

IL FLAUTO TRAVERSO RINASCIMENTALE. NICOLE JOURNOT - 1985

INTRODUZIONE.

Nel corso dei miei studi musicali, ho scoperto il repertorio del flauto a becco (f. a b.) dal XV° al XVIII° secolo. Suono anche il flauto traverso barocco (f. t. b.) che copre le opere dalla fine del XVII° alla fine del XVIII° secolo. Al fine di allargare questo repertorio, mi sono interessata al flauto traverso rinascimentale (f. t. r.).

La non conoscenza del f. t. r., dovuta alla mancanza di interesse dei musicisti in generale e dei flautisti in particolare, mi ha spinta a fare un lavoro di ricerca per meglio comprendere la storia, la natura e l'uso del f. t. r.

Per fare questo lavoro mi sono servita:

- dei trattati e delle opere del Rinascimento,
- degli articoli o dei lavori del XX° secolo che trattano del f. t. r.,
- della musica scritta per il f. t. r.
- dello studio degli strumenti originali che sono giunti fino a noi,
- dell'iconografia del f. t. r.

CAPITOLO I

- 1.- Descrizione generale
- 2.- Materiali di fabbricazione
- 3.- Descrizione della famiglia dei flauti traversi rinascimentali
- 4.- Particolarità degli strumenti a 4 e 8 piedi
- 5.- Caratteristiche e problemi acustici del flauto traverso rinascimentale

Descrizione generale

Il flauto traverso rinascimentale è di forma cilindrica; possiede 6 fori e non ha chiave; l'imboccatura è piccola e rotonda; un tappo di sughero chiude il flauto al di sopra dell'imboccatura, vicino alla testa del flauto; la cameratura interna è cilindrica a parte qualche tardo strumento che preannuncia quella conica del f. t. b.; è costruito in una o due parti, cioè testa e corpo torniti dà un unico pezzo di legno. I flauti tenori e soprani sono costruiti in un pezzo, i flauti bassi in due¹.

Materiali di fabbricazione

I f. t. r. sono costruiti in legno, molto spesso in ciliegio, pero, acero o bosso. Ogni tipo di legno determina un differente timbro, secondo la densità e la struttura del materiale. Si

¹(N.d.T.) Tra gli strumenti originali superstiti si conoscono comunque sia Tenori in 2 pezzi che Bassi in uno solo.

ha qualche esempio di flauti costruiti in materiali rari, come si troverà anche più tardi per i f. t. b.; un inventario della collezione di strumenti del re Enrico VIII (1547) così riporta:

"Item. V Flutes of Ivorie tipped with golde enameled blacke whith a Case of purple vellat garnished at both thendes whith Silver and guilte."

"Item. III Flutes of glasse and one of woode painted like glasse in a Case of blacke leather."

Trad.

Marin Mersenne (Harmonie Universelle 1636) ci dà le seguenti informazioni:

FOTOCOPIA DI UN BRANO DI MERSENNE

Trad.

"Il loro materiale può essere il (legno di) pruno, di ciliegio e di altri legni che si forano facilmente, ma normalmente si sceglie legno di un bel colore, e che viene ben levigato, affinché la bellezza accompagni la bontà dello strumento, e che gli occhi siano in qualche modo partecipi dei piaceri dell'orecchio: li si costruisce ordinariamente in bosso; si fanno anche di cristallo, o di vetro o d'ebano." pag. 241

Descrizione della famiglia dei flauti traversi rinascimentali

La musica del Rinascimento è il regno della polifonia. Utilizza, riunendoli, i diversi registri della voce umana (soprano, contralto, tenore, basso).

Gli strumenti di questa epoca furono costruiti a imitazione delle voci, cioè in famiglie di strumenti dello stesso tipo ma di differenti tessiture, dunque di diverse grandezze (es. famiglia delle viole da gamba, delle bombarde, dei cromorni, delle dulciane, de cervelats, dei flauti a becco, dei flauti traversi, ecc..). Questi strumenti possono essere suonati in gruppi omogenei (insieme di flauti, di viole, ecc.) o in gruppi misti (insiemi di diversi strumenti).

Il f. t. r. non fa eccezione e i trattati ci parlano di 1, 2 o 3 taglie di flauti in ordine di importanza tenore, basso, soprano (vedi il II° cap.). Si può però constatare che 3 soli flauti di diversa taglia formano una famiglia piccola al paragone di altri strumenti. Praetorius nel Syntagma Musicum (II° vol. Organographia del 1619 pag. 13), cita: 3 f. t. r., 3 bassanelli, 4 tromboni, 4 racket, 5 fagotti, 5 cromorni, 5 cornamuse, 7 pommer e schalmeinen, 8 (!) flauti a becco.

Le ragioni dell'esistenza di così pochi flauti traversi differenti sono senza dubbio le seguenti:

Gli strumenti e le loro taglie sono legati all'anatomia umana. Il flauto traverso per il suo sistema di emissione sonora non può avere il foro dell'imboccatura che superi lo spazio "imboccatura -fori", cioè "labbra dell'esecutore - mani", come invece possono fare molte altre famiglie di strumenti a fiato.

L'unica possibilità di utilizzare un basso più grande di quello in Sol citato dai trattati (confronta il II° cap.) sarebbe stata quella di mettere delle chiavi dal primo foro, cosa che non si faceva nel Rinascimento. Gli strumenti bassi possedevano chiavi solo per chiudere i fori che corrispondono alle note più gravi; non si vedono mai chiavi sui fori che corrispondano alle note acute della prima ottava.

L'intervallo più comune tra due strumenti della stessa famiglia è la quinta, a volte la quarta. Se supponiamo che il basso è in Sol₂ (cfr. II° cap.), il tenore è in Re₃ e il soprano in La₃. Quest'ultimo strumento è già molto piccolo e, tenuto conto il sistema di emissione, un 4° strumento che fosse in Mi₄ avrebbe certamente un timbro stridente; perciò non fu inventato.

Inoltre, l'estensione dei f. t. r. è molto più grande di quella di altri strumenti della stessa epoca: la maggiore estensione citata da Agricola nel 1529 è di tre ottave (cfr. II° cap.).

L'estensione delle voci utilizzate nella musica rinascimentale era legata al sistema modale e andava di poco oltre un'ottava (a meno che non si trattasse di musica strumentale). Si può perciò usare lo stesso strumento per suonare più voci; questo a bilanciare il fatto che non ci sono che tre taglie di strumenti.

Particolarità degli strumenti a 4 e 8 piedi

I gruppi di f. t. r. suonano come strumenti a 4 piedi. In effetti, la fondamentale del basso è il Sol2 ma il flautista legge un Sol1 quando suona questa nota. INSERIRE IMMAGINE
ESEMPIO

Avviene lo stesso per gli altri strumenti della famiglia.

Anche gli insiemi di flauti a becco suonano a 4 piedi. Questi ultimi possono qualche volta suonare a 8 piedi se si utilizza il grande basso (nota fondamentale Do2) e il contrabbasso (nota fondamentale Fa1), cosa che dà all'insieme un timbro molto scuro.

I flauti traversi non hanno questa possibilità poiché, come abbiamo visto, non esiste uno strumento più grave del basso in Sol2.

Praetorius è il primo a menzionare questa particolarità degli strumenti che suonano a 4 piedi: (Syntagma Musica II vol., pag. 21)

FOTOCOPIA DI UN ESTRATTO DA PRAETORIUS

Il passaggio sottolineato, che riassume l'essenza del discorso, può tradursi come segue:

"Dagli strumentisti è generalmente ammesso che questi flauti (a becco e traversi) suonino come dei veri tenori sia nella voce che nel suono. E, a dire il vero, all'inizio anch'io ero di questo avviso perché è molto difficile riconoscere e discriminare questa differenza. Ma quando si intona il flauto con l'organo e si paragonano questi suoni con orecchio attento, si sente che il flauto è un vero discantus."

Come dice Praetorius, non è facile capire che i flauti sono a 4 piedi perché si sente lo "sforzo" degli strumenti prima di sentire l'altezza reale alla quale essi suonano. Per esempio è naturale che un uomo, dando il tono ad una donna, lo dia un'ottava al di sotto della nota che canterà la donna, perché lei imiterà lo sforzo che fa la voce per produrre il suono e non l'altezza reale.

Lo stesso avviene per gli strumenti; se si canta una melodia inizialmente suonata da un flauto a becco soprano (nota fondamentale Do4), si ripeterà in modo naturale il motivo all'altezza del Do3.

Il fatto che Praetorius, nel 1619, sia il primo a parlare di questa particolarità dei flauti a becco e traversi, prova che prima di questa data lo si ignorava o non se ne teneva conto. Per questa ragione, le tavole delle posizioni dei f. t. r. sono generalmente notate una ottava più in basso dell'altezza reale. (cfr. II° cap.).

Di conseguenza strumenti a 4 piedi potranno perciò suonare insieme a strumenti a 8 piedi senza che l'orecchio ne sia infastidito (sempre che la voce di basso sia suonata su uno strumento a 8 piedi).

L'insieme e l'unità tra i due registri sarà certamente migliore se si utilizzeranno tra gli altri strumenti a corde pizzicate (per es. il liuto) perché questi ultimi possiedono alcune corde doppie intonate all'ottava e non all'unisono, simili al suono di 4 e 8 piedi riuniti. Una acustica favorevole aiuterà ugualmente a unificare i due registri.

Ripareremo di questo problema nei capitoli II° e IV°.

Caratteristiche e problemi acustici del flauto traverso rinascimentale

Lo studio dell'acustica degli strumenti a fiato non è semplice, visti i molteplici elementi che entrano in gioco.

E. Leipp nel suo libro "Acoustique et Musique", pag. 231, parla del problema in questi termini:

"Se lo studio teorico elementare dei tubi sonori conici e cilindrici è relativamente facile, la realtà acustica è più complessa".

"...I costruttori di strumenti realizzano perciò empiricamente delle camerature interne apparentemente bizzarre, ma i loro strumenti producono intervalli di ottava e di quinta corretti! Il problema teorico è di una complicazione inaudita, e attualmente nessuno sa "calcolare" la "foratura" da fare su uno strumento a fiato. In ogni caso, non possiamo più meravigliarci, come Rameau, davanti al fatto che il flauto dia in maniera "naturale" una ottava quando si aumenta la pressione del fiato, una 12° se la si aumenta ancora di più. Ciò è dovuto unicamente al fatto che i costruttori di flauti hanno accumulato le loro esperienze e le loro osservazioni attraverso i secoli per realizzare un tubo sonoro composito di forma adeguata."

Sebbene sia difficile misurare e calcolare le interazioni tra i differenti parametri sull'intonazione e il timbro, si può tuttavia enumerarle:

- la cameratura: diametro, forma (conica, cilindrica, allargamento o restringimento in certi punti),
- la posizione e la forma dei fori,
- la posizione e la forma dell'imboccatura,
- Lo spessore della parete del flauto,
- Il materiale di fabbricazione,
- La posizione del tappo,
- La direzione, la forma e la pressione dell'aria insufflata dal flautista.

Tutti questi parametri determinano gli armonici e i parziali dello strumento. Precisiamo queste due nozioni:

Parziali (cfr. il dizionario Honegger):

"Le componenti di un suono complesso che non sono multipli interi del suono fondamentale sono, per definizione, dei parziali, cioè dei componenti non armonici. La parola parziale possiede un altro senso: quando si soffia in un tubo sonoro, il suono più grave che si ottiene viene chiamato suono fondamentale. Aumentando la pressione del soffio, si possono fare uscire altre note. I musicisti spesso dicono che si fanno uscire gli armonici.

