Lot d'argento; nel 1860 suona al teatro Pagliano di Firenze con un flauto Boehm; nel 1862 organizza a Firenze una dimostrazione delle superiori qualità del Boehm rispetto al flauto conico tradizionale. A. Onerati, op. cit. p. 176.
  14. Se ne conserva copia al Museo Teatrale alla Scala di Milano, Collezione Matteo Sartorio, segnatura ST MUS 850.
  15. Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV a XX secolo*, Bologna, Zanichelli 1988, p. 130.
  16. *Nuove tavole ragionate ed esempi pratici per abilitarsi all'uso del flauto perfezionato secondo il nuovo sistema del Chiarissimo Sig. Briccialdi*, Milano, Giovanni Canti s. d. Il disegno è riportato in A. Onerati, op. cit. Appendice G, tav. XXVIII. Per una spiegazione del sistema rimando allo stesso op. cit. di Onerati, pp. 175-76.
  17. La conversione delle chiavi fu forse dovuta a una distrazione durante la realizzazione litografica: infatti ciò che si disegna in un senso sulla lastra, si riflette nell'altro sul foglio.
  18. *Palazzo Mariani*, Comune di Terni, Assessorato ai Lavori Pubblici, s. d. [1995].

19. Un Giandomenico Zambelli, milanese, era specializzato nella xilografia. A.M. Comanducci (*Dizionario dei pittori italiani dell'Ottocento*, 4 voll., Milano, G. Grölich 1971) non ne riporta i dati anagrafici, mentre dà notizie di premi e di pubblicazioni come illustratore fino al 1866.
20. La foto della tomba è tratta da un depliant celebrativo a cura del Rotary International e della Inner Wheel di Terni, in occasione della recente pulizia della tomba stessa. L'evento è stato celebrato anche con un concerto di "Omaggio a Giulio Briccialdi" all'Auditorium di S. Maria del Carmine (15 maggio), tenuto dai flautisti Gian-Luca Petrucci e Francesco Chirivi, dal soprano Rosa Ricciotti e dalla pianista Paola Pisa.
21. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 20, 1977.
22. Gian-Luca Petrucci mi ha annunciato l'imminente pubblicazione di un suo volume su Briccialdi, con una estesa biografia e il catalogo delle opere corredato dagli incipit. Sulla base di questo nuovo studio sarà forse possibile formulare nuove e più precise ipotesi sulla datazione dei ritratti. Segnalo infine che la foto apparsa a corredo dell'articolo di Maurizio Bignardelli, "La sfida della didattica flautistica italiana del XIX secolo", in *Syrinx*, XI/39 (gennaio-marzo 1999), p. 18, non è di Briccialdi, bensì di Cesare Ciardi.

Desidero ringraziare il personale del Museo alla Scala, della collezione di Stampe Bertarelli al Castello Sforzesco di Milano; Massimo Gentili Tedeschi della Biblioteca del Conservatorio di Milano; la dott.ssa Rita Manna, bibliotecaria dell'Istituto Musicale "G. Briccialdi" di Terni per alcune informazioni e l'invio di materiali bibliografici; Gian-Luca Petrucci per alcune foto della tomba di Briccialdi a Terni e materiale informativo; Maurizio Bignardelli, che mi ha messo sulle tracce di due litografie; infine Adriano Cavicchi che mi ha gentilmente concesso di fotografare il ritratto di Giulio Carlini.

Nelle tre pagine seguenti è riportato l'accompagnamento di pianoforte, ideato da Antonio Panzini, allo studio n. 21 di Briccialdi, che fa parte del programma d'esame di Conservatorio di Compimento inferiore di Flauto. L'accompagnamento risulta particolarmente utile per rifinire il ritmo e l'agogica delle fioriture alla melodia, composte di gruppi irregolari. Nulla vieta che lo studio venga accompagnato anche durante l'esame stesso.

Tratto da *3 Adagio per flauto con accompagnamento di Pianoforte estratti dai Diciotto Studij o Soli op. 31 di G. Briccialdi*. ("Nota: L'accompagnamento è lavoro del M° A. Panzini"), Milano, Giovanni Canti s.d. (n. l. 1212-1214). Si ringraziano G.-L. Petrucci per la copia dell'originale ed E. Galante per la trascrizione.

G. Briccialdi Studio n. 21 Pianoforte (A. Panzini)

Adagio

*legato assai*

pianoforte

*p*

*dolce*

*colla parte*

24

Musical notation for measures 24-26. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

27

Musical notation for measures 27-29. The right hand continues with triplet patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

30

Musical notation for measures 30-32. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

33

Musical notation for measures 33-35. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

37

Musical notation for measures 37-39. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

40

Musical notation for measures 40-42. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

43

Musical notation for measures 43-45. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present. The text *colla parte* and *pp* is written below the staff.

47

Musical notation for measures 47-49. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

50

Musical notation for measures 50-52. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

53

Musical notation for measures 53-55. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

57

Musical notation for measures 57-59. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

59

Musical notation for measures 59-61. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

61

Musical notation for measures 61-63. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present.

64

Musical notation for measures 64-66. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment is present. The text *pp* is written below the staff.

