Francesco Di Cristofaro

Oltre il soffio

Il flauto traverso nella musica colta: dal mito al Novecento

IL Sileno Edizioni

Oltre il soffio

Il flauto traverso nella musica colta:

dal mito al Novecento

Francesco Di Cristofaro

IL Sileno Edizioni

Oltre il soffio. Il flauto traverso nella musica colta: dal mito al Novecento

di

Francesco Di Cristofaro

è un volume collettaneo pubblicato dalla casa editrice “Il Sileno Edizioni”,
Sezione “Musica_XXI”

Cover: senza titolo by EDO DI CRISTOFARO, S. Arpino (CE) (2025),
graphic project by Francesco Di Cristofaro
Copyright © 2025 by Il Sileno Edizioni
International Scientific Publisher “Il Sileno”, VAT number: 03716380781.
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs
3.0 Italy License.

The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided and communicated on the website
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode

ISBN 979-12-80064-94-3
January 2026
(First Edition)

Abstract

This volume provides an overall overview of the evolution of the transverse flute, tracing its historical development through myths, cultures, and technical transformations. From the earliest symbolic testimonies linked to creation and ritual practices, the flute passes through periods in which sources are scarce, before emerging more clearly in the Middle Ages and the Renaissance, when instrumental music begins to form its own identity. During the Baroque era, the instrument finds a crucial center of development in France, where the model that would shape its widespread diffusion across Europe takes form. The nineteenth century marks the decisive turning point with the Böhm system, which establishes the foundations of the modern flute, making it more versatile, powerful, and suited to new expressive demands. From Romanticism to the twentieth century, the flute becomes a key player in the continuous expansion of sonic possibilities: from modern orchestration to timbral experimentation and the adoption of new techniques. The result is a concise yet meaningful portrait of an instrument that, throughout ongoing cultural and technical transformations, preserves its deepest essence: the breath, the primordial gesture that has accompanied its entire history.

Keywords

Flute history, Transverse flute evolution, Organological development, Extended flute techniques, Chronology of flute development.

Indice

Abstract e Keywords p. 4
Prefazione, a cura di Giovanni Bianco p. 8
Introduzione p. 13

PARTE PRIMA - *Dalle origini al flauto nel Romanticismo* p. 14
1. Le origini p. 14
1.1 Cosmogonie p. 14
1.2 Il sacrificio sonoro e la funzione rituale della musica p. 17
1.3 La presenza del flauto nei miti di creazione p. 19
1.4 La funzione rituale e simbolica del flauto nei contesti primitivi p. 20
1.5 I ritrovamenti archeologici p. 21
2. Il flauto traverso nel Medioevo p. 24
2.1 Sviluppo storico e fonti p. 24
2.2 Caratteristiche organologiche e tecniche esecutive p. 26
2.3 Uso e repertorio p. 28
3. Il flauto traverso nel Rinascimento p. 32
3.1 Sviluppo storico p. 32
3.2 Il flauto militare e il flauto colto p. 34
3.3 Trattati, taglie e notazione p. 37
3.4 Caratteristiche organologiche p. 38
3.5 Repertorio e prassi esecutiva p. 39
4. Il flauto traverso nel Barocco p. 43
4.1 Terminologia p. 43
4.2 Introduzione p. 43
4.3 La prima fase: Lo sviluppo e la diffusione in Francia p. 46
4.4 Repertorio p. 47
4.5 La diffusione nelle altre capitali europee p. 49
4.6 La seconda fase: Le influenze dello stile italiano p. 50
4.7 Aspetti organologici p. 51
4.8 La terza fase: la massima diffusione e repertorio p. 53

4.9 Prassi esecutiva p. 55
4.10 La figura di J.J. Quantz p. 56
5. Il flauto traverso nel Classicismo p. 60
5.1 Contesto storico p. 60
5.2 Il flauto classico ad una chiave p. 63
5.3 Il processo di meccanizzazione del flauto p. 64
5.4 Repertorio e prassi esecutiva p. 67
6. Il flauto traverso nel Romanticismo p. 72
6.1 Introduzione p. 72
6.2 Il processo di meccanizzazione: *Theobald Boehm* p. 74
6.3 Repertorio e prassi esecutiva p. 78