Ma si può facilmente verificare che i suoni ottenuti non sono mai multipli interi del suono fondamentale, perciò non sono armonici ma parziali. Questi ultimi sono più o meno vicini agli armonici se la cameratura interna è realizzata per questo scopo e possiede una particolare forma."

Armonici (cfr. GAM pag.2):

"Un dato suono di frequenza F è raramente sinusoidale, la maggior parte delle volte contiene degli armonici, che sono di frequenza $2F$, $3F$, $4F$... cioè dei multipli interi del suono fondamentale chiamato perciò armonico 1."

Armonici e parziali

"E' interessante confrontare le frequenze dei diversi parziali di un tubo sonoro con quelle degli armonici del parziale 1, perché più sono vicine, più l'energia è ripartita su un grande numero di armonici. La "precisione" dei parziali condiziona quindi il timbro."

Precisate queste nozioni, cosa indispensabile, perché soggette a imprecisioni, osserviamo i problemi di intonazione che ci pone il f. t. r.

La prima cosa che si constata è che le diteggiature del f. t. r. sono diverse da quelle del f. t. b. Infatti si usano per ottaveggiare le stesse diteggiature per i due tipi di flauti fino al Sol (su un flauto in Re), cioè le stesse posizioni della prima ottava. Ma sul f. t. r. si constata che il Sol4 ottenuto con la stessa diteggiatura del Sol3 è basso e che il La e il Si non possono essere ottenuti con delle diteggiature semplici, come nella prima ottava. (In certi passaggi musicali si può utilizzare la posizione del La2 per fare il La3 ma correggendo moltissimo con l'imboccatura). Questa particolarità ci porta molte difficoltà tecniche, sia per la complessità delle diteggiature che per le indispensabili correzioni di intonazione da fare con l'imboccatura, poiché la diteggiatura non darà mai la nota all'altezza voluta. Esaminiamo acusticamente le ragioni di questi problemi di ottave.

a) La misura del tubo sonoro.

(secondo GAM pag. 6,7) Consideriamo il rapporto L/D tra la lunghezza acustica L del tubo (presa tra la metà del foro di insufflazione e la sua estremità inferiore) e il suo diametro interno D .

- Un rapporto L/D piccolo (grande cameratura) produce con facilità i modi (parziali) 1, 2, 3 con intensità, stabilità e un timbro ricco, ma è difficile far uscire i suoni superiori e occorre molta aria per produrli.

- Un rapporto L/D grande (cameratura sottile) vuole molta precisione per emettere il modo 1, d'altronde debole ed instabile, e ottavizza molto facilmente. Al contrario, i modi 3,4,5,6, e oltre, sono facili da produrre.

- La precisione nell'intonazione dei parziali è direttamente proporzionale al rapporto L/D (tubo sottile).

Il flauto traverso occidentale è basato essenzialmente sui modi 1 e 2.

b) I fori

(Cfr. GAM pag. 7). Avendo scelto un tubo sonoro che ci dia i parziali 1 e 2 ad intervallo di ottava, i 6 fori ci permetteranno di produrre i suoni diatonici intermedi. Bisogna scegliere bene dove farli e le loro dimensioni, ma il problema non è semplice. Innanzitutto l'anatomia della mano umana pone dei limiti inderogabili allo scarto tra due fori vicini e al diametro esterno del foro che non devono superare certi limiti assoluti, altrimenti lo strumento risulterebbe insuonabile.

c) Posizione, dimensione dei fori e intonazione dei parziali

(Cfr. GAM pag. 7 e 8). Dato un tubo di diametro D, di lunghezza L nel quale creiamo un foro di diametro d alla posizione Y/L.

(DISEGNO)

Si sa che la frequenza del parziale 1 del tubo cresce in misura dell'aumentare di d. All'inizio sale rapidamente, poi più debolmente e infine si stabilizza quando d è vicino a D. Per avere un dato intervallo occorrerà perciò scegliere convenientemente Y/L.

Quando il foro è molto grande, la porzione del tubo Y,

al di là del foro, è praticamente tagliata e la vibrazione non vi si propaga. Si può allora considerare che il tubo si ferma nel mezzo di questo grande foro. (E' praticamente questo il caso del moderno flauto Boehm). I problemi cominciano quando noi decidiamo di utilizzare dei fori di diametro piccolo per poterli chiudere comodamente con le dita. Infatti così non si può più considerare che il tubo si fermi al foro. La vibrazione che si produce nella porzione Y può, secondo la frequenza, reagire più o meno fortemente con la vibrazione principale.

La conseguenza più importante è che i parziali prodotti quando il foro è aperto non hanno tra loro gli stessi intervalli di quelli che si produrrebbero con il tubo senza i fori. Si vedrà in pratica che i parziali sono sempre più bassi dell'armonico del parziale 1. Questo fenomeno è più accentuato se il diametro del foro è più piccolo e quanto maggiore è la sua lontananza dall'estremità del tubo. Infine le differenze si accentuano nella misura in cui il numero dei fori aperti aumenta. Così, si trova spesso il seguente schema: l'abbassamento del parziale 2, impercettibile all'apertura del 1° e 2° foro, comincia ad essere sensibile al 3° e a diventare netto ma ancora correggibile al 4° foro, e può arrivare a 1/3 di tono e di 1/2 di tono rispettivamente al 5° e al 6° foro.

Per far mantenere ai parziali una intonazione accettabile rispettando comunque gli obblighi anatomici, sono possibili diverse soluzioni:

- Ingrandire interiormente i fori, ciò ha l'effetto di aumentare l'apertura acustica conservando al contatto del dito un diametro conveniente (vedi disegno a).

- aprire i fori obliquamente, o ingrandirli all'interno in maniera asimmetrica, cosa che ha l'effetto di spostare la loro posizione acustica conservando uno scarto gradevole (vedi disegno b).

(DISEGNO)

Dal punto di vista del modo di suonare (e non della costruzione) il flautista dovrà adattare le diteggiature e correggere l'intonazione con l'imboccatura.

Un'altra soluzione sarebbe quella di modificare la cameratura interna rendendola conica, cosa che permetterebbe contemporaneamente di aumentare il rapporto d/D (diametro del foro/diametro del tubo) facendo diminuire D, di ridurre lo scarto e di correggere

l'abbassamento dei parziali. Ma questa trasformazione della cameratura sconvolge completamente lo strumento. Non dimentichiamo che tutto quello che modifica l'intonazione dei parziali modifica anche il timbro. Quindi questa nuova cameratura crea un nuovo strumento: il flauto traverso barocco.

Paragone tra le camerature e i timbri dei flauti traversi rinascimentali e dei flauti traversi barocchi

L'utilizzazione della cameratura cilindrico-conica nel f. t. b. risolve dunque il problema dell'intonazione dei parziali. Daltronde, il f. t. r. aveva una cameratura cilindrica per ragioni estetiche della sonorità o per la mancanza della tecnologia necessaria alla cameratura conica?

Mancanza di conoscenza o di tecnologia sembra da rifiutarsi perché nel Rinascimento si fabbricavano strumenti a cameratura conica (chalmie, bombardia) così come strumenti preziosi (flauti di vetro) e numerosi strumenti superbi, cfr. pag. . Mersenne, nel 1636, paragona la cameratura cilindrica del flauto traverso con quella dei chalumeaux: "Egli (il flauto traverso) è lavorato con uguale spessore per tutta la sua lunghezza, cosa che non avviene per tutti i tipi di chalumeaux, come dirò altrove, e questa grandezza è di 8 linee" (vedi pag.).

Si possono ricercare le ragioni estetiche della sonorità che hanno fatto preferire la cameratura cilindrica a quella conica. Confrontiamo i timbri del f. t. b. e del f. t. r. per cogliere le loro caratteristiche. Il f. t. r. ha un suono più simile a quello di un "tubo", un suono più "semplice", il f. t. b. ha un suono più "raffinato", un suono più chiaro sebbene più "pieno". Questa differenza nel timbro può spiegarsi sapendo che gli strumenti con cameratura cilindrica non hanno se non in misura minima armonici pari; questi ultimi danno un timbro "chiaro" agli strumenti.

Come abbiamo visto alla pag. la cameratura non è sicuramente il solo elemento che caratterizza il timbro. Anche l'imboccatura, tra gli altri elementi, ha il suo ruolo. Questa è più piccola su un f. t. r. che su un f. t. b.

Le musiche appropriate per questi due tipi di flauti sono molto diverse e penso che le loro rispettive qualità acustiche sono adatte al repertorio a loro affidato:

- Il flauto traverso rinascimentale suona in ensemble o in ensemble misto musica polifonica dove è indispensabile che i timbri si fondano il più possibile gli uni gli altri. L'ensemble di flauti deve dare l'impressione di un unico strumento, in qualche maniera somigliare ad un registro d'organo, con in più la libertà dinamica dovuta alla insufflazione. Un timbro semplice, poco individualizzato, è l'ideale per questa utilizzazione.

- Il flauto traverso barocco al contrario, deve sostenere parti solistiche "contro" un basso continuo o dei violini, oboi, voci, ecc.: perciò converrà di più un flauto che possieda un timbro più "pieno", più elaborato.

Uno sguardo "moderno" sul flauto traverso rinascimentale potrebbe giudicarlo rudimentale, di una fattura che non avesse ancora beneficiato delle innovazioni delle epoche posteriori. Ma si può constatare che questo flauto fu costruito in questo modo durante più di un secolo e che la modifica dello strumento avvenne quando si passò dal Rinascimento al Barocco, cosa che, a mio modesto avviso, prova che il flauto traverso rinascimentale era perfettamente adatto alla musica e ai musicisti del Rinascimento, e che non era certo più rudimentale delle polifonie che doveva eseguire.

CAPITOLO II

I trattati.

In questo capitolo descriverò il contenuto dei trattati del XVI e XVII secolo, che hanno per soggetto il flauto traverso. Citerò ugualmente le diverse interpretazioni di cui furono oggetto.

Per scrupolo di obiettività, ho spesso preferito riportare i testi originali piuttosto che farne solamente dei riassunti.

Lista cronologica dei trattati citati in questo capitolo.

| | |
|------------------------|------------------------------------|
| Sebastian Virdung | 1511 Musica getuscht |
| Martin Agricola | 1529 Musica Instrumentalis Deudsch |
| Martin Agricola | 1545 Musica Instrumentalis Deudsch |
| Philibert Jambe de Fer | 1556 L'Epitome musical |
| Ludovico Zacconi | 1592 Pratica di Musica |
| Aurelio Virgiliano | 1600? Il Dolcimelo, Libro terzo |
| Michael Praetorius | 1619 Syntagma Musica II & III |
| Marin Mersenne | 1626 Harmonie universelle |
| Jacob van Eyck | 1649 Der Fluyten Lust-hof |

Tutte le tavole delle diteggiature si trovano alla fine del capitolo alle pag.

Sebastien Virdung
Musica Getuscht 1511

Cap. II 1

Nel corso di una generale descrizione degli strumenti (pag. 29-30)

Virdung parla degli strumenti a fiato: "I tubi cavi della prima specie, quelli che l'uomo può riempire con il suo fiato, sono di due tipi (L'altra specie comprende i tubi cavi che non possiedono fori e che un uomo riesce tuttavia a riempire con il suo fiato): certi possiedono dei fori che si aprono e chiudono con le dita, e più hanno fori e più sicuro sarà dare delle regole. Tuttavia, un flauto (Pfeiff) ha raramente più di otto fori, qualcuno quattro, qualcuno cinque, altri sei, altri sette, altri otto."