**SEGNALAZIONE DI STRUMENTI**  
(a cura di Gianni Lazzari)

Il dottor Francesco Spada, medico di Montemesola in provincia di Taranto, è musicista appassionato e flautista dilettante della banda locale. Il suo interesse per la musica l'ha indotto a raccogliere strumenti musicali di ogni genere, sia sul territorio che presso antiquari esterni, e a promuovere concerti e attività didattiche attraverso le associazioni e le istituzioni cittadine. Così mi scrive:

"Montemesola vanta una eccellente tradizione musicale ed è sede di una famosa banda di cui abbiamo documenti risalenti alla metà '800. Negli ultimi decenni, grazie ai maestri Francesco Trani prima e Beniamino Casavola attualmente, la cultura musicale a Montemesola si è rinnovata ed affinata. Sette anni fa costituimmo l'associazione Dante Alderighi da me presieduta e, oltre a promuovere concerti e spettacoli, istituimmo una scuola musicale utilizzando al meglio tutte le moderne tecniche comunicative ed i più avanzati strumenti didattici. In quel periodo ci fu anche un interesse di alcuni insegnanti ed allievi per la musica antica e gli strumenti dell'epoca e contemporaneamente cominciai a prender forma la mia collezione. Da allora, con pazienza ed entusiasmo, cominciai a reperire sul mercato antiquario e da privati i primi strumenti; all'inizio trovai alcune chitarre ed un flauto bastone visionato anche da Dario Lo Cicero ed un suo allievo della cattedra di flauto barocco di Bari. Man mano che la collezione si arricchiva, gli strumenti venivano perfettamente restaurati e attualmente, oltre ad essere usati per scopi didattici, alcuni di essi vengono suonati in concerti da valenti musicisti che collaborano con l'associazione; purtroppo non abbiamo rapporti stabili con altri collezionisti anche perché dalle nostre parti sono rarissimi. Quest'anno, infine, ho realizzato un programma multimediale che illustra la storia degli strumenti musicali dai Greci ai nostri giorni e mostra le foto e le didascalie di una cinquantina

di strumenti della mia collezione."

Il Dott. Spada mi ha inviato l'intera lista della sua collezione, che ritengo meriti di essere pubblicata per intero. I fiati sono elencati dal numero 26 al 39.

**STRUMENTI MUSICALI ANTICHI DELLA COLLEZIONE SPADA**

**1. Ghironda** francese della metà del XIX sec., firmata sul lato del castelletto e sotto il coperchio da Pejot Fils, costruttore di strumenti a Jenzat. Lo strumento è a forma di "vielle en luth", monta 2 chantarelles (di cui una sola tastabile), mouche, trompette con trompillon, grand bourdon, petit bourdon e quattro corde di risonanza sulla tavola. Il guscio è a doghe alternate di acero e palissandro, con una mascherina a motivo floreale sulla parte della manovella. La tavola è in abete bordata da un intarsio di tasselli di avorio ed ebano, alternati a doppia filettatura e da disegni ad inchiostro rosso e nero. I ponti sono in acero, il copriuota, il coperchio del castelletto e la cordiera sono in noce con intarsi floreali. In ebano è il pirolo del trompillon e quello di regolazione della trompette (questo è di epoca successiva). In avorio è un fermo del copriuota e i due bottoni anteriori di attacco della tracolla, mentre quello posteriore è in ebano. La ruota, in acero, è prigioniera e l'asse di ferro non è smontabile; dopo la ruota è visibile il foro di lubrificazione. La manovella è di ferro, mentre l'impugnatura in avorio. Nel castelletto sono alloggiati 13 tasti diatonici in ebano e 10 tasti cromatici in avorio. Ponti e castelletto sono in acero e quest'ultimo, oltre alla firma dell'autore, presenta quattro figure dipinte ad inchiostro. La testa della ghironda è in acero con 6 pirola in palissandro ebanizzato (5 originali e 1 di restauro) ed essa è sormontata da una testa femminile scolpita e dipinta.

**2. Liuto-chitarra con bordoni** Norimberga, Germania, liutaio August Schultz fabbricato il 14.7.1909 per il sig. Carl Wallendo, cantante di opera a Kiel, 2° cavaliere in legno scolpito con testa femminile, manico in palissandro, ponticello e tastiera in ebano, tasti del tipo ondulato-scavato, 11 doghe in acero, tavola in abete.

**3. Mandora**, chitarra ad imitazione di liuto, derivata dal gallicone. Germania, primi decenni del '900, cartiglio recante la dicitura:

MIGMA/ Vogtländische Qualitätsarbeit/ Meister W. Gessinger. Tavola in abete con filettatura in avorio e in ebano, tastiera di palissandro con 9 tasti del tipo ondulato-scavato, e 5 tasti sulla tavola, guscio ad 11 fasce di acero verniciato, cavigliere a falchetto.

4. **Chitarra lombarda**, fine XVIII sec., paletta e manico ebanizzati, pirolì in ebano, 19 tasti in ottone, fondo e fasce in acero, tavola in abete rosso.

5. **Chitarra italiana**, area lombardo-veneta, fine '700, tavola armonica in abete rosso con fregi in madreperla, fondo e fasce in acero, paletta e manico in palissandro ebanizzato, pirolì in ebano, 18 tasti metallici.

6. **Chitarra a 9 corde**, italiana, metà '800, "Fabbrica/ d'istrumenti da corda/ Pasquale Rutigliano" Corato, manico e paletta in noce, pirolì a vite, capotasto in osso, 17 tasti metallici, fondo in 2 parti, fasce e tavola in abete, fregi in cuoio nero applicati e disegni di color nero.