PARTE SECONDA - *Il flauto nel Novecento e nella musica elettroacustica* p. 83
7. Il flauto traverso nel Novecento p. 83
7.1 Introduzione p. 83
7.2 La scuola francese p. 85
7.3 Il repertorio p. 87
7.4 La scuola tedesca p. 90
7.5 Il repertorio p. 92
7.6 La scuola italiana p. 93
7.7 Il repertorio p. 96
7.8 La scuola del Regno Unito p. 98
7.9 Il repertorio p. 101
7.10 La scuola americana p. 101
7.11 Il repertorio p. 103
7.12 Gli altri paesi europei p. 104
7.13 Il repertorio p. 106
7.14 Gli altri paesi extraeuropei p. 108
7.15 Il repertorio p. 109
7.16 Le nuove tecniche p. 110
8. Il flauto traverso nella pratica elettroacustica p. 112
8.1 Introduzione p. 112

8.2 Cinque lavori scelti per un percorso storico/compositivo del flauto traverso nel repertorio elettroacustico p. 113
8.2.1 Otto Luening*: Fantasy in space - 1952* p. 114
8.2.2 Bruno Maderna*: Musica su due dimensioni* - 1958 p. 115
8.2.3 Mario Davidovsky*: Synchronysm n.1* - 1963 p. 117
8.2.4 Jean-Claude Risset: *Passages* - 1982 p. 119
8.2.5 Walter Branchi: *Cento giorni dopo* – 2003 p. 120

APPENDICE - *Le diverse taglie del flauto* p. 121
L'ottavino p. 121
Il flauto in Mib p. 121
Il flauto contralto p. 122
Il flauto basso p. 122
Il flauto contrabbasso e subbasso p. 123

BIBLIOGRAFIA p. 124

Prefazione

di Giovanni Bianco

L'intento di ricostruire il contesto generale della storia del flauto traverso, nell'ottica di quella che definiamo prassi esecutiva storica – e condensando il tutto in un agile *pamphlet* divulgativo –, non è impresa facile. L'obiettivo, nel nostro caso, è perfettamente centrato: avete tra le mani un lavoro interdisciplinare in cui la ricerca musicologica e organologica, l'iconografia, la trattatistica, unite alla conoscenza della pratica strumentale, ci restituiscono il *fil rouge* genealogico di questo strumento musicale. Senza alcuna pretesa di completezza ed esaustività, questo volume vuole essere in primo luogo un sintetico ma dettagliato vademecum utile a orientarsi in quel *mare magnum* che è la storia del flauto traverso.

Il corso degli eventi principia con la cosmogonia e col mito che, nell'intento di fornire un'interpretazione dell'origine e della formazione dell'universo, appaiono – in assenza di fonti pervenuteci dalle civiltà più antiche – come le prime testimonianze sulla creazione musicale da cui tutto prende vita. La musica ha un profondo e particolare legame proprio con l'origine: l'origine delle cose, degli esseri viventi e dell'essere al mondo. Non è un caso che la presenza del suono all'origine della creazione del mondo sia una costante in molte tradizioni religiose. Ed ecco spiegata, dunque, la presenza di flauti nei miti di creazione, nei contesti rituali, nelle cerimonie di fertilità e rinascita, così come corredo funebre nelle funzioni di sepoltura.

L'idea che la musica sia per sua natura orientata alla definizione dell'ordine dell'universo ha attraversato il pensiero filosofico occidentale a partire dall'antica Grecia, passando per il Medioevo e Rinascimento, per arrivare infine al secolo dei Lumi: nel '500-507 ca. Severino Boezio riprende il

pensiero pitagorico delle sfere celesti nel suo *De institutione musica*, trattato che ha influenzato la concezione dell'arte dei suoni per quasi otto secoli. Non essendoci pervenuti né trattati né tantomeno reperti archeologici, sappiamo che il flauto traverso è presente nella produzione musicale medievale solo grazie a fonti secondarie principalmente iconografiche e letterarie: delle prime, le più autorevoli sono sicuramente le cortigiane *Cantigas di Santa Maria* con le sue magnifiche illustrazioni miniate in cui riprendono vita i suonatori e i loro strumenti.