Segue un disegno che rappresenta un flauto traverso insieme ad altri strumenti a fiato, chiamato "Zwerchpfeiff" (flauto svizzero), vedi tavola 1, di forma cilindrica, costruito in un solo pezzo, che possiede 6 fori ed una imboccatura, in cui il solo elemento decorativo è una linea al di sopra dell'imboccatura.

In seguito, dopo una descrizione delle diverse percussioni di uso militare o cerimoniale, egli scrive: (pag. 35) "Esistono ancora altri timpani che si percuotono abitualmente per accompagnare i fiffari (Zwerch Pfeiffen) come fanno i soldati di fanteria".

Virdung non dà né tessitura né tavola delle posizioni.

Non si sa se il flauto traverso della tavola qui sopra aveva un uso esclusivamente militare. E' difficile conoscerne la taglia perché i diversi strumenti non sembrano rappresentati con la stessa scala.

Martin Agricola
Musica Instrumentalis Deudsch, 1529.

Cap. II 2

Agricola dedica molte pagine al flauto traverso (dal fol. XII al XV). Egli lo chiama "Schweizer odder Querpfeiffen", (perciò la denominazione "Schweizer Pfeiffen" non sarebbe riservata solo ai flauti militari).

E' il primo che descrive il consort di flauti.

Descrive come si deve soffiare per ogni registro del flauto:

(immagine dell'orig. FOLIO XII)

Questa descrizione dell'estensione del flauto ci dà una tessitura di tre ottave.

Propone di suonare con il vibrato:

(immagine dell'orig. FOLIO XII)

E' il solo tra i trattatisti del XVI sec. a parlare del vibrato prodotto con l'insufflazione (altri parlano del vibrato prodotto con le dita).

Segue il disegno del consort, (tavola 2), e le diteggiature del basso, del tenore-contralto (tavola 3) e del soprano (discantus). I flauti hanno 6 fori e una imboccatura. Sono di forma cilindrica e sono costruiti in un sol pezzo. L'unico elemento decorativo è una piccola linea sopra l'imboccatura.

(immagine dell'orig. TAVOLA 2 FOLIO XIII)

Agricola ci dà tre tavole delle diteggiature, cosa che sottintende tre strumenti diversi. Il contralto ed il tenore sono rappresentati sulla stessa intavolatura (tavola 3) e si può leggere in basso a destra "Alt. Ten. unissons". Perciò lo strumento medio suona il contralto ed il tenore. (Lo strumento più grave suona il basso, quello più acuto il discantus).

E' da notare la necessità che Agricola sentiva di rappresentare due volte lo stesso strumento chiamandolo una volta tenore e l'altra contralto (cfr. la tavola 2), e ingrandendo leggermente il tenore rispetto al contralto per ottenere una figura in cui gli strumenti sembrano andare regolarmente dal più piccolo al più grande.

Le tavole delle posizioni ci danno le seguenti tessiture:

| | |
|----------------------------|----------------|
| Il flauto basso | dal Re1 al Re3 |
| Il flauto tenore-contralto | dal La1 al La3 |
| Il flauto soprano | dal Mi2 al Mi4 |

Ripareremo di queste tessiture a pag.

Si può notare che queste diteggiature sono date in funzione delle chiavi e delle sillabe della solmisazione (esempio della tavola 3)

Martin Agricola

Cap. II 3

Musica Instrumentalis Deutsch, 1545.

Nel capitolo dedicato al f. t.. (Schweizer Pfeiffen, Querpfeiffen) Agricola scrive:

pag. 24 - " Il flauto ha 6 fori. - per chiuderli ogni mano utilizza tre dita, non usando il pollice e il mignolo. - Sulle tavole delle diteggiature si troveranno delle indicazioni sul fiato da usare in funzione dei diversi registri del flauto.

Segue un disegno esplicativo che riassume la numerazione dei fori e la posizione delle mani, pag. 25: Tavola 4

Tavola 4

Questa posizione delle mani fa tenere il flauto a sinistra.

(disegno dal trattato)

La descrizione di questo flauto e quella che raffigura il consort (Tavola 5) è la stessa dell'edizione del 1529, (pag.)

Tavola 5

(disegno dal trattato)

Nella "Cautiuncula" di pag. 26, Agricola parla del vibrato:

(Immagine dal trattato)

"Soffierai con fiato "vibrante, oscillante" (zitterdem), perché il "vibrato" abbellisce la musica (gesang) come lo si è imparato dai violini polacchi".

(Il violino non ha il manico con i tasti come le viole da gamba e può perciò ottenere il vibrato più facilmente.)

Descrive il discantus come luminoso e chiaro (hell und Klar) pag. 26.

Come nel 1529, parla di tenore e di contralto come di due strumenti simili e non come di un solo strumento che avesse la possibilità di suonare entrambe le voci.

Segue un gruppo di tre tavole di diteggiature, al di sopra delle quali è scritto:

(Immagine del trattato)

"Seguono tre scale irregolari, trasposte una quarta sopra".

Queste tavole delle diteggiature ci danno le seguenti tessiture:

Il flauto basso dal Do1 al Re3

Il flauto tenore-contralto dal Sol1 al La3

Il flauto soprano dal Re2 al Sol4.

La presentazione delle diteggiature è la stessa del 1529, (tavola 3, pag.) mancano però le sillabe di solmisazione.

Dopo alcune considerazioni sulla famiglia dei tromboni, si trova il seguente paragrafo, pag. 30:

(Immagine del trattato)

Questo paragrafo può essere riassunto così:

"Titolo: segue una tavola delle posizioni migliore e più generale per il flauto.

Io do ora un secondo gruppo di posizioni, un terzo gruppo era nel "Deutschen Instrumental" del 1529, perché i flauti trasportano la musica come fanno anche i cantanti, gli organi, i liuti e tutti gli altri strumenti. Ti basterà scegliere il gruppo che più ti conviene."

All'inizio di questo secondo gruppo di posizioni, si può leggere, pag. 30:

(Immagine del trattato)

"Seguono tre altre scale regolari".

Questo gruppo di tavole delle diteggiature ci da le seguenti tessiture:

Il flauto basso dal Sol0 al Do3

Il flauto tenore-contralto dal Re1 al La3

Il flauto soprano dal La1 al Fa4.

Si può notare che Agricola traspone "le scale e non la musica", come fa per esempio Virgiliano. Quando Virgiliano (pag.) dà le diverse possibilità di trasposizioni su un flauto in Re, scrive: "Alla 4° alta", e dalle tavole delle posizioni, lo strumentista si immaginerà di suonare un flauto in la. La musica sarà così trasposta una quarta sopra. Quando Agricola dà le scale "epidiatas transpositae" (trasposte una quarta sopra) lo strumentista immaginerà, dalle posizioni, di suonare un flauto in Sol. La musica sarà questa volta trasposta una quinta sopra.

In seguito Agricola parla dei diversi colpi di lingua, da pag. 32 a pag. 35. Scrive che ogni nota deve essere articolata con un colpo di lingua.

Questi sono: (Tavola 6)

- per le lunghe, le brevi e le semibrevis il colpo di lingua semplice "DE".

- per le semiminime il colpo di lingua semplice "DE" o il doppio colpo di lingua "DI RI".

- per le crome, il doppio colpo di lingua "DI RI".

- per le colorature??? (passaggi rapidi) il colpo di lingua "tellelletle..."

Agricola concorda con tutti i trattati che parlano di articolazione (Ganassi, Bismantova, ecc..).

Tavola 6

(Immagine del trattato)

Per il problema della nota fondamentale dei flauti citati da Agricola:

Riassumendo le edizioni del 1529 e del 1545 ci danno le note seguenti:

| | Basso | Alto-tenore | Soprano |
|------------------------------|-------|-------------|---------|
| 1529 | Re1 | La1 | Mi2 |
| 1545 Epidiataes transpositae | Do1 | Sol1 | Re2 |
| 1545 Scalae regulares | | Sol0 | Re1 |
| | | | La1 |

Da questa tabella ci derivano due problemi:

- Nessuna menzione delle trasposizioni figura nell'edizione del 1529.
- Le diteggiature delle "Scalae regulares" sono notate 2 ottave più in basso dell'altezza reale.

Interpreterei questi due problemi nel modo seguente:

Sul problema dell'assenza della menzione di trasposizioni nell'edizione del 1529:

Agricola indica molto chiaramente nel 1545 le intavolature in Do1 Sol1 e Re2 come trasportate e quelle in Sol0 Re1 e La1 come regolari. Daltronde, se si considera, come sembra essere il caso, che il basso è in Sol e il tenore in Re, il musicista è obbligato a trasportare tutti i brani che scendono sotto il Sol1 per il basso e sotto il Re2 per il tenore, e questi ultimi sono numerosi. In più la tessitura grave dello strumento non è molto sonora; essendo grande la tessitura dei flauti, è possibile che si sia ugualmente considerato che fosse più confortevole trasportare i brani utilizzando molto le note basse dello strumento. Le trasposizioni possibili sono alla quinta o alla quarta superiori. La trasposizione alla quarta è un pò meno acuta e era la più diffusa nel Rinascimento. Ganassi propone questa trasposizione anche per le viole: "E perché il più di sonatori si sona le viol una quarta più alta de la prima regola nostra: però vugno insegnarti il ditto modo & serà per la quarta regola". E' possibile che questa trasposizione fosse così usata che Agricola ha creduto bene di menzionarla prima di tutte le altre possibilità.

Sul problema delle posizioni "regulares" date due ottave più in basso dell'altezza reale:

Prendiamo il basso come esempio. Tutti i trattati che parlano di quest'ultimo considerano che suoni ad una altezza di Sol2 (cfr. cap. I 4). Agricola al contrario gli attribuisce l'altezza del Sol0. Io riassumerei altezza reale (a.r.) e altezza abitualmente data dai trattati - una ottava al di sotto - (a.t.).

Ecco una eventuale giustificazione: nel trattato del 1545, le posizioni chiamate "epidiataes transpositae" sono date prime di quelle "regulares". Il basso ha per fondamentale il Do1, cioè una dodicesima più in basso dell'a.r. (Sol2 - Do1) e una quinta più in basso dell'a.t. (Sol1-Do1). Se le intavolature fossero realmente scritte una quarta sopra (epidiataes transpositae) il Sol1 (a.t.), la fondamentale del basso dovrebbe essere data all'altezza del Do2 (Sol1 - Do2). Per ragioni pratiche e musicali non può essere così: la ragione essenziale del trasporto è che la tessitura dei brani è spesso troppo bassa per i flauti. Daltronde, il flautista immaginerà di suonare un flauto in Do1 e non in Do2, cosa che gli permetterà di suonare le musiche che scendono sotto il Sol1.

Perciò è normale che Agricola dia l'intavolatura del basso in Do1 ma che la chiami "trasportata alla quarta superiore" mentre sembra essere in realtà trasportata alla quinta inferiore. Con questa intavolatura, la musica è al contrario trasportata alla quinta superiore (cfr. pag.). Dopo, quando ci dà le intavolature "regulares", è possibile che le abbia scritte naturalmente una quarta più in basso del gruppo "epidiataes transpositae". Risulta così una altezza di due ottave più in basso dell'a.r. e una ottava sotto l'a.t.