7. **Chitarra italiana**, metà '800, manico e paletta ebanizzati, pirolì a vite, 18 tasti metallici, fondo in 2 parti e fasce in acero, tavola armonica in abete rosso con fregi in madreperla.

8. **Chitarra siciliana**, circa 1860, liutaio Giuseppe Puglisi, Catania, manico e paletta ebanizzati, pirolì a vite, capotasto in avorio, 17 tasti metallici, pirolì in osso, fondo e fasce in acero, tavola in abete rosso filettato e madreperla.

9. **Chitarra pugliese**, ultimo decennio dell' '800, cartiglio recante la dicitura "Fabbrica di strumenti musicali a corda/ Vito Garganese fu Vito/ di Monopoli". Fondo in un unico pezzo e fasce in pioppo, forma a 8 molto pronunciata, piano armonico in abete, manico in pioppo, tastiera ebanizzata con 18 tasti e fregi in madreperla, meccanica di restauro.

10. **Mandola napoletana**, fine XIX sec., molto probabilmente della liuteria Vinaccia, paletta in noce, pirolì a vite in avorio, tastiera e ponticello in ebano, fondo a 31 doghe in palissandro, foro ovale, tavola in abete con piastra e bordi in tartaruga e madreperla.

11. **Mandolino napoletano**, anonimo, inizi XX sec., paletta e manico in noce, meccanica di restauro, fondo in noce a 21 doghe, foro ovale, tavola in abete non verniciata, piastra e bordi in palissandro e madreperla.

12. **Mandolino milanese**, di autore lombardo ignoto, recante il cartiglio di Pilade Maurri, dell'omonima casa editrice fiorentina, che

lo vendette nel 1902. Lo strumento, a sei corde singole, presenta una tavola armonica in abete con il battipenna in legno scuro e fregi d'avorio immerso nello spessore della tavola; la buca presenta una sestupla filettatura mentre la tavola è contornata da una filettatura quadrupla in ebano; il guscio è formato da 17 doghe e 2 controfascie di palissandro intervallate da un doppia filettatura in ebano ed abete; il manico e il cavigliere sono in un unico blocco di legno ebanizzato e il cavigliere a falchetto, con tripla filettatura, termina con un frontalino in madreperla; la tastiera, di tipo ondulato-scavato, monta 21 tasti.

13. **Mandolino popolare a fondo piatto**, primo decennio del XX sec. Italia settentrionale; fondo in 2 parti e fasce di acero, tavola in abete senza buca, due personaggi dipinti al centro e la scritta "Falstaff/ brevetto E.S.", presenta due "effe" sulla fascia sinistra dello strumento, la tastiera presenta 17 tasti metallici.

14. **Mandolino a fondo piatto**, XX sec., costruttore Frambach, Liegi, paletta e tastiera in noce, meccanica a pirolì di bachelite, fondo a 6 fasce in mogano e 6 in acero filettate in ebano, piccolo foro armonico ovale, tavola in abete filettato, piastra in ebano e madreperla.

15. **Mandoloncello napoletano**, primo decennio del '900, guscio in 21 doghe di palissandro a tonalità alternate. Piano armonico in abete, ricco di raggi midollari, con grosso battipenna in tartaruga, bottone della tracolla e capotasto in avorio, farfalle della meccanica successive.

16. **Tamburello napoletano**, fine '700, in origine policromo, cornice di faggio con 12 copie di piattini metallici e pelle.

17. **Gong** di probabile provenienza inglese della fine del '700, interamente fuso in bronzo, del diametro di 62 cm. Mazzuolo inglese dell' '800.

18. **Violino francese anonimo**, metà '700, ricercatissima scelta dei legni, tavola in abete rosso, fondo e fasce in acero, tastiera, cordiera e pirolì in ebano, corde e reggicordiera in budello, vernice di ottima qualità ben conservata.

19. **Violino napoletano**, primo decennio XX sec., "Liuteria Fratelli Vinaccia fu Pasquale, fornitori della Real Casa d'Italia", pirolì, tastiera, e cordiera in ebano, fondo in 2 parti e fasce in acero, piano armonico in abete filettato.

20. **Violino tedesco** metà '800, cartiglio recante la dicitura: Aug.

Clemens Glier Musikinstrumenten Fabric Markneukirchen i. S. Vernice molto consumata, piano armonico in abete di ottima qualità a filettatura larga, punte delle C pronunciate, fondo in due pezzi di acero, controfascie alte, cassetta dei pirolì a pareti sottili, cordiera, pirolì e tastiera in ebano.

**21. Violino** italiano metà '800 di forma stradivariana, tavola in abete con filetto interno largo, fondo e fasce in acero, sul fondo vi è un'immagine di città fluviale (Cremona?) e personaggi sulla barca, manico basso, tastiera in ebano.

**22. Viola**, inizio '900, cartiglio recante la scritta: Erish Neuerich Roth/ Bubeureuth Erbaughen. Forma tipo Guarnieri, accurata scelta dei legni. Piano armonico in abete, a filettatura larga, fasce e fondo in 2 pezzi di acero, tastiera, capotasto e contorno dello zocchetto del manico in ebano. Lunghezza della cassa: 41 cm.