Nel Rinascimento si assiste, invece, allo sviluppo di quel graduale processo che ha portato da una parte all'emancipazione del repertorio strumentale, dall'altra – a partire dalla "seconda prattica" monteverdiana a inizio '600 – all'affermazione della monodia accompagnata. Una lunga strada che, dalle prime sperimentazioni ibride "per cantare e per sonare sopra ogni sorta di strumenti", ha condotto alla suite barocca e alla nascita della sonata. Grazie all'invenzione della stampa musicale a triplice impressione di Ottaviano Petrucci, un gran numero di composizioni, con premesse e commenti espliciti sulla loro destinazione flautistica, ebbero un'enorme diffusione, fenomeno parallelo all'esponenziale pubblicazione di trattati dedicati allo strumento, straordinari testimoni di un'epoca ormai lontana, ma ancora oggi capaci di restituirci un'immagine vivida di quelle che furono le specificità organologiche, estensive e notazionali in uso al tempo.

Nel periodo barocco è la Francia a giocare un ruolo cruciale nell'evoluzione e nella diffusione del flauto traverso diventando, di fatto, il centro propulsivo di innovazione tecnologica-organologica, nonché il punto di riferimento per la nuova letteratura e per le nuove metodologie didattiche dedicate allo strumento. Ci mette lo zampino lo stesso Luigi XIV che, da grande appassionato di musica e abile danzatore, è lui stesso un flautista,

contribuendo in tal modo allo sviluppo del traverso all'interno della sua corte e, *ipso facto*, in tutte le corti europee. Il flauto barocco – a una chiave, o traversiere – deve la sua cristallizzazione costruttiva a due grandi famiglie di artigiani francesi: gli Hotteterre e Philpidor che, intorno al 1680 circa, svilupparono uno strumento che è stato impiegato in ambito professionale fino alla fine del Settecento. È proprio nella metà del XVIII secolo che si attuò un ulteriore mutamento evolutivo: l'apertura dei fori laterali semi-tonali controllati da chiavi che, permettendone l'occlusione o l'apertura, determinarono la realizzazione di semitoni estranei alla scala fondamentale su cui era "tagliato" il flauto. È lo stesso periodo in cui si definisce la "forma sonata", quella complessa narrazione della vicenda musicale che ha rappresentato il culmine dell'espressione musicale del periodo classico, una struttura dialogante che prende forma dalla tensione e risoluzione generata dall'impiego di temi contrastanti.

Ma il vero atto di nascita del traverso, inteso come strumento ormai pienamente modernizzato – e che nelle sue caratteristiche costruttive principali è lo standard tuttora utilizzato – lo si deve al flautista, compositore e inventore tedesco Theobald Böhm che, tra il 1831 e nei due decenni successivi, creò un sistema di chiavi con fori posizionati acusticamente in modo ottimale che hanno migliorato non solo l'ergonomia ma, con l'adozione di una leggera conicità nella testata, hanno contribuito a superare i problemi di intonazione del passato – soprattutto delle ottave – e ad ottenere un suono più agile, brillante e omogeneo. Cambiano i materiali: sebbene il legno rimanga in uso per buona parte del secolo, i nuovi flauti Böhm iniziano a essere costruiti in metallo (anche argento e oro), arrivando a definire un suono più potente e maggiormente ricco di sfumature timbriche. Queste novità strutturali e timbriche hanno permesso al flauto traverso di essere utilizzato,

nel registro medio-acuto, nella sonata solistica con accompagnamento di basso continuo, aprendo la strada al virtuosismo strumentale e a un posto stabile tra le file orchestrali.