Questi due problemi hanno suscitato diverse interpretazioni. Raymond Meylan, nel libro "Il flauto" (pag. 50) dubita della precisione di Agricola e, come esempio di poca esattezza, cita un errore di calcolo commesso sui pesi le dimensioni e le altezze delle campane. Infatti scrive:

"Dunque noto le tessiture che egli dà per i flauti traversi con un po' di scetticismo: da La1 a La4 (1528), da Sol1 a La3 (1545, scala irregolare trasportata alla quarta inferiore), da Re1 a La3 (1545, scala regolare), e parlo qui soltanto dei tenori. Probabilmente per nascondere la propria insicurezza sull'altezza reale dei flauti traversi Agricola scrive: "Si può sempre trasportare le scale come nel canto.... Per questo ho presentato due tabelle. Prendi quella che ti piace. Tuttavia voglio parlare di quella che, in generale, mi sembra la più gradevole". (Dal f. 29 dell'edizione del 1545)."

Si può far notare che siamo tutti soggetti alle inesattezze poiché Meylan cita il trattato del 1529 come se fosse del 1528, e, cosa più grave, traduce la frase "epidiatas transpositae" come "trasportato alla quarta inferiore" (!).

Nell'articolo di Anne Smith, le intavolature sono così interpretate:

CITAZIONE IN INGLESE DEL LAVORO DI A. SMITH

Perciò A. Smith considera che le scale date come regolari non lo sono affatto, ma che si tratta ancora di un procedimento di trasposizione, concetto che si appoggia sul fatto che un ensemble di flauti in Sol0, Re1 e La1 è insuonabile, viste le dimensioni che assumerebbero i flauti. Daltronde suppone che i flauti citati da Agricola fossero intonati in Do1, Sol1 e Re2 (a.t.) (altezza reale Do2, Sol2 Re3), ma suonati come se fossero in Sol0, Re1 e La1, cosa che provoca una trasposizione alla quarta superiore, correntemente usata sui flauti (lei dà l'esempio di "En espoir d'avoir", cfr. la citazione dell'articolo di A. Smith). A. Smith suppone quindi che Agricola utilizzi come basso un flauto in Do2, un tenore in Sol2 e un discantus in Re3 (a.r.). Questo basso sarebbe in seguito scomparso e l'ensemble utilizzò il flauto in Sol2 (a.r.) come basso, il flauto in Re3 (a.r.) come tenore; un discantus in La3 (a.r.) sarebbe stato inventato per completare il consort.

L'esistenza di questo flauto in Do2 (a.r.) mi sembrerebbe poco probabile per le seguenti ragioni:

- nessun trattato parla di un flauto basso in Do2 (a.r.);
- il basso in Sol ha già una dimensione massima. Anche i flautisti del XX sec (di corporatura ben più grande degli uomini del XVI sec.) hanno delle difficoltà a suonarlo. Di conseguenza, un basso una quinta sotto sarebbe impossibile da usare.
- Agricola parla chiaramente di "scalae regulares" per l'ensemble in Sol0, Re1 e La1. Sembra bizzarro, vista questa precisione, di considerare che si tratti ancora di una trasposizione.
- l'argomento che concerne la trasposizione alla quarta superiore non può essere una prova dell'esistenza di questo ensemble, perché, come abbiamo già visto (pag.) un consort in Sol Re e la è lo stesso costretto a trasportare una quarta più in alto. Tuttavia, non è possibile a tutt'oggi risolvere il problema, e il dubbio sussiste sempre come dice la stessa A. Smith:

"citazione di A. Smith"

Philibert Jambe de Fer
Epitome musical, 1556.

Cap. II 4

Il capitolo dedicato al f.t.r. comincia così:

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.47

Trad.

"I toni e i semitoni del "fleutte d'alleman", i quali sono in numero di diciannove, come li vedrete nella figura divisa in 3 parti.

Il "fleutte d'alleman" contiene in se da 15 a 16 toni molto naturali e non troppo contratti ne forzati, ma al di sopra, fino al diciannovesimo, sono molto crudi e rudi, per la forza dell'aria necessaria a produrli, & per questo sono poco usati specialmente i due ultimi che sono, G Sol Re Ut, & A la Mi Re, il quarto. L'esperienza ve ne renderà più sicuri."

Sotto il titolo "Il modo di b molle", si può leggere:

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.48

Trad.

"Il modo di b molle.

Il modo di b molle è segnato vicino alla figura, perché è il più piacevole, facile & naturale, & il detto è segnato con note rotonde.

Sotto "Il modo di bequadro":

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.48

Trad.

"Il modo di bequadro:

Il modo di bequadro è segnato con note quadrate, il quale è un pò più lungo. Tuttavia nello stesso posto a ragione del fatto che non è né così usato, né così piacevole, né così facile."

Poi su quello che concerne la tessitura e la nota fondamentale dei flauti:

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.49

Trad.

"Il tono più basso delle tre parti contenute in una, è D la Sol Re, il primo, chiamato da qualcuno D Sol Re, il tono più alto va fino al A la Mi Re, il quarto ma è con grande sforzo, così non lo si trova in musica, & quando lo si trova non è il più naturale per il flauto, tuttavia per contentare tutti, l'abbiamo messo insieme agli altri, all'estremo.

pag. 50

Sul basso dei detti flauti.

La tessitura del basso dei detti flauti ha quindici toni molto giusti & naturali, che è più del necessario per la musica di quella parte (il basso) comunque possa essere. Il tono più basso del detto flauto è, G Sol Re Ut primo, detto da qualcuno G Ut, il più acuto è, G Sol Re Ut terzo, come quello che è raffigurato in chiave, come G G."

Nel capitolo sul flauto a nove fori (flauto a becco) paragona la tessitura di quest'ultimo con quella del flauto traverso.

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.53

Trad.

"Sui flauti a nove fori chiamati dagli italiani Flautti.

Il flauto a nove fori è completamente differente dal traverso sia per il modo di suonare, primo perché ha una imboccatura diritta & per suonarlo occorre meno fiato & perché ha un tono più in basso del traverso, ma nell'acuto, ha tre o quattro suoni in meno: perché i suoni sono in numero di quindici al massimo & il traverso ne ha ben diciannove."

Philibert Jambe de Fer dà qualche dettaglio tecnico sul modo di suonare il f.t.r., sebbene egli stesso trovi che "è ben difficile darne buone e sufficienti spiegazioni".:

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.51

Trad.

"Sull'imboccatura.

Quanto all'imboccatura di detto "fleute d'Alleman", è ben difficile darne buone e sufficienti spiegazioni, tuttavia vi darò la mia opinione in due parole, affinché non mi accusiate di pigrizia. Occorre avere l'accortezza e la destrezza di mettere il detto flauto proprio a metà del labbro superiore, soffiando dolcemente e con moderazione, aumentando la pressione lentamente, per salire, & per scendere d'altezza occorre farla diminuire a poco a poco secondo la musica senza paura di . Inoltre voglio avvertirvi che a coloro che non hanno la lingua ciò è impossibile come parlare, perché, ogni nota va pronunciata con la lingua, & per questo voi a cui piace suonare, state attenti affinché non vi si secchi la lingua e perciò bevete spesso."

Poi parla della somiglianza tra lo strumento tenore ed il contralto:

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.51

Trad.

"la taille ed il contralto sono simili in tutto, guardate un Cornetto, un feuste d'Alleman, un flauto a nove fori, viole, violoni, & altri tipi di strumenti. Vero è che in musica il contralto è un pò più alto del taille, così come il taille scende un pò più in basso del detto contralto, ma chi saprà cantare o suonare l'una, così farà con l'altra, sistemandosi in compagnia secondo la voce che ha, perché chi ha una voce forte con note buone nel basso deve cantare più il taille che il contralto, al contrario colui che ha la voce delicata & più acuta deve cantare il contralto, come tutti i buoni maestri ben lo mostreranno. Le dette due parti hanno le stesse sfumature, nella stessa maniera. Tutti gli strumenti sono fatti nella stessa maniera, grandezza, grossezza, & altre cose per le due parti."

Nel capitolo sul f.a.b. paragona il soprano di quest'ultimo con il f.t.r.:

IMMAGINE DEL TRATTATO pag.53

Trad.

"Inoltre la parte del soprano non si suona sul tailles & contralto come nell'altro, ma si suona a parte, & il detto scende fino a G Sol Re Ut, il secondo poi risale in alto fino ad una quarta".

Riassumendo, le indicazioni di P.J. de Fer sono le seguenti:

Esistono due taglie diverse di flauti,

- un flauto in Re, con la tessitura massima Re2-La4, (D la Re Sol o D Sol Re fino a A la Mi Re). Ma l'ambitus migliore è da Re2 a Re4. Questo flauto suona le tre parti superiori.
- un flauto in Sol tessitura da Sol1 a sol3 (G Sol Re Ut o G Ut fino a G Sol Re Ut terzo).
- Queste tessiture non sono date all'altezza reale ma un'ottava sotto (cfr. cap. I, 4).
- Il consort di flauti è formato da un basso e da tre "tenori", formazione insolita per il Rinascimento, perché vi si trovano generalmente almeno tre rappresentanti diversi per ogni famiglia strumentale.
- I modi con il bemolle sono considerati i più facili e naturali.
- E' indispensabile articolare tutte le note.

Ludovico Zacconi
Pratica di musica, 1592.

Cap. II 5

Durante una discussione sulle tessiture degli strumenti a fiato, Zacconi scrive:

"I Fifari non passano di sotto da D Sol Re, & di sopra il soprano non passa la quintadecima" pag. 218.

Nella pagina seguente, si trova una tavola che riassume tutte le tessiture da lui date precedentemente:

IMMAGINE DEL TRATTATO tavola 7, pag. 219

La tessitura data è quindi di due ottave, segnate da Re2 a Re4, (una ottava più in basso dell'altezza reale, cfr. cap. I 4).

Più in là Zacconi dice che gli strumenti devono seguire le trasposizioni dei cantanti quando questi hanno la necessità di cantare più in alto o più in basso. (pag. 219).

Aurelio Virgiliano

Cap. II 6

Il Dolcimelo, senza data, scritto probabilmente intorno al 1600.

Nel "Libro terzo", che porta il titolo "Dove si contengono tutti modi da sonar qualsivoglia instrumento, con i loro Accordi, tanto in concerto, quanto separati." si trova l'immagine della tavola 8.

Lo strumento rappresentato ha una tessitura di una diciannovesima. Ho numerato le chiavi e le indicazioni poste alla destra della tavola; queste ultime ci danno le seguenti indicazioni:

- numero 1, lo strumento ha come nota fondamentale il Re2, (una ottava più in basso dell'altezza reale, cfr. cap. I 4).
- i numeri 2, 3 e 4 sono le diverse possibilità di trasposizione:
- numero 2, alla quinta inferiore.
- numero 3, alla quarta superiore.
- numero 4, alla quarta inferiore.

Queste trasposizioni sono le stesse che aveva proposto Agricola (cfr. pag.), solo che Virgiliano distingue le trasposizioni alla quarta superiore da quelle alla quinta inferiore.

TAVOLA 8

Virgiliano cita in altri luoghi del suo trattato degli esempi di trasposizioni:

- nel "libro terzo", dà l'intavolatura di un quartetto formato da un cornetto e da tre tromboni e le diverse possibilità di trasposizione: un tono più in alto, un tono più in basso, alla terza inferiore, alla quarta inferiore, alla quinta inferiore, alla sesta inferiore e alla settima inferiore.
 - nella intavolatura del flauto a becco (cfr. la tavola 9) si possono leggere le seguenti possibilità di trasposizione: un tono più in alto, un tono più in basso, alla terza inferiore, alla quarta inferiore, alla quinta inferiore, alla sesta inferiore, alla settima inferiore.
- E' interessante constatare che Virgiliano dia più possibilità di trasposizioni ai flauti a becco che ai traversi.