**23. Violoncello** dimensioni 7/8, costruito nel 1912 dal liutaio Braun Antal Hangszerészitő Temesvar Belváros, tastiera ebanizzata, pirolì e cordiera in ebano, fondo in 2 parti e fasce in acero, tavola in abete massello.

**24. Contrabbasso** ungherese XIX sec. manifattura di Szegedi, liutaio Butor Vallalat, tastiera ebanizzata, fondo e fasce con listello di rinforzo sui bordi, tavola armonica in abete massello; in origine a 4 corde è stato ridotto a 3 corde per suonare musica popolare, corde originali di budello.

**25. Sordino** (violino muto o pochette), Italia, fine XIX sec., tastiera ebanizzata, fondo, tavola e fasce in abete, forma vagamente tronco-piramidale, con 2 piccole aperture ai bordi laterali ed una centrale a forma di T.

**26. Oboe** italiano, 1880 ca., [stella a 5 punte] /Maino e Orsi/Milano/ [mongramma: lettere "M" e "O" intrecciate], 3 pezzi in ebano; ghiere, 12 chiavi e 2 anelli ad occhiali in alpacca, discendente al Si. Lungh. tot. 546.

**27. Fagotto** inglese, seconda metà '800, ebano, meccanica tipo tedesco (Heckel), marchiato: Boosey & co./ makers/ 295 Regent Street/ London/ 1588, 16 chiavi in alpacca.

**28. Flauto** in Re, anonimo (produzione italiana), seconda metà dell' '800, ebano. Marchio a fuoco: cerchio raffigurante un volto stilizzato. Cinque pezzi, 5 chiavi e ghiere di alpacca. Lungh. tot. 619, col. sonora 550, imboccatura 10x9,5.



Collezione Spada. Da sinistra a destra: clarinetto piccolo n. 36, oboe n. 26, flauto bastone n. 29, flageoletto n. 34, flauto terzino n. 30, flauto n. 28, flauto dolce a torretta n. 35, ottavino n. 32.

**29. Flauto bastone** in Re, anonimo, in legno di bosso lavorato a forma di canna di bambù, primo decennio dell' '800, 1 chiave in legno a scomparsa, cappuccio in ebano e bronzo. Lungh. tot. 638, col. sonora 501, imboccatura 8,2x8,0.

**30. Flauto** in Re francese, marchiato a fuoco: Noblet/ Jeune/ Fils (all'interno di un ovale), Parigi 1830 ca., 5 pezzi, legno di bosso, ghiere in avorio, 5 chiavi in ottone. Lungh. tot. 527, col. sonora 460, imboccatura 10,5x9,0

**31. Flauto** in Re, anonimo (fatt. inglese), 1840 ca., 4 pezzi in legno di bosso frisé, ghiere in avorio, 4 chiavi quadrate in ottone. Lungh. tot. 595, col. sonora 529, imboccatura 11x10.

**32. Ottavino** in Re, anonimo (Germania?), seconda metà dell' '800, 3 pezzi in ebano, 6 chiavi e ghiere di alpacca. Lungh. tot. 324, col. sonora 270, imboccatura 9x8.

**33. Piffero** in Si, anonimo (fattura inglese), ebano, utilizzato nelle fanfare militari, 2 pezzi. Marchio: Improved/ London/ B, 6 fori e una chiave in antimonio nichelato. Lungh. tot. 390, col. sonora 326, imboccatura 10x9.

**34. Flagioletto** in Fa inglese primo decennio dell'800, marchio: Hastrick/ late/ Bainbridge/ 35/ Hölbron hill/ London - New/ c/ Key - New/ patent, 3 pezzi in ebano, becco, ghiere e chiodini in avorio, 6 chiavi in argento. Lungh. tot. 519.

**35. Flauto dolce** a torretta, in Do, discendente al Do3, XIX sec., manifattura orientale, 8 fori, legno rossiccio mordenzato scuro con fregi in argentone. Lungh. tot. 408.

**36. Clarinetto** piccolo in Mi bem., Italia, manifattura Peruzzi Ancona, 1820 ca.. Marchio: [sole]/Peruzzi/Ancona/E. Cinque pezzi in legno di bosso e bocchino in ebano, ghiere in bachelite, 7 chiavi in ottone. Lungh. tot. 493.

**37. Clarinetto** in La, Francia, metà 800. Marchio: [ape]/Martin F<sup>m</sup>/à/Paris (in un ovale). Cinque pezzi in legno di bosso e bocchino in ebano, ghiere in avorio, 8 chiavi in ottone. Lungh. tot. 695.

**38. Clarinetto** in Si bem italiano. Marchio: [lira]/Thaon / Torino/ [stella a 5 punte]; meta''800. Bocchino e 4 pezzi in ebano, con marchiatura a fuoco poco leggibile, 13 chiavi e 2 anelli in alpacca, custodia originale in legno e pelle. Lungh. tot. 647.

**39. Tromba** in Si bem., Italia, anni '30. Marchiata sulla campana: Rampone e Cazzani. In ottone nichelato e sabbato e ottone cromato.



Collezione Spada: flauto n. 31, clarinetto n. 37 e fagotto n. 27.

40. **Zither** da concerto, Salzburger Form, Austria, XIX sec., costruttore Anton Hüller/ Graslitz/ Bommen. Cinque corde da melodia e 31 corde da accordo, chiavi della meccanica e piedini in avorio, fondo in acero, colonna in ebano, tavola in abete con fregi in madreperla.