Si deve a Hector Berlioz la nascita dell'orchestrazione propriamente detta con la pubblicazione, nel 1844, del suo *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* ("Grande trattato di strumentazione e orchestrazione moderna"), un prezioso e fondamentale contributo teorico in cui l'autore combina dettagli puramente tecnici (estensione, meccanismi) con una dimensione poetica ed estetica. Nel suo trattato Berlioz riconosce, per la prima volta nella storia della musica, l'orchestrazione come arte autonoma, distinta dalla composizione, fornendo una guida completa che va oltre il semplice tecnicismo, ampliando il discorso alla sperimentazione timbrica e coloristica tramite lo sfruttamento di registri insoliti ed effetti innovativi. È proprio nel Romanticismo, infatti, che i compositori – di pari passo con il progressivo ampliamento dell'organico che porterà tra la fine del secolo e il primo Novecento al "gigantismo orchestrale" e ai lavori di Igor Stravinsky e Gustav Mahler – hanno esplorato tutte le potenzialità timbriche ed espressive degli strumenti musicali – ormai tecnologicamente perfezionati –, concentrandosi in particolar modo su combinazioni sonore inedite e sconosciute alle epoche precedenti.

La sperimentazione timbrica flautistica, in particolare, è stata enormemente sviluppata nel corso del XX secolo, grazie soprattutto a un nuovo polo di irradiazione che vedrà il Conservatorio di Parigi come punto di riferimento nella ricerca didattica, sancendo la nascita della moderna scuola strumentale. Un enorme contributo alla produzione flautistica a uso prevalentemente coloristico è stato dato dagli stessi autori francesi, su tutti Ravel con l'indimenticabile apertura del *Prélude a l'après-midi d'un faune*:

una melodia senza accompagnamento, sospesa, di incerta definizione tonale, un arabesco che si libra struggente nel vuoto in una totale assenza di certezze.

In opposizione alla scuola gallicana si pongono i tedeschi che, se da una parte tendono a mantenere un'estetica tradizionalista, dall'altra non si oppongono alle sperimentazioni dei corsi estivi di Darmstadt.

Soprattutto grazie a compositori quali Edgard Varese, Pierre Boulez, gli italiani Severino Gazzelloni, Alfredo Casella, Ferruccio Busoni, l'inglese Albert Fransella, il traverso è entrato in una nuova era tramite l'impiego sistematico delle cosiddette tecniche estese – e aprendo difatti la strada all'esperienza elettroacustica di Colonia, Parigi e dello Studio di Fonologia di Milano, decretando l'incontro tra il suono naturale degli strumenti e quello artificiale dell'elettronica –: effetti d'eco e dissolvenza, cluster, vibrato di labbra, vibrato di glottide, frullato (un tipo di tremolo), micro-intervalli e glissato, effetti percussivi, respirazione circolare.

Quasi a voler ricordare l'essenza stessa della vita, l'elemento primordiale del soffio si materializza nella storia e nel repertorio di questo strumento che, attraversando innumerevoli rivoluzioni e cambiamenti culturali, ancora riesce a evocare, grazie alla sua natura intima e misteriosa, un «orizzonte, in lontananza… nascosto»[1].

[1] DEBUSSY, Claude (1921), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard.

Introduzione

Il presente lavoro si propone di tracciare un quadro storico/organologico del flauto traverso nella musica colta occidentale, partendo da un'analisi preliminare sul ruolo e sulla funzione che questo strumento ha ricoperto nei miti, nelle cosmogonie e nei contesti primitivi. Nel Medioevo, con le prime fonti iconografiche e letterarie, e successivamente con la diffusione della trattatistica musicale e dell'editoria, è possibile delineare in maniera più dettagliata una storia e uno sviluppo non solo organologico, ma anche legato alle questioni relative alla prassi esecutiva e al repertorio.

La seconda parte, dedicata all'uso del flauto nel XX secolo, mette in evidenza lo sviluppo e le continue esplorazioni tecniche, timbriche e compositive che hanno coinvolto questo strumento; sia attraverso uno sguardo generale sulle varie scuole flautistiche, con i relativi repertori, sia con l'impiego nella pratica elettroacustica.