TAVOLA 9

Michael Praetorius

Cap. II 7

Syntagma Musicum II & III: De Organographia 1619, Termini Musici 1619.

Nei tre trattati che formano il Syntagma Musicum, Praetorius parla in molti luoghi del flauto traverso.

A pag. 35 di "Organographia" (Syntagma Musicum II 1619) si trova il seguente capitolo:

TAVOLA 10

Quest'ultimo può essere così tradotto:

"I "Querpfeiffen" (chiamati in Italia "Traversa" o "Fiffaro") possiedono 6 fori sul davanti e nessuno dietro. Essi danno in maniera naturale 15 voci ("Stimmen") o toni ("Thon") e altri 4 in "falsetto", cosa che ci dà 19 toni, come nel cornetto.

I "Dolzflotten" (altro nome per i "Querpfeiffen") sono intonati e suonati ("geblasen") come i "Plockflotten" (flauti a becco).

Si devono citare anche i "Sweizerpfeiff", chiamati anche "Feldpfeiff", che hanno delle diverse diteggiature e non devono essere confusi con i "Querpfeiffen". Sono utilizzati solo insieme ai tamburi militari".

A pag. 22 dell'"Organographia", Praetorius ci dà le tessiture dei diversi flauti traversi:

TAVOLA 11

Come ho già detto (cap. I 4) Praetorius dà le tessiture dei flauti all'altezza reale.

La tavola ci dà le seguenti indicazioni:

- Il flauto chiamato basso ha come nota fondamentale un Sol2 e senza dubbio per un errore di stampa o di Praetorius, non è citato il limite superiore della tessitura.

- Il flauto chiamato tenore-contralto ha come nota fondamentale un Re3. Questo strumento potrà suonare anche la voce di soprano. La sua tessitura migliore va dal Re3 al Re5, ma può salire fino al La5.

- Il "cantus" ha come nota fondamentale un La3. La sua tessitura va da La3 a La5.

- Praetorius dà anche le tessiture e le note fondamentali dei due "Schweizerpfeiffen": Re4-La4 e sol3-do5.

Queste tessiture sono più piccole di quelle date per i "Querpfeiffen", similmente alle indicazioni di Mersenne (cfr. pag.).

Praetorius, nel Syntagma Musicum III, dà indicazioni sulle possibili strumentazioni dei brani a doppio coro. Ne parlerò più in dettaglio nel cap. IV a pag.

La tavola IX dell'"Organographia" ci dà la rappresentazione dei flauti traversi (cfr. la tavola 12). Sulla stessa tavola si trovano raffigurati anche i flauti a becco. In fondo alla tavola si trova una scala graduata.

Bernard Thomas, nel suo articolo "The Renaissance Flute", si appoggia su questa illustrazione per sostenere l'idea che i tre flauti traversi rinascimentali non fossero in Sol, Re e la (basso, tenore, soprano) ma in Fa, Do e Sol. Bernard Thomas paragona la lunghezza del flauto traverso basso con quello del flauto a becco in Fa, constatando che hanno la stessa lunghezza.

TAVOLA 12

Stessa cosa per il flauto traverso tenore che paragona al flauto a becco tenore in Do. Da questi confronti deduce che, viste le loro identiche lunghezze, hanno certamente anche le stesse altezze. Questa deduzione mi sembra dubbiosa per le seguenti ragioni:

- La lunghezza di uno strumento non è la sola a determinare la sua altezza; tra gli altri fattori incide la cameratura interna sulla quale Praetorius non dice niente.

- si tratta di strumenti che possiedono dei modi di emissione diversi tra loro, anch'essi influenzano l'altezza.

- Anche se si ammettesse che le loro lunghezze fossero simili, per paragonarli sarebbe necessario determinare i loro diapason perché non è evidente che fosse lo stesso tra i flauti a becco e i flauti traversi. (cfr. cap. III 2).

- Sulla tavola IX (cfr. tavola 12) si può leggere molto chiaramente che i flauti sono in Sol, Re e la (la fondamentale di ciascun flauto è scritta vicino al rispettivo strumento).

B. Thomas cita un altro argomento per difendere l'insieme in Fa, Do e Sol: tra i modi consigliati da Praetorius per i flauti traversi appare molto spesso il Mib; B. Thomas considera che questa nota è di difficile emissione su un flauto tenore in Re. Se il flauto fosse in Do, la difficoltà scomparirebbe (la stessa cosa avverrebbe per un basso, dove

questa nota è il Lab). Sembra che si siano trovati degli originali dove questa nota (Mib e le corrispondenti sugli altri flauti) non dà dei particolari problemi di emissione. Ma secondo la mia esperienza le copie che si hanno a disposizione sono ancora lontane dal produrre dei Mib sonori e di facile intonazione.

Marin Mersenne
Harmonie Universelle, 1636

Cap. II 8

Nella proposizione IX (pag. 241), Mersenne propone di:

IMMAG. DEL TRATTATO

Trad.

"Illustrare la forma, l'estensione, & e le posizioni del "Fluste d'Allemand", & del "Fifre".

Mersenne ci dà delle dettagliate misure sulla fattura del f.t.r.

IMMAG. DEL TRATTATO tavola 13

Trad.

"Sebbene (sembra) che io abbia dovuto unire questo tipo di flauto con il flageolet, perché ha sei fori da chiudere come quello, ho tuttavia voluto metterlo a parte, per la ragione che non ha l'imboccatura in alto A B, come gli altri, ma dal foro 1: in maniera che la parte ABC non serve che da ornamento. C rappresenta il luogo dove finisce il tappo, perché si chiude la parte alta dello strumento, per impedire all'aria di uscire da A B, & affinché l'aria sia costretta a scendere verso E D da dove esce, quando i sei fori sono chiusi: da ciò si può capire che la lunghezza di questo flauto si misura da C fino ad E. Ho tuttavia lasciato la lavorazione esterna in questa figura, perché è stata fatta su uno dei migliori flauti mai fatti al mondo: è per questo che ho qui segnato la grandezza, che è di un piede & 5/6. Ci sono tre pollici da B fino al foro d'imboccatura. Si suona mettendo il labbro inferiore sul bordo del primo foro, & soffiando l'aria molto dolcemente. Dal tappo C fino al foro 1 non ci sono che 8 linee. E' lavorato internamente con un eguale spessore per tutta la lunghezza, cosa che non avviene in tutti i tipi di "Chalumeaux"², come d'altronde dirò, & questa larghezza è di 8 linee.

La distanza dal 2° foro al 3° è di 13 linee, quella dal 3° al 4°, & dal 6° al 7° è di 12 linee all'incirca, ma ce sono 17 dal 4° al 5°. Per quel che riguarda la loro larghezza, quella del primo è la più grande, quelle del 2° e del 7° sono quasi uguali, all'incirca di tre linee, ma quella del 3° e del 4° sono un pò più larghe, & infine quella del 5° ha il diametro di 4 linee."

Ho tradotto in cm. le misure date originariamente in pollici, piedi e linee, e ho riportato queste sul disegno di "uno dei migliori flauti mai fatti al mondo" (citazione del testo di tavola 13):

1 piede = 32,48 cm. 1 pollice = 2,706995 cm. 1 linea = 0,225 cm.

DISEGNO

In seguito Mersenne dà delle precisazioni sui materiali di fabbricazione (cfr. pag.).

²Su cosa intenda per Chalumeau Mersenne c'è una interessante nota di A. Borstein nel suo lavoro sugli strumenti del Rinascimento: "Chalumeaux era un termone piuttosto ambiguo, che poteva significare sia il piffero della zampogna staccato dal sacco che uno strumento ad ancia semplice di carattere popolare, da cui si sarebbe evoluto il moderno clarinetto" (N.d.T.)

Seguono delle tavole delle posizioni di un flauto in Sol² e di un flauto in Re³. Si può notare come Mersenne dia le posizioni dei flauti all'altezza reale.

IMMAG. DEL TRATTATO Tavola 14 (pag.242)

IMMAG. DEL TRATTATO Tavola 15 (pag.242)

Queste due tavole non sono simili. Mersenne lo constata senza però spiegarlo. Il seguente testo si trova tra le due intavolature:

IMMAG. DEL TRATTATO pag. 242

Trad.

"Ho qui tralasciato qualche altro appunto che si può fare su questa tavola delle posizioni, per esempio, altri producono certe note aprendo o chiudendo fori diversamente da come sono qui segnati, come si può vedere in quest'altra intavolatura che segue."

Si può ben vedere, dalle posizioni del flauto in Sol, che le note Do, Re e Mi della seconda ottava (corrispondenti al Sol, la e si su un flauto in Re) si producono con le stesse diteggiature delle note Do, Re e Mi della prima ottava. E' questa una caratteristica che generalmente si attribuisce alle camerature coniche. E' possibile che all'inizio del XVII secolo abbiano coesistito camerature cilindriche e camerature leggermente coniche; proprio da quest'ultime deriverà il flauto traverso barocco. Ciò potrebbe giustificare la coesistenza di diverse tavole delle diteggiature.

Mersenne dà delle interessanti informazioni sugli ensemble:

IMMAG. DEL TRATTATO pag. 243

Trad.

"Ma, normalmente, non si fanno suonare tutte le parti di Musica ai "fifres", come ai "Flustes d'Allemand", che si mettono al tono di cappella per fare dei concerti: & siccome non si può costruire un Basso così lungo da scendere tanto in basso, si usa il trombone, o il serpente, o qualche altro basso per sostituzione, perché se il "Flustes d'Allemand" fosse tanto lungo per suonare questa parte, le mani non potrebbero facilmente arrivare fino agli ultimi fori, mentre lo si accosta alla bocca; sebbene si possa ovviare a questo difetto nei bassi del detto flauto aggiungendo molte chiavi, spezzandolo e piegandolo, come si fa per i Fagotti, di cui parleremo dopo."

Il basso dell'ensemble proposto da Mersenne non si fa perciò con un flauto traverso ma con un trombone, un serpente o un altro strumento basso. Mersenne immagina un flauto basso che possieda numerose chiavi, ma questo flauto non è verosimilmente mai esistito; Mersenne stesso non lo descrive precisamente e nessun altro trattato ne parla.

Mersenne parla anche di articolazione:

IMMAG. DEL TRATTATO pag. 244

Trad.

"Occorre rimarcare che il labbro & la lingua devono lavorare nello stesso tempo per fare parlare il Flauto alla perfezione, & che bisogna dare un colpo di lingua, & un pò di labbro a ciascun tono, affinché tutte le note siano articolate;"

Mersenne paragona il "fifre" e il flauto traverso "d'Allemand":

IMMAG. DEL TRATTATO pag. 243

Trad.

"Cosa che succede similmente al "Fifre", che non differisce dal "Fluste d'Allemand" se non nel fatto che suona più forte, che i suoni sono molto più vivi ed eclatanti, & che egli è più corto e più stretto. E' lo strumento tipico degli Svizzeri, & degli altri che battono il tamburo, sebbene gli uni lo suonino in una maniera & gli altri diversamente, secondo i differenti costumi & le differenti intavolature che l'orecchio e l'uso possano sostituire"

A pag. 244 si trova la tavola delle posizioni del "fifre", che possiede una tessitura di una quindicesima, e ha per nota fondamentale il Re3.