41. **Mandolin-Harp**, sorta di Kantele (salterio a corde pizzicate) nord europeo, XIX sec.. Interamente in abete verniciato nero con decorazioni floreali dipinte, armato con 4 gruppi di 7 corde di accordo (Re magg. - Fa magg. - Sol magg. - Do magg.), e 15 ordini di corde doppie per la melodia.

42. **Fisarmonica** italiana, costruttore "Galanti" Roma, 1830 ca., sistema a pianoforte, 41 tasti, 120 bassi, cantabile in 4° e bassi in 5°.

43. **Fisarmonica** a bottoni "semitonata", sistema cromatico, costruita dalla ditta "Dallapè" di Stradella nel 1900, interamente in legno con intarsi, bottoni in avorio, 56 bassi in 4 file, 48 bottoni di canto in 4 file.

44. **Melodeon** stile viennese di Hohner, inizi '900, 10 tasti soprano di avorio azionati dalla mano destra, mentre il mantice e i 4 tasti di basso in legno sono azionati dalla mano sinistra. Ogni tasto fa risuonare una nota diversa, relativamente alla pressione o all'aspirazione del mantice.

45. **Piccolo Armonium** italiano a pedali, fine '800, costruttore dott. Graziano Tubi/ Lecco, 4 ottave e 3 registri: espressione, flauto e clarino.

46. **Scatola musicale** ad ancia con lettura a rulli di carta forata (organina). Germania, il probabile costruttore fu Welte di Freiburg, meta' '800. Funzionamento a manovella che aziona due coppie di mantici a valvole contrapposte che mandano aria a due file di 11 ance libere. Il rullo e' armato da un nastro di carta perforata di 2,5 mt. con la melodia di un valzer.

47. **Piano a cilindro** a sedia da trasportare a spalla, fabbricato da Gillone di Casale Monferrato nei primi decenni dell' '800. La cassa, particolarmente raffinata, e' in noce completamente intarsiata in palissandro e acero, tavola armonica in acero. La meccanica, che permette di cambiare i brani, e la manovella sono in bronzo, il cilindro chiodato e la vite sono in faggio.

\*\*\*\*\*

Acquisto listini di produzione e altri materiali promozionali e pubblicitari di costruttori di fiati italiani. Segnalazione: pregherei chi ne fosse a conoscenza di indicarmi dove è consultabile una copia di Carlo Alary, *Nuove tavole ragionate... del flauto... secondo il nuovo sistema...* Briccialdi, Milano, G.Canti, s.d. Francesco Carreras tel. 050.855697

## RECENSIONI

**Charles Koechlin**, *Les chants de Nectaire op. 198,199,200*, per flauto solo, BILLAUDOT G 6332 B.

Il compositore francese Charles Koechlin (1867 - 1950) è stato uno dei personaggi più singolari della musica francese. Allievo di Massenet e di Fauré i suoi interessi non si fermarono solo sulla musica e spaziarono anche nelle scienze (in particolare matematica e astronomia) e nella letteratura. Compositore fecondo, il suo catalogo comprende ben 219 numeri d'opera, fu però fortemente osteggiato dalla critica e, ancor oggi, i suoi pezzi sono poco eseguiti. Si impegnò a fondo anche nella didattica (tra i suoi allievi vi furono Poulenc e Sauguet) scrivendo trattati di armonia, contrappunto e orchestrazione.

Quest'insieme di 96 (novantasei!) brani per flauto solo fu composto tra la fine di aprile e il settembre del 1944. Vengono qui pubblicati per la prima volta in forma integrale, grazie all'opera del flautista francese Pierre-Yves Artaud, specialista della musica del Novecento. *Les chants de Nectaire* sono divisi in tre serie ciascuna comprendente 32 brani e, suonati di seguito, coprono una durata di tre ore di musica. Per la genesi del ciclo Koechlin si ispirò a diverse letture e in particolare alle opere di Virgilio e di Anatole France. Il romanzo filosofico-mistico *La Révolte des Ange* di quest'ultimo costituisce la base della prima parte, l'op. 199. Nel libro il pastore Nectaire, una specie di saggio eremita, affascina il suo *entourage* suonando il suo flauto di legno. La seconda e terza serie, *Dans la forêt antique* e *Prières, cortèges et danses pour les dieux familiers*, sono invece dedicate alla poesia virgiliana. *Les chants de Nectaire* sono emblematici di una tecnica compositiva molto frequentata da Koechlin: la monodia. Rappresentano un condensato della sua scienza melodica ma anche della sua prodigiosa immaginazione e della sua grande sensibilità verso l'antichità classica. Anche le strutture ritmiche rivelano una grande fantasia: assenza quasi totale delle stanghette di hattuta alternata a sezioni rigorosamente a tempo. Si passa continuamente dalla simmetria all'asimmetria, con i tempi che variano da una estrema lentezza a tempi di danza frenetica e caotica, sempre utilizzando formule melodiche che evocano le improvvisazioni di un musicista mediorientale. Luca Verzulli

*Traverso. Historical Flute Newsletter. The First Ten Years, 1989-98*, (con una bibliografia di pubblicazioni sul flauto storico a cura di David Lasocki), Hudson NY, Folkers And Powell, Makers of Historical Flutes, 1999, \$ 24.95.