PARTE PRIMA

Dalle origini al flauto nel Romanticismo

1. Le origini

«*Il suono è il primo moto dell'immobile*»[2].

G. Scelsi

1.1 *Cosmogonie*

É compito assai complesso poter ricostruire un percorso storico/cronologico di come la musica ed i relativi strumenti musicali siano stati utilizzati dall'uomo primitivo.

L'idea di *suono-sostanza-creazione*, come testimoniato nelle varie cosmogonie, è già presente tra le popolazioni primitive mentre la funzione pratica (con ruoli, rituali e simbolismi) fu introdotta prevalentemente a partire dalle civiltà megalitiche. Nonostante le varianti di carattere storico e geografico, le uniformità di idee sull'origine e sulla funzione della musica fanno supporre una matrice universalmente comune, scaturita da cicli e processi storico/culturali determinati oppure da un dato della psicologia umana, quello che Carl Gustav Jung aveva definito in maniera più complessa come *inconscio collettivo*. Nonostante la frammentarietà, i miti della creazione sono una delle prime fonti dalle quali attingere per cercare informazioni sul ruolo e sulla natura della musica.

[2] SCELSI, G. (2010) *Il sogno 101*, Macerata: Quodibet, p. 6.

In tutte le cosmogonie il punto zero, identificato con l'atto della creazione del mondo, avviene per la maggiore parte dei casi attraverso fonti acustiche. L'idea che il mondo sia puramente acustico, e che la natura degli esseri umani sia di riflesso anch'essa acustica, è parte fondante di diverse filosofie e culture. Nato dal vuoto, il suono è considerato come vibrazione e forza generatrice dell'universo, che crea lo spazio attraverso la sua propagazione. Per rendere più tangibile l'immaginario creato dal mito e per creare una concessione più concreta nei confronti del linguaggio, nella maggior parte della mitologia il ruolo di forza creatrice è affidato alla figura degli *dèi-cantori* i quali, materializzati sotto forma di animale o uomo, operano con grida, suoni e sussulti attraverso l'apparato fonatorio. Un'altra rappresentazione comune è quella della materializzazione delle divinità in forma di musicisti, che operano non con strumenti musicali ma con oggetti che hanno la possibilità di risonare.

Un tratto comune, scaturito dall'analisi e dalla comparazione di diverse cosmogonie, ci porta ad individuare una scissione tra un Dio Onnipotente e un altro dio incaricato esclusivamente di creare materialmente l'universo. A partire dall'idea, l'Onnipotente non attua l'azione tangibile della creazione, ma ne affida la realizzazione ad un dio inferiore. Un esempio è rappresentato dal mito di creazione dei Cheyenne, una popolazione di nativi americani, in cui il dio del tuono esegue l'ordine dell'Onnipotente Manitù. Nonostante ciò, questo dio inferiore ricopre comunque una posizione troppo elevata per poter creare un mondo materiale, e quindi si limita a crearne uno esclusivamente acustico. A sua volta, per poter completare la sua opera di materializzazione del mondo, affida l'incarico a quello che può essere definito un *demiurgo*. Questa terza figura si presenta spesso come un cattivo imitatore del suo maestro, come un avversario e come colui che creerà e diffonderà il male nel

mondo. Mentre l'Onnipotente è una figura prevalentemente celeste, non in contatto con il mondo terreno, il creatore del mondo acustico e quello del mondo materiale sono spesso rappresentati da un unico individuo di duplice natura, celeste/terrestre, che rappresenta l'azione tangibile, fisica e concreta.

Tra le varie cosmogonie, quella vedica esposta nel *Chāndogya Upaniṣad* traccia un percorso progressivo di creazione e materializzazione del mondo. La sillaba Om, dalla quale secondo la tradizione fu generato il mondo, costituisce l'essenza del soffio vitale e del *sāman*, il canto. Il *sāman* è l'essenza del metro poetico, il quale è l'essenza del linguaggio, linguaggio che a sua volta è l'essenza dell'uomo, l'uomo è l'essenza delle piante, le piante sono l'essenza dell'acqua e l'acqua è l'essenza della terra.