IMMAG. DEL TRATTATO pag. 243

Disegno del "fifre" che dà Mersenne, pag. 243:

IMMAG. DEL TRATTATO

Il capitolo sul flauto traverso si conclude con un esempio musicale, di cui riparlerò nel cap. IV, pag. .

IMMAG. DEL TRATTATO

Jacob van Eyck

Cap. II 9

Der Fluyten Lust-hof, 1649

Nella prefazione al "Fluyten Lust-hof", van Eyck descrive un flauto traverso dalla tessitura Sol2-Re5.

Questo flauto è dunque una quarta più in alto del flauto tenore in Re. Per suonare la stessa raccolta, van Eyck descrive anche un flauto a becco in Do3. Il soprano dei flauti a becco più utilizzato era il flauto in Sol. Van Eyck sceglie perciò per suonare i suoi pezzi, sia nel caso del flauto a becco che in quello del flauto traverso, degli strumenti più acuti di una quarta rispetto agli strumenti abitualmente utilizzati.

Il flauto di van Eyck:

IMMAG. DEL TRATTATO

Riassunto delle informazioni principali desunte dai trattati.

- Esistevano tre taglie di flauti:

basso in Sol2, tenore in Re3 e soprano in La3 (altezze reali). Van Eyck utilizza un flauto soprano in sol3. Il flauto più citato è il tenore. E' da lui che viene il flauto traverso barocco.

- La tessitura massima dei flauti è di tre ottave. Quella minima di due ottave. Il flauto traverso rinascimentale è essenzialmente diatonico perché le tavole delle posizioni non ci danno tutti i semitoni (vedi la tavola delle posizioni di pag.).

- Il flauto traverso poteva essere usato in un ensemble con le seguenti formazioni:

a) un basso, 2 tenori, un soprano.

b) un basso, tre tenori. Per giustificare questa formazione si può notare che si preferiva suonare nel registro acuto o medio di uno strumento grave, piuttosto che nel grave di uno strumento acuto. Per esempio, nella formazione di flauti a becco, suonare il soprano con un flauto in sol3 piuttosto che con uno in Do4.

c) tre flauti e un basso di un'altra famiglia strumentale (trombone, serpente, ecc...).

- Le trasposizioni erano molto usate nel Rinascimento. Le trasposizioni proposte per il flauto traverso sono alla quarta e alla quinta superiore.

- L'articolazione di tutte le note era necessaria. Si utilizzavano, come per gli altri strumenti a fiato del Rinascimento, colpi di lingua semplici (te, de) e colpi di lingua doppi (te-re, de-re).

- Mersenne e Praetorius sono i soli a dare informazioni sulle differenze che c'erano tra i "fifres" (flauti traversi militari) e i flauti traversi. Tra le altre indicazioni, entrambi citano un flauto tenore in Re che aveva una tessitura più piccola del flauto traverso in Re.

Tavole delle posizioni secondo i già citati trattati, desunte dall'articolo di Anne Smith sul flauto traverso rinascimentale (pag.).

Per facilitare i paragoni, tutte le intavolature sono trascritte come se si trattasse sempre di un flauto in Re (chiamato in questo lavoro "Re3").

TAVOLE DELLE POSIZIONI DI A.SMITH

CAPITOLO III

1.- L'iconografia

2.- Gli strumenti originali

L'iconografia

L'iconografia ci dà le seguenti informazioni:

- Il flauto traverso, uno dei più antichi strumenti musicali, era presente già all'inizio della polifonia. Le rappresentazioni grafiche b,c,d e sono datate XII, XIII e XIV secolo. Si può vedere un duo di flauti traversi (d) così come dei gruppi di differenti musicisti, tra cui un flautista (b, c, e).

- Numerose pitture e incisioni dei XVI e XVII secolo ci spiegano le differenti formazioni in ensemble (illustrazioni a,f,g,h,i,j,k). Gli ensemble rappresentati sono in generale dei piccoli gruppi. La pittura che rappresenta Orlando di Lasso alla corte del Duca di Baviera (f) fa eccezione perché si possono vedere rappresentati un flauto traverso, una spinetta, varie viole, un trombone, un fagotto, un cornetto, un liuto e dei fanciulli cantori.

Il flauto traverso è molto spesso suonato con strumenti a corde pizzicate come il liuto (g,h,i,a). E' spesso associato al canto (e,a), e al cornetto (j,k). La pittura "i" porta il titolo "Jouissance vous donneray" perché si può vedere la musica della chanson di Claudin de Sermisy "Jouissance vous donneray", sulla partitura della flautista. Parlerò più dettagliatamente di questa pittura nel capitolo IV a pag.

- L'incisione "Massimiliano e i suoi musicisti" (l) ci presenta lo strumentario del XVI secolo. Sono rappresentati: un flauto traverso, numerosi flauti a becco, un cromorno, un cornetto, un virginale o spinetta, un'arpa, un organo, un trombone, un liuto, una tromba marina, una viola, 2 tamburi.

- Come ci mostrano le illustrazioni m,n,o e p, sia gli uomini che le donne suonavano il flauto traverso. L'immagine "p" rappresenta un suonatore di flauto basso. Si può notare la tenuta obliqua (non orizzontale) dello strumento. E' altamente probabile che questa posizione fosse molto diffusa perché permette di raggiungere meglio i fori più bassi e di conseguenza è meno faticosa.

- Sebbene la pittura "n" abbia per soggetto un giovane pastore, le scene e gli abiti rappresentati ci mostrano che il flauto non era in generale uno strumento del popolo.
 - Si noterà che il flauto è suonato indifferentemente a sinistra come a destra.
 - Le incisioni q,r e s ci illustrano l'uso militare dei flauti traversi. Si poteva suonarlo in ensemble (s) così come da solo, accompagnato da un tamburo (q,r). Sembra dunque che il flauto traverso sia stato usato contemporaneamente sia nella musica "colta" che nella musica militare.
- Quanto all'incisione "t" che rappresenta 4 flautisti del trionfo di Massimiliano , ci si può domandare se si tratti o no di musicisti militari. In tutte le incisioni del trionfo di Massimiliano i musicisti si muovono ma la maggior parte su dei carri e non a cavallo; è difficile sapere se un musicista di corte potesse suonare il flauto a cavallo. Si possono vedere, appesi alla cintura dei flautisti, 2 astucci di differenti taglie per conservare gli strumenti, cosa che sembrerebbe essere una necessità tipica dei musicisti militari. Questi astucci ci indicano che essi utilizzavano due taglie di flauti, sebbene nell'incisione non ne suonino che un tipo. Questi astucci si ritrovano alle cinture di quattro soldati "balois" (s) ma anche nella pittura di N.M. Deutsch (o) che rappresenta una flautista nuda (che è più una rappresentazione simbolica che realistica). Sullo stendardo portato da uno dei flautisti del Trionfo di Massimiliano, si può leggere (dal libro di David Munrow): "Io Antonio di Dornstatt, ho suonato il mio "fifre", per Massimiliano, il grande combattente, in numerosi paesi e in innumerevoli viaggi, in rudi combattimenti e tornei cavallereschi". E' perciò possibile che si trattasse di musicisti militari.
- Si noterà che esistono molte più rappresentazioni di flauti traversi in ensemble misti che in ensemble di soli flauti.
 - Il flauto tenore è di gran lunga il più rappresentato.

Capitolo III 2

Gli strumenti originali.

Nel XVI secolo esistevano molti flauti traversi come attestano gli inventari delle città e dei nobili: l'inventario della corte di Stoccarda (1589) riporta 220 flauti traversi (!) ma solo 48 flauti a becco, 113 cornetti e 39 viole. Altri inventari ci danno le seguenti cifre: Maria di Ungheria (1555) più di 50. Filippo II (1598) 54. Enrico VIII (1547) 74. Verona (1628) 51.

Nel capitolo precedente abbiamo visto che la famiglia dei flauti traversi era composta di un basso in Sol, di uno (o più) tenori in Re e di un soprano in la. Ma questi dati, confrontati agli strumenti originali non sono evidenti perché è necessario stabilire il diapason di questi strumenti. La standardizzazione è una particolarità del nostro secolo e non lo era affatto del XVI secolo nel quale coesistevano diversi diapason. Per esempio Praetorius scrive (Syntagma Musicum II pag.15) che a Praga ed in altre cappelle cattoliche si distingueva il diapason di corte e il diapason da cappella. Il diapason di cappella era un tono più basso del diapason di corte. Tra gli strumenti a fiato che si possono osservare nei musei, i flauti sono generalmente un tono più in basso degli altri strumenti a fiato, ma ci sono delle eccezioni: un flauto che si trova a Vienna è al diapason alto, e i flauti di Verona e di Bruxelles del costruttore Rafi sono un tono più in basso degli altri flauti. Cosa che ci dà tre differenti diapason. Anne Smith, nel suo articolo sul flauto traverso rinascimentale, parla del problema del diapason. Così scrive: "Quattro diapason risultano dai testi di Praetorius: il più alto per i "chalmies", un tono più basso per i cornetti e per i tromboni (diapason di corte), un tono più basso per le cornamuse (diapason di cappella) e ancora un'altro semitono più basso per i clavicembali tedeschi e inglesi. Si deve ricordare che questi diapason sono soltanto approssimativi.

Sembrerebbe, osservando gli strumenti originali, che i flauti fossero normalmente intonati ai due diapason più bassi menzionati da Praetorius. Gli strumenti con il diapason da cappella erano utilizzati in chiesa o con gli strumenti dallo stesso diapason. I flauti più bassi, per esempio i flauti di Rafi, si sono potuti costruire a un diapason basso per la grande bellezza del suono più grave e utilizzati soltanto con altri flauti alla stessa intonazione. E' possibile che si siano costruiti flauti al diapason da camera (diapason di

corte) per utilizzarli con strumenti a tale diapason (per esempio il flauto di Vienna). In ogni modo era qualcosa fuori dell'ordinario. In più è interessante notare che spesso un unico flauto suonava negli ensemble misti. Probabilmente la maggior parte dei flauti o degli ensemble di flauti erano costruiti al diapason basso (diapason da cappella) e solo qualche strumento al diapason alto (diapason di corte). Questo può spiegare il fatto che sono pochi gli strumenti ritrovati al diapason di corte. Da queste diverse fonti è evidente che esistessero molteplici diapason utilizzati nello stesso tempo."

In conclusione ci si possono porre le seguenti domande:

- Quale erano le ragioni di questi molteplici diapason? Era per il diverso colore timbrico che davano? Era per l'altezza alla quale fosse più agevole cantare?
 - Che ne era del temperamento degli strumenti poiché sembra che si siano utilizzati insieme strumenti dai differenti diapason?
 - Quali problemi riscontravano i musicisti quando facevano musica d'insieme?
 - A quale diapason i costruttori dovrebbero fare le loro copie? Finora ho visto solo flauti traversi rinascimentali con il la a 440 Hz, cosa che non sembra mai essere esistita nel XVI secolo. Attualmente si trovano flauti a becco con il la a 460 Hz (all'incirca al tono da camera). Occorre costruire i flauti traversi un tono sotto?
- A tutt'oggi è difficile dare una risposta a queste domande.

CAPITOLO IV

La musica.

Uno studio comparato e approfondito di tutta la letteratura scritta originariamente per il flauto traverso ci porterebbe molto lontano. (Segnalo qui che Anne Smith, nel suo articolo sul flauto traverso, ha riportato tutta o la maggior parte della musica per flauto traverso rinascimentale). In un lavoro come questo, la musica è la parte più delicata da trattare in modo "teorico". Per fare un lavoro di un certo livello occorrerebbe disporre di diversi complessi strumentali per poter giudicare in modo pratico le diverse possibilità di strumentazione, di trasposizione e di tutti i problemi che intervengono al momento del "far" musica.