*Traverso* è un bollettino trimestrale di quattro pagine dedicato al flauto storico, curato ed edito da Ardal Powell. Powell è noto per suonare e costruire flauti, prevalentemente barocchi e classici, assieme alla moglie Catherine Folkers (Folkers & Powell è un marchio generalmente conosciuto anche in Italia); ma è altrettanto noto, se non ormai ancor più, come studioso del flauto: ha tradotto in inglese due trattati di Tromlitz e ha condotto importanti ricerche di prima mano sui flauti conservati nei musei e nelle collezioni private di tutto il mondo, riuscendo a chiarire alcuni "passaggi" nella storia del flauto con grande competenza e ricchezza di dati. Ricorderò in particolare l'indagine sui flauti "Hotteterre" ("The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth", in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XLIX/2 - 1996, pp. 225-263), sul flauto di Bach ("The Bach flute: the players, the instruments, the music", scritto assieme a David Lasocki, *Early Music*, XXIII/1 - 1995, pp. 9-29), le ricerche sui flauti di Tromlitz e la ricostruzione storica delle vicende legate ai primi flauti meccanizzati (entrambi a corredo di J.G. Tromlitz, *The Keyed Flute*, Oxford, Clarendon Press 1996).

Da oltre dieci anni, *Traverso* rappresenta in un certo senso la sintesi della grande competenza di Powell, delle sue ricerche e dei suoi contatti con tutti i maggiori studiosi del flauto. Il bollettino è basato su un solo articolo per volta: talora originale, più spesso una efficace sintesi di tesi universitarie o di articoli più estesi apparsi in riviste più consistenti e prestigiose. Sempre molto tempestivo, Powell invita i maggiori esperti a un sunto del loro ultimo lavoro, e non è raro che, liberi da un contesto strettamente scientifico, essi rivelino qualcosa in più - un convincimento senza prove, un suggerimento interpretativo, un nuovo campo da esplorare...

La ristampa in unico volume dei primi dieci anni del bollettino, rappresenta così l'occasione per uno "spoglio" delle ricerche condotte in questi anni e, grazie anche all'apparato bibliografico di Lasocki sul decennio in questione, uno strumento di consultazione di grande valore e utilità.

Gianni Lazzari

## NUOVE ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

### Riviste

*Fa La Ut*, anno 1 numero 1 (aprile-giugno 1999). Da segnalare l'inserito monografico dedicato a Quantz e la rubrica di analisi di composizioni flautistiche tenuta da Emilio Galante, dedicata in questo numero alla sonata 'Appassionata' op. 140 di Sigfried Karg-Elert.

*America's Shrine to Music: Museum Newsletter*, vol. XXVI/1 (feb. 1999). Da segnalare una foto della flautista Mary Oleskiewicz (recentemente entrata nello staff del museo come responsabile degli strumenti musicali) con il flauto contralto di Harry Bettoney che fu utilizzato per la prima americana della Sagra della Primavera di Stravinsky diretta da Leopold Stokowsky nel 1922; e ancora la donazione da parte di Philipp T. Young, l'autore del noto *4900 Historical Woodwind Instruments*, del suo archivio con appunti, note, fotografie, misure di strumenti ecc., raccolti in oltre quarant'anni di ricerche. L'archivio sarà messo a disposizione dei ricercatori di tutto il mondo.

*Fluit*, rivista della Nederlands Fluit Genootschap, n. 2/1999. Da segnalare: Rob van Acht, "Nederlandse blaasinstrumenten uit de barok: een veelzijdige rijkdom" parte II, con analisi spettrografiche del suono di alcuni legni barocchi e una lista dei legni di costruttori olandesi nelle collezioni pubbliche e private.

*Notiziario Bibliografico. Periodico della Giunta regionale del Veneto*, n. 29 (ott. 1998) e n. 30 (dic. 1998).

*Syrinx*, Rivista dell'Accademia Italiana del Flauto, XI/39 (gennaio-marzo 1999). Da segnalare: intervista a Gian Carlo Graverini; Maurizio Bignardelli, "La sfida della didattica flautistica italiana del XIX secolo"; Luca Della Libera, "Le trascrizioni per flauto delle opere di Händel" parte II.

*Tibia. Magazine für Holzbläser* 2/99. Da segnalare la seconda parte dell'articolo di Rien de Reede, "Niederländische Flötisten und Flötisten in den Niederlanden 1700-1900", parte II; intervista a Friedrich von Huene; Jan Bouterse, "Die Baßblockflöten von Thomas Boekhout".

*Traverso. Historical Flute Newsletter*, vol 11/2 (gennaio 1999). Da segnalare: Luca Verzulli, "The Pope's Flutes. The military transverse flute in Rome from the sixteenth century to the eighteenth".

**Metodi**

Vincenzo De Michelis, *Metodo per flauto (nuovo sistema)* op. 89, Milano, D. Vismara s.d. (fotocopie).