Un'altra prospettiva ci è offerta dal testo persiano *Il fruscio dell'ala di Gabriele* del filosofo e mistico Shihaboddin Yahya Sohrawardi. In questo testo, la creazione del mondo procede attraverso alcune parole maggiori in possesso di Dio, che fanno parte delle parole luminose emanate dal fulgore del suo volto. L'ultima di queste parole si mostra nel fruscio delle ali di Gabriele: dall'ala destra è presente la luce assoluta, in rapporto soltanto con il Dio celeste, mentre da quella sinistra si improntano l'oscurità e le tenebre, provenienti dal nostro mondo illusorio e materiale. Dal continente africano, ci arriva il mito di creazione della comunità dei Dogon, secondo il quale Dio ha impresso sulla pietra una parte della sua parola, facendoci osservare di come al momento della creazione del mondo fisico una parte della forza del sacrificio sonoro venga tramutata in materia. Questi sono solo alcuni degli esempi tratti dalle varie cosmogonie presenti in diverse aree geografiche da cui è possibile individuare come questa fase della creazione conduca ad una parziale decadenza del mondo acustico a favore di uno materiale.

Attraverso questo processo di materializzazione, attuato e finalizzato dal *demiurgo*, gli uomini hanno perso i loro corpi sonori per trovare nuovo spazio in quelli materiali; solo la voce resterà l'unico punto di connessione con la loro natura acustica. Questa materializzazione del corpo ha comportato anche la perdita dell'immortalità dell'uomo, ed è proprio in questa fase che su ordine del creatore comparve sulla terra un altro semidio, con il compito di portare agli uomini la musica, la cultura e la pace. Quest'*eroe civilizzatore* avrà una duplice natura rappresentata come coppia di gemelli. Questo secondo *demiurgo* sarà individuato come dio della guerra, della malattia e dell'odio. Diverse cosmogonie rappresenteranno questa figura come coppia di gemelli o come coppia di donne, che saranno alla base dell'assetto amministrativo ed organizzativo della terra.

1.2 *Il sacrificio sonoro e la funzione rituale della musica*

La condizione di mortalità, dettata dalla materializzazione dei copri sonori, sarà evitata dagli dèi i quali per eludere la degradazione delle immagini acustiche si rifugiarono nel sacrificio sonoro, diventando essi stessi puri canti ed inni. Il sacrificio sonoro sarà dunque legge del mondo, attraverso il quale gli uomini si spiritualizzano e gli dèi si materializzano, creando la compenetrazione tra cielo e terra che porterà all'armonia e all'equilibrio tra uomo e divinità. Gli dèi, assetati dei canti di lode, troveranno fonte di forza e sostentamento, mentre gli uomini a loro volta troveranno nel canto la grazia divina: offrendo il proprio soffio vitale, prepareranno il loro ingresso nella *casa dei canti* o *casa della musica* dopo la loro dipartita.

Marius Schneider, nei suoi studi tra musica e cultura vedica afferma che:

«*la voce non è se un veicolo del pensiero, senza di essa nessun sacrificio essenziale, cioè sonoro, è possibile*»[3].

L'antico testo cinese del *Li Jing* considera il canto uno dei principali elementi del sacrificio, mentre la cantillazione dei mantra come offerta in sacrificio, sarà uno dei cardini della filosofia induista e buddista. Gli inni del *Ṛg veda*, offerti attraverso il canto come bevanda rituale, saranno nutrimento essenziale per gli dei che ne portano il loro nome. Dopo il canto, i mediatori fra il mondo materiale e quello acustico sono alcuni elementi naturali come la roccia ed il legno, che costituiranno il luogo di transizione per i defunti che passano dal mondo terreno a quello celeste.