Questi complessi strumentali potrebbero essere un ensemble di flauti e di diversi ensemble misti, tra cui per esempio quello proposto da Thomas Morley per eseguire le sue "Consort Lesson" (vedi pag.). (Questo complesso raggruppa un liuto, un soprano e un basso di viola, una cetra, una pandora e un flauto traverso). L'assenza di flautisti e per esempio di suonatori di cetra e di pandora, rende la cosa estremamente difficile.

Di conseguenza qui darò semplicemente qualche esempio musicale al fine di delineare i contorni dei diversi tipi di letteratura del flauto traverso. Perciò questi esempi daranno un panorama sui diversi problemi che compaiono quando si suona.

Lista in ordine cronologico delle opere musicali citate.

- Chanson "Jouissance vous donneray" di Claudin de Sermisy, 1528
- 27 chansons musicales à quatre parties, edite da Pierre Attaignant, 1533.
- Consort Lesson, raccolte da Thomas Morley, 1599-1611.
- Ricerche di Aurelio Virgiliano, circa 1600.
- Esempi di strumentazioni dati da Praetorius nel Syntagma Musicum III Termini Musici nel 1619.
- Air de cour di Marin Mersenne, Harmonie Universelle, 1636
- Fluyten Lust-hof, Jacob van Eyck, 1648.

Jouissance vous donneray

Musica di Claudin de Sermisy, testo di Clément Marot, Chanson pubblicata a Parigi nel 1528.

Come abbiamo visto, nell'immagine di pag. si possono distinguere la musica e le parole della prima voce di "Jouissance vous donneray" sulla partitura della flautista del quadro "Jouissance vous donneray" del "Maestro delle figure di donne a mezzobusto" (illustrazione i). Di conseguenza quali sono le parti che leggerebbero la liutista e la cantante? La liutista suona a memoria e non si può perciò dare nessuna indicazione. Le note che figurano sulla parte della cantante non corrispondono precisamente ad una voce della chanson di Sermisy. Si potrebbe pensare che si tratti del controtenor ma le pause non figurano in quella voce.

R. Meylan, nel libro "il flauto", riporta che esistono tre versioni del trio di "Jouissance vous donneray". Nelle altre versioni la flautista suona vicino alla parte rilegata del tenore, mentre la cantante tiene in mano un foglio sul quale è un frammento della parte di soprano.

R. Meylan conclude così, pag. :

"Queste dame avevano dunque almeno tre volumi rilegati, ben reali poiché su due pagine si trova sempre una voce di un pezzo intero. Al contrario, la disposizione delle note è così larga sui fogli separati che ne occorrerebbero parecchi per trascrivere una delle voci di una sola chanson. Si comincia a capire che questi testi, musicalmente esatti, siano stati dipinti con una disposizione di fantasia."

Se seguiamo l'idea di R. Meylan, possiamo supporre che sia possibile di strumentare una chanson a 4 parti con una voce, un flauto traverso e un liuto, ma non si può determinare con precisione quale voce di "Jouissance vous donneray" interpretino le tre musiciste del quadro.

Pierre Attaignant

27 chansons musicales à quatre parties. 1533.

Nel 1533 Attaignant pubblica due raccolte di brani di differenti autori, che dedica specificatamente ai flauti a becco e ai flauti traversi. Non parlerò qui che del volume intitolato "27 chansons musicales à quatre parties". Il secondo volume non è edito e gli originali sono molto rari. Secondo il "The New Grove" non esiste che un volume completo ma sarebbe necessario fare delle ricerche per sapere quale biblioteca lo possiede perché la biblioteca "Alfred Cortot" a Losanna, al quale apparteneva, è stata chiusa nel 1962. Anne Smith nel suo articolo sul flauto traverso rinascimentale, ha lavorato su un materiale incompleto (che non aveva tutte le parti).

Nella raccolta "27 chansons musicales à quatre parties", i brani segnati con "a" sono destinati ai flauti traversi, i brani segnati "b" ai flauti a becco e quelli segnati "ab" ad entrambi i tipi di strumenti. Attaignant non dice niente riguardo ai 5 brani che non sono segnati né "a", né "b", né "ab".

Dei 21 pezzi affidati ai flauti traversi (segnati quindi "a" o "ab"), 13 sono in modo di Re trasportato sul Sol, 4 in modo di Fa, 2 sono in modo di Sol e 2 in modo di la. Si noterà la predominanza del modo di Re trasportato al Sol, e quella dei modi "per bemolle".

La tessitura massima del soprano è Do3-Sol4.

La tessitura massima del contratenor è Re2-Sib3.

La tessitura massima del tenore è Re2-Sol3.

la tessitura massima del basso è Fa1-Fa3.

Vediamo con quali strumenti queste voci possano essere suonate.

- il soprano può essere suonato con un flauto in la2 (suono reale La3)¹. I brani meno acuti possono ugualmente essere suonati con un tenore in Re2 (suono reale Re3)³.
- Il controtenor ed il tenore possono essere suonati su un flauto in Re2.

- La tessitura del basso è molto grande e pone alcuni problemi perché scende fino al Fa1. Si sa (cfr. il capitolo precedente) che il basso ha per nota fondamentale un Sol1 (suono reale Sol2). L'unica chanson che scende fino al Fa1 è "Allons un peu plus avant". Questo brano è segnato "ab". Sebbene che sembri bizzarro che la tessitura non sia adatta, si può immaginare che il pezzo convenga per questa altezza ai flauti a becco e che occorra trasportarlo per suonarlo coi flauti traversi. La tessitura di tutte le voci è grave e permette perciò di trasportarla facilmente: soprano Do3-Do4, contratenor Mi2-Sol3, tenore Mi2-Do3, basso Fa1-La2. Si può trasportare questa chanson un tono sopra (un diesis in chiave) o anche una quarta sopra (due bemolli in chiave) oppure una quinta sopra (niente in chiave). Queste tre trasposizioni sono tutte possibili in funzione delle tessiture e i musicisti sceglieranno quella che meglio gli conviene.

Consort Lesson

raccolte da Thomas Morley. 1599-1611.

Le "Consort Lesson" appaiono nel 1599 e furono riedite nel 1611. La strumentazione di questi brani è la seguente: un flauto, un liuto, una cetara, una pandora, un soprano ed un basso di viola. Si può notare che questo ensemble è molto simile a quello rappresentato nel quadro "La vita di Sir Henry Unton" (illustrazione "h") del 1596.

La tessitura massima della voce affidata al flauto è da Fa2 a Re4.

Se si suona all'altezza reale, si deve utilizzare il basso in Sol, ma qualche brano non è suonabile perché scende fino al Fa.

L'altra soluzione consiste nel suonare nel registro di 4 piedi (all'ottava) con un flauto in Re. Abbiamo già giustificato l'uso simultaneo di strumenti nei registri di 8 e 4 piedi, (cfr. cap. I 4).

Il flautista potrà, secondo il caso, scegliere tra le due possibilità sebbene la seconda sembra essere la più autentica.

Ricercate e diminuzioni di Aurelio Virgiliano

Dal "Dolcimelo", libro secondo. Intorno al 1600.

All'inizio del XVII secolo, Virgiliano scrive il "Libro secondo, Del Dolcimelo". Questa raccolta è intitolata: "Dove si contengono Ricercate fiorite, e Madrigali, con Canzoni diminuite, per sonar vagamente con ogni sorte d'istrumento".

Contiene quindi Ricercate e diminuzioni per "traversa, flauto, cornetto, violino" così come per "viola bastarda e liuto".

Le Ricercate sono brani a se stanti ma anche degli esempi di diminuzioni.

La tessitura massima dei brani proposti per il flauto traverso è da Re2 a Sol4 (altezza reale Re3-Sol5). Questa tessitura corrisponde alla tavola delle posizioni dello strumento in Re che Virgiliano dà nel "libro terzo" (cfr. pag.).

Questi pezzi ci mostrano come il flauto traverso potesse permettere lo stesso virtuosismo del flauto a becco, del cornetto e del violino. Il flauto traverso potrà perciò, come questi due ultimi, eseguire le diminuzioni dei madrigali e delle chansons del XVI secolo. Si noterà la difficoltà di questi brani che domandano al flautista una grande rapidità nei colpi di lingua, nelle diteggiature ed una perfetta padronanza dell'imbocatura.

Esempi di strumentazione dati da M. Praetorius.

Syntagma Musicum III, Termini Musici, 1619.

Nel Syntagma Musicum III, dalla pag. 152 alla 155, cap. VII, Praetorius dà diverse possibilità di strumentare dei brani a doppio coro affinché il lettore possa in seguito strumentare altri brani seguendo gli stessi principii.

Parla dell'importanza delle chiavi perché danno le tessiture delle voci e saranno perciò preziose per decidere la strumentazione.

Prende come esempio delle opere di Lasso perché queste partiture "si trovano in tutte le mani".

Il testo che segue dà:

- il titolo dei brani
- le chiavi delle diverse voci (le voci sono numerate con cifre arabe)
- le diverse possibilità della strumentazione.

Laudate Pueri Dominum di Lasso, a 7 voci.

Primo coro:

Secondo coro:

Il brano è per bemolle, modo dorico trasportato al Sol.

Primo coro: 1 e 2: due flauti traversi o due violini soprani o due cornetti.
 3: una voce.
Secondo coro: 4: una voce
 5,6 e 7: tre tromboni.

In Convertendo di Lasso, a 8 voci.

Primo coro:

Secondo coro:

Il brano è per bemolle, modo dorico trasportato al Sol.

Primo coro: 1, 2 e 3: tre flauti traversi o tre violini o un violino, un cornetto e un flauto a becco o un flauto traverso.
 4: una voce o una voce e un trombone o un trombone o un fagotto.
Se si mette un fagotto e non una voce (tenore), si metterà un fanciullo al soprano per far sentire le parole.
Secondo coro: 5, 6, 7 e 8: 4 voci o 4 viole da gamba o viole "da braccio" o dei flauti a becco con un fagotto o un "Quartposaunen" (trombone basso).
Si può fare il soprano o il tenore o tutti e due con delle voci e questo sia con che senza gli strumenti.

Quo Properas di Lasso, a 10 voci.

Primo coro:

Secondo coro:

Il brano è naturale, modo misolidio.

I Primo coro: 1: cornetto o voce.
2, 3, 4 e 5: quattro tromboni.
Secondo coro: 6: cornetto o voce.
7, 8, 9 e 10: quattro tromboni.

II Primo coro: 1, 2, 3, 4 e 5: cinque voci.
Secondo coro: 6: cornetto.
7, 8, 9 e 10: quattro tromboni.

III Primo coro: 1, 2, 3, 4 e 5: cinque voci.
Secondo coro: 6, 7, 8, 9 e 10: cinque viole da "braccio".

IV Primo coro: 1, 2, 3, 4 e 5: cinque voci.
Secondo coro: 6 e 7: due flauti a becco.
8 e 9: due tromboni.
10: fagotto

V Primo coro: 1, 2, 3, 4 e 5: viole da "braccio".
Secondo coro: 6: flauto traverso
7, 8, 9 e 10: cinque tromboni.