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

**Libri, tesi e altre pubblicazioni**

Maurizio Bignardelli, *Catalogo fonografico discografico dei compositori flautisti italiani dell'Ottocento*, s.l., redatto ed edito in proprio dall'Associazione musicale Ottocento (dono M. Bignardelli)

Pietro Nardini violinista e compositore, *Atti del Convegno* (Livorno, 12.2.1994), a cura di Federico Marri, Livorno, Comune di Livorno, Quaderni della Labronica (supplemento a "CN - Comune Notizie n. 17) 1997 (dono dell'Ente). Da segnalare: Nikolaus Delius, "I duetti per due flauti di Nardini e la 'scuola flautistica' a Firenze; Enrico Gatti, "Nel solco della tradizione italiana: 'Les Adagio brodés' di Pietro Nardini".

Traverso. *Historical Flute Newsletter. The First Ten Years, 1989-98*, Hudson NY, Folkers And Powell, Makers of Historical Flutes, 1999 (vedi la recensione di G. Lazzari).

**Musiche**

Charles Koechlin, *Les Chants de Nectaire* op. 198-199-200 per flauto solo, versione integrale a cura di Pierre-Yves Artaud, Paris, Billaudot s.d. (vedi la recensione di L. Verzulli)

Johann Joachim Quantz, *XX Sonate a flauto traversiere solo e cembalo* (facsimile del manoscritto Mus. ms. 18020, Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz), a cura di Nikolaus Delius, Firenze, S.P.E.S. Monumenta Musicae Revocata 21, 1997. Così Delius nell'introduzione:

*"La storia del flauto e dei flautisti nel Settecento non può essere scritta, senza dare il giusto riconoscimento allo straordinario ruolo svolto da Johann Joachim Quantz (1697-1773). Egli fu non soltanto il celebre maestro... dell'ancor più celebre 'reale' allievo Federico II di Prussia, ma anche il capostipite di una 'scuola' la cui tradizione è proseguita attraverso molti flautisti, soprattutto in Berlino, fino alla metà del nostro secolo..."*

*"A prescindere da alcuni singoli lieder e arie, esse [le composizioni di Quantz] sono tutte dedicate al flauto e per la maggior parte ancor*

*oggi ignote. Poche sono state date alle stampe durante la vita del compositore, molte delle quali per di più a lui soltanto attribuite. La maggior parte delle composizioni è in forma manoscritta e si trova principalmente all'interno del lascito ereditario di Federico II conservato nella ex Biblioteca Regia Berolinensis, oggi Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz."*

*"Il fatto che, all'infuori delle stampe di Birnstiel (1761) e Winter (1759), niente di ciò che Quantz compose per flauto successivamente all'inizio del suo servizio a Berlino (1741) sia stato pubblicato, è una prova del modo esclusivo in cui egli era obbligato a servire il suo re. In ciò e nella gran quantità delle opere consiste la ragione per cui la maggior parte di esse è rimasta a tutt'oggi inedita."*

*"L'organizzazione della raccolta potrebbe... risalire a un periodo di tempo nel quale Quantz non aveva ancora fissato definitivamente la forma tripartita [della sonata in Adagio-Allegro-Allegro], unica inedita in Berlino. D'altro canto è evidente come la successione delle sonate del ms. 18020 segue, nei riguardi delle tonalità, un criterio tipicamente quantziano, il procedere ascendendo per gradi congiunti... ne risultano tre cicli, nel terzo dei quali sembra mancare una sonata... e così la raccolta si rivela una sorta di campionario di sonate quantziane compilato al più tardi intorno al 1734." (trad. M. Castellani)*

Jakob Friedrich Kleinknecht, *V Sonate per flauto traverso e basso*, facsimile del manoscritto Gidde Sign. mu 6210.0828 (I,9) presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, a cura di Nikolaus Delius, Firenze S.P.E.S. Monumenta Musicae Revocata 16, 1995.

Jakob Friedrich Kleinknecht, *Sonata per flauto traverso e basso*, facsimile del manoscritto Giedde I, 87; mu 6210.1631 presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, a cura di Nikolaus Delius, Firenze S.P.E.S. Monumenta Musicae Revocata 16bis, 1998. Si tratta di una sonata, in Sol maggiore, identificata successivamente alla pubblicazione delle cinque già proposte nella Monumenta Musicae Revocata 16 (cfr. il precedente).

Johann Mattheson, *VII Kammer-Sonaten per flauto traversiere o violino e basso* (facsimile della edizione pubblicata ad Amburgo nel 1720), a cura di Marcello Castellani, Firenze, S.P.E.S. Monumenta Musicae Revocata 22, 1997. Ecco alcuni passi della lunga

presentazione di Castellani:

"Nel 1720 Johann Mattheson pubblicò... la presente raccolta... dedicandola ai fratelli Heinrich e Dietrich Dobbeler, musicisti professionisti e virtuosi, l'uno di flûte traversière, l'altro di strumenti a tastiera. Dalla dedica... si evince chiaramente come si tratti di vere e proprie sonate per flauto traverso con una destinazione del tutto secondaria al violino dettata probabilmente da ragioni puramente commerciali."

"Anche la scelta delle tonalità, inoltre, sembra determinata dalla volontà di non creare troppe difficoltà tecniche alla flûte traversière, mantenendosi sempre nell'ambito di tonalità decisamente facili o al massimo (come nel caso di la maggiore) di media difficoltà per lo strumento."

"Benché l'intenzione dell'autore fosse indiscutibilmente quella di comporre delle sonate per il flauto traverso, strumento relativamente nuovo per la Germania in quegli anni, non si può tuttavia negare che nella scrittura flautistica confluiscono molti elementi di tecnica violinistica... La tendenza è quella di considerare il flauto traverso come un sostituto naturale del violino, capace di competere con esso anche sul piano di una tecnica più 'astratta' a base di scale, arpeggi, accordi spezzati e salti."

"La predilezione di Mattheson per il flauto traverso non sembra... dettata dal desiderio di compiacere uno dei fratelli Dobbeler. Nell'opera teorica Das neu-eröffnete Orchestre pubblicata per la prima volta nel 1713, trattando di quelli che con una punta di disprezzo definisce 'modesten Flöten', egli aveva già espresso parole di sincero apprezzamento soltanto per il flauto traverso: «Il primo è lo strumento che, con la giusta emissione, si avvicina di più a una voce umana di moderata intensità - ma non a quella di un urlante sacrestano - e di conseguenza, quando è suonato con intelligenza, è degno della più alta stima.»"

"Nella parte conclusiva dell'introduzione... l'autore tiene a specificare come le dodici sonate, pur essendo pubblicate nel 1720, erano state composte per intero fin dal 1717... Mattheson fa puntigliosamente notare come tre anni nella pratica musicale siano molti, tanto che, se avesse composto le sonate nel 1720, le avrebbe fatte con un po' più di galanteria."

"Il principale modello delle 'zwölf neuen Kammer-Sonaten' è

senz'altro la seconda parte dell'opera quinta di Arcangelo Corelli, musicista per il quale Mattheson nutriva una profonda stima. Non a caso la dodicesima e ultima sonata contiene un vero e proprio omaggio al grande Arcangelo, ispirandosi quasi letteralmente alla settima sonata dell'opera quinta, con la dicitura, per chi non lo avesse capito, 'alla Corelli'."

"Le dodici 'Kammer-Sonaten' opera settima, qualunque sia il valore estetico che vogliamo attribuire loro, rappresentano un importante documento storico che non può in alcun modo essere ignorato. Spesso sono proprio le opere dei cosiddetti autori minori a riflettere meglio lo spirito collettivo di una cultura in una determinata epoca storica. In questo caso la raccolta di Mattheson contribuisce a rendere più visibile il percorso attraverso il quale anche i grandi compositori tedeschi della prima metà del Settecento, come Bach, Telemann, giunsero a realizzare un proprio stile partendo dall'imitazione di modelli italiani e francesi."

**Friedmann Bach** - Johann Christian Bach, Triosonate e Duetti per flauti. Maxence Larrieu e Massimo Mercelli flauto, Luca Reverberi fagotto, Lorenzo Bavaj clavicembalo. CD Bongiovanni GB 5529-2 (allegato alla rivista *Fa La Ut*)

Giulio Briccialdi, *Opere per flauto*. Gian-Luca Petrucci flauto, Paola Pisa pianoforte, e con Janos Balint flauto e l'Orchestra Sinfonica di Szegred per il concerto in La magg. op. 130. CD Bongiovanni GB 5078-2. (omaggio di G.-L. Petrucci)

Giuseppe Sammartini, *Sonate a flauto Traversiere op. II* (una selezione. Giovanni Battista Columbro flauto traversiere, Nanke Schaa viola da gamba, Danilo Costantini clavicembalo. CD Stradivarius: STR 80015. (omaggio di G.B. Columbro)

Georg Philipp Telemann, *Quadri Strumentali*. Ensemble Ex Silvis Antiqua Musica (Luigi Lupo e Davide Bettini traversiere, Marco Cera Oboe, Martino Noferi flauto dolce, Rossella Croce violino, Teresina Croce viola da gamba, Anna Fontana clavicembalo). CD La Bottega Discantica 45. (omaggio di L. Lupo)

**Annuncio:** Cerco clavicembalista residente il Piemonte, Lombardia o Emilia Romagna per programmi di musica barocca per flauto. Contattare Giuseppe Prodocimi (Novara) tel. 0330.912252.

**Mercatino.** Rimangono validi gli annunci del bollettino precedente.

**SIFTS — Società Italiana del Flauto Traverso Storico**

Associazione non a scopo di lucro

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

**E.mail del Presidente in sede:** [sifts@iperbole.bologna.it](mailto:sifts@iperbole.bologna.it);

**E.mail del Vicepresidente a Roma:** [mc7226@mclink.it](mailto: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 spedizione (L. 2.000 per invio)

## LA STANZA DELLA MUSICA

EDIZIONI  
E STRUMENTI MUSICALI

La nuova libreria musicale di  
Paolo Rostirolla  
e Stefano Rostirolla

Vasta scelta di musica pratica  
e letteratura musicologica,  
in particolare del repertorio  
vocale e strumentale antico,  
barocco e classico.  
Musica per organo,  
clavicembalo,  
strumenti ad arco e a fiato.  
Repertorio specializzato per  
flauto e per chitarra.

CONTATTATECI  
ANCHE TELEFONICAMENTE  
Via Savoia, 58 - 00198 Roma  
Tel/Fax 0685355065



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

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



VENDITA PER CORRISPONDENZA  
DI TUTTE LE EDIZIONI  
NAZIONALI ED ESTERE

MUSICA MUSICA

35121 PADOVA - Via Altinate, 20  
Tel 049 876.15.45  
Fax 049 876.16.53  
E-Mail [musicamu@tin.it](mailto:musicamu@tin.it)