VI Primo coro: 1, 2, 3, 4 e 5: viole da "braccio".
Secondo coro: 6 e 7: due flauti a becco.
8 e 9: due tromboni.
10: fagotto

VII Primo coro: 1 e 2: due flauti a becco.
3 e 4: due tromboni.
5: fagotto
Secondo coro: 6: cornetto.
7, 8, 9 e 10: quattro tromboni.

In tali cori si possono avere delle voci con gli strumenti al cantus o al tenor o al contralto, ecc...

Dalla pag. 154 alla pag. 168, Praetorius tratta ogni strumento separatamente al fine di precisare le chiavi che gli sono proprie.

- pag. 155, Praetorius dice che si uniranno con successo un violino, un cornetto e un flauto traverso che avranno come basso un fagotto o un trombone.

- pag. 156: è dedicata al flauto traverso (cfr. cap. VII II e la tavola 14). In questo capitolo dà le chiavi del primo coro dei seguenti brani: Cantata a 7 e a 8 voci di Claudio Merulo. Venite Exultemus a 8 voci di I. Hassler. Magnum hereditatis misterium a 8 voci di I. Hassler. Tutti i brani sono per bemolle.

Il testo della tavola 14 può essere così tradotto: ogni volta che si trovano queste chiavi si potranno utilizzare tre flauti traversi e un fagotto o un "stillen Pomhard" o un trombone. Ciò converrà anche per bequadro ma tuttavia non in tutti i toni. Il decimo modo ,l'Ipoelio, deve essere suonato un tono sotto. Si raccomanda di suonare ugualmente più bassi i modi Dorico, Ipodorico e Ipoelio perché il flauto non sale più in alto del Re4 (una ottava più bassa dell'altezza reale) e in tutti i casi non più in alto del Fa.

Il primo e il secondo esempio sono i migliori perché il tenore dell'esempio tre è scritto in chiave di Do 4, cosa che implica una tessitura troppo bassa e fa suonare troppo piano. Di conseguenza, è forse meglio suonare questa voce con un trombone o un violino tenore.

Se non si impiegano altri flauti, si può suonare questo tenore all'ottava superiore insieme a qualsiasi altro strumento (ensemble di strumenti a quattro e otto piedi).

Tavola 14

IMM. DEL TRATTATO.

Air de cour di Marin Mersenne

Harmonie Universelle, 1636.

Nel suo trattato l'Harmonie Universelle, Mersenne ci parla di un ensemble formato da tre flauti e di un "trombone, serpente o qualche altro basso" (cfr. cap. II 8 pag.).

Esaminiamo la tessitura delle voci dell'"Air de cour pour les flutes d'Allemand": (cfr. pag.)

DISEGNO

Quando Mersenne scrive questo brano, pensa a 4 flauti o ad un ensemble di tre flauti più un basso?

Si possono dunque immaginare due strumentazioni:

- La prima suona ad altezza reale (ricordiamo che Mersenne dà le posizioni all'altezza reale). Questa strumentazione utilizza l'ensemble di cui parla Mersenne: soprano, flauto tenore in Re; contralto, flauto tenore in Re; basso, trombone o un altro basso. Il tenore pone più problemi perché dovrebbe essere suonato da un flauto basso in Sol. Questa strumentazione sembra bizzarra perché i flauti che fanno parte di un gruppo in cui il basso è suonato da un altro strumento sono generalmente tre flauti uguali (cfr. cap. II 4 pag.).

- La seconda strumentazione possibile suona nel registro di quattro piedi ed usa quattro flauti. Si può supporre che avendo scritto specificatamente per i flauti traversi, Mersenne abbia voluto utilizzare 4 flauti. Egli dà una 19° per l'estensione dei flauti traversi, cosa che rende la parte di soprano suonabile su un flauto tenore in Re pensato nel registro di 4 piedi (la voce del soprano sale sino al la). Ma esaminando le tavole delle posizioni, si può notare che il basso ha sì una estensione di una 19° ma che la tavola del tenore si ferma al Sol, cosa che ci dà una 18°...

Tuttavia il la può essere ancora considerato come appartenente alla tessitura del flauto. Le voci di contralto, tenore e di basso possono essere suonate rispettivamente da due tenori e un basso.

Questa strumentazione utilizza delle tessiture molto acute per i flauti.

Der Fluyten Lust-hof, Jacob van Eyck, 1648.

I brani del Fluyten Lust-hof hanno una tessitura che va da Do3 a do5 (mentre suonano da Do4 a do6). Ricordiamo che il flauto di van Eyck è in Sol2 (altezza reale sol3). (cfr. pag.) Questi pezzi, nessuno scende sotto il Do, erano ugualmente suonabili su un flauto a becco in Do4. Ciò implica che il flauto traverso utilizza un registro molto acuto, cosa che rende l'esecuzione difficile. (Se si escludono le trasposizioni). Ma è possibile giustificare il loro non utilizzo da parte di van Eyck considerando che le note gravi di questo piccolo flauto non sono molto sonore.

Conclusione

I capitoli precedenti hanno abbozzato quali potrebbero essere stati il ruolo e l'utilizzo del flauto traverso rinascimentale, che sembrano aver avuto un certo interesse ed importanza.

Ci si può invece domandare perché il flauto traverso rinascimentale abbia dimostrato così poco interesse.

Nel revival degli strumenti antichi del XVIII sec., il flauto traverso barocco è ora rivalutato e la timbrica che apporta al ventaglio della strumentazione è considerata come indispensabile, allo stesso titolo dell'oboe, dei flauti a becco, dei violini, delle trombe, ecc.. Per quel che concerne il revival degli strumenti rinascimentali, si sono riportati in auge i flauti a becco, i cornetti, le bombarde, i chalmies, le dulciane, i tromboni, i cromorni, i cervelats, ecc.. ma il flauto traverso rinascimentale è rimasto silenzioso.

Ecco qualche supposizione sulle ragioni che hanno potuto causare questo disinteresse:

- Il f.t.r. è uno strumento difficile, che necessita un buon controllo dell'imboccatura e chiede allo strumentista di fare molte correzioni per l'intonazione.
- La fattura degli strumenti che si trovano sul mercato è spesso mediocre se non a volte francamente pessima perché la mancanza d'interesse da parte dei musicisti trascina evidentemente anche i costruttori.
- Il f.t.r. è stato spesso suonato nel registro grave, dal Re al Sol della 2° ottava circa, perché le note più acute vogliono maggiori correzioni. Il f.t.r. è stato perciò giudicato poco sonoro, stonato, arcaico, simile a quei flauti per turisti che si possono trovare nei mercatini di articoli Sudamericani.
- Una parte del revival della musica e degli strumenti del Rinascimento si è affidato agli amatori che, per la gran parte, suonano il flauto a becco. Questi ultimi si interessano ai cromorni e a volte a qualche altro strumento anche perché hanno le qualità complementari al flauto a becco (forza, brillantezza, esteriorità) e di conseguenza non si sono per forza di cose interessati al flauto traverso. In più, il flauto a becco è sempre stato in una certa rivalità con il flauto traverso.
- Viviamo in un secolo di individualismo e la musica del Rinascimento è un'arte di insieme. La musica per flauto traverso barocco è già più vicina alla mentalità del XX secolo (prestazioni virtuosistiche, spirito solistico). Forse è per questo che il flauto traverso barocco è molto più suonato del f.t.r. (senza parlare delle semplificazioni dei problemi tecnici dovute alla presenza della chiave e della cameratura conica del flauto traverso barocco).
- Altri strumenti hanno un approccio difficile, come per esempio il cornetto. Ma quest'ultimo ha una letteratura molto importante ed un ruolo predominante nella musica della fine del Rinascimento (specialmente dal lato solistico e virtuosistico) ed è potuto sembrare più gratificante.
- La storia, il repertorio, l'uso dello strumento sono conosciuti poco e male ed al flautista che si interessa al f.t.r. è necessario un lavoro di ricerca, cosa che ne ha scoraggiato più di uno.

La conclusione di un lavoro come questo potrebbe essere che non è ancora "concluso", che non è che l'inizio di una ricerca. Mi permette di iniziare uno studio più approfondito dello strumento e m'incoraggia a ricercare musicisti ugualmente appassionati del flauto traverso rinascimentale.

Bibliografia

- Martin Agricola. Musica Instrumentalis Deudsch, 1529. Ripubblicata da OLMS Verlag, New York.
- Martin Agricola. Musica Instrumentalis Deudsch, 1545. Ripubblicata da OLMS Verlag, New York.
- "27 chansons musicales à quatre parties" edite da Pierre Attaignant, 1533. Microfilm.
- Arthur H. Benade. Horns, strings and harmony. A.d.b. Science study series S 11.
- Marcello Castellani. Two Late Renaissance Traverse Flutes. Galpin Society Journal 1972.

- Jacob Van Eyck. Der Fluyten Lust-hof, 1649. Facsimile pubblicato da B.V. Muziekhandel Saul B. Groen. Amsterdam.
- Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale (GAM) n. 97 "La flute traversière à une clé". Université de Paris VI.
- Joscelyn Godwin. The Renaissance Flute. Da "The consort" journal of Dolmetch Foundation, 1972.
- Romain Goldron. Der Humanismus und die Musik. Edition Rencontre Lausanne, 1966.
- Romain Goldron. Von der Hagia Sophia zur Notre-Dame. Edition Rencontre Lausanne, 1965.
- Eric Halfpenny. Two Rare Tranverse Flutes. Galpin Society Journal, 1960.
- Marc Honegger. Dictionnaire de la Musique. Science de la musique. Edition Bordas, 1976.
- Philibert Jambe de Fer. L'Epitome Musical, 1556. Microfilm.
- Sir James Jeans. Science and Music.
- E. Leipp. Acoustique et musique. Edition Masson.
- Marin Mersenne. Harmonie Universelle, 1636. Ripubblicato dal CNRS.
- Raymond Meylan. La flute. Edition Payot, Lausanne.
- The first book of consort lessons, raccolte da Thomas Morley, 1599 e 1611. Ricostruzione a cura di Sydney Beck. C.F. Peters Corporation.
- David Munrow. Instruments de musique du Moyen.age et de la Renaissance. Oxford University Press, 1976.
- Michael Praetorius. Syntagma Musica II, 1619. Facsimile pubblicato dalla Barenreiter, 1958.
- Michael Praetorius. Syntagma Musica III, 1619. Facsimile pubblicato dalla Barenreiter, 1978.
- Filadelfio Puglisi. The Renaissance Flutes of the Biblioteca Capitolare of Verona: The Structure of a "Pifaro". Galpin Society Journal XXXII.
- Anne Smith. Die Renaissancequerflote und ihre Musik. Edizioni Amadeus, Basler Jarbuch fur historische Musikpraxis. (Mi sono servita del progetto di questo articolo che è in inglese).
- Bernard Thomas. The Renaissance Flute. Early Music 3 (1975).
- Aurelio Virgiliano. Libro secondo e terzo del Dolcimelo, circa 1600. Ripubblicato dalle ed. SPES.
- Sebastien Virdung. Musica Getuscht, 1511. Traduzione francese di Christian Meyer, edition du CNRS, 1980.
- Rainer Weber. "Some researches into pitch in the XVI century with particular reference to the instruments in the Accademia Filarmonica of Verona". Galpin Society Journal XXVIII, 1975, pag. 7-10.
- Ludovico Zacconi. Pratica di Musica, 1592. Ripubblicato dalle ed. Forni.

INDICE

Trad. a cura di **LUCA VERZULLI**, Via del colle 1, 00020 Riofreddo (RM), ITALY. Tel. 3471307739.