Il ruolo dell'*eroe civilizzatore* sarà dunque quello di valorizzare queste risorse naturali, rendendo le pietre ed il legno più maneggevoli, trasformandoli prima in strumenti musicali come litofoni e tamburi e poi in utensili, come l'arco da caccia ed il corno. Per far accrescere la potenza del sacrificio sonoro attraverso gli strumenti, verranno utilizzati anche diversi parti del corpo di cadaveri umani, come pelle ed ossa, che fungeranno da membrana e corpo per tamburi e flauti. Per mantenere il contatto con l'uomo, la figura del *creatore/demiurgo*, e dell'*eroe civilizzatore/della guerra*, si affideranno alle anime dei morti che troveranno nel corpo e nell'udito del mago la chiusura della scala gerarchica degli esseri di duplice natura. Di carattere ermafrodite, e con il compito di imitare gli dèi, il mago ricrea nei suoi rituali atti analoghi alla musica della creazione, attraverso la voce o uno strumento musicale. Il mago cantore è in grado di udire e riprodurre almeno in parte il linguaggio degli dèi. *Ascoltare*, *domandare* e *rispondere* appaiono così, nelle concezioni cosmogoniche, come le forme filogenetiche più antiche

[3] SCHNEIDER, M. (1992) *Musique et language sacrés dans la tradition védique* (1971) in « Cahiers de musiques traditionnelles », p. 178.

delle nostre azioni attuali: il rapporto circolare *suono-uomo-suono* si rappresenta come motore fondamentale dello sviluppo della specie.

1.3 *La presenza del flauto nei miti di creazione*

In diverse culture, il flauto, insieme ai tamburi, è tra gli strumenti più antichi presenti nei vari miti di creazione dell'universo e dell'uomo. Secondo la tradizione, nella Colombia Britannica, in California e nelle Isole Salomone, Dio creò l'uomo con il soffio vitale, il canto e la saliva attraverso il bambù. Il Dio degli Zulu, in Africa, creò gli uomini da un flauto di bambù o da un letto di canne che si trovavano in una valle ricca di acqua, mentre i Wintun (California) menzionano una lampreda con nove fori, che attaccandosi con la bocca ad una roccia e suonandola proprio come un flauto, avviò il processo di creazione. In Giappone si parla di una canna divina dalla quale uscì il Dio creatore, mentre nel Caucaso si pensa che il creatore e il demiurgo, abbiano separato il mare dalla terra soffiando nelle acque proprio come un flauto: attraverso due canne. Secondo la comunità dei Tonga africani, l'uscita della prima coppia umana dalla canna fu accompagnata da un forte boato.

Una leggenda americana attribuita alla tribù degli Arapaho menziona un flauto sacro che Dio portava su un braccio mentre passeggiava digiuno sulla superficie del mare. Per sei giorni il creatore gemette con un filo di voce appena. Il settimo giorno tossì per schiarirsi la voce ed esclamò: Ehi! Venite e cercate di trovare la terra! Allora cominciarono a spuntare numerose piante di cotone e una a tartaruga si immerse fin sul fondo delle acque alla ricerca dell'argilla indispensabile. Nel frattempo, il Dio stringeva forte al petto la sua canna. Lo fece cinque volte; la sesta, il suo corpo si trasformò in un flauto

simile ad un'anatra dalla testa rossa. Si tuffò e quando riemerse dalla acque, riprese le sembianze umane. Allora mise alcune pallottole di argilla sul suo strumento e suonò a ciascuna di esse quattro canti. E la terra fu[4].

1.4 *La funzione rituale e simbolica del flauto nei contesti primitivi*

Oltre alla voce, nei contesti rituali sarà fondamentale la presenza di strumenti musicali che favoriranno il contatto e la mediazione tra l'uomo e gli dèi. Come afferma l'organologa tedesca Lucie Rault-Leyrat: «*gli strumenti musicali sono come quell'essere danzante fra il cielo e la terra che è lo sciamano, e come quel pilastro del Cielo che è il sovrano; canali intermedi lungo i quali passano dei messaggi*»[5].

All'uomo primitivo non può sfuggire la rassomiglianza tra uno strumento diritto e l'organo genitale maschile, tale per cui il flauto assume un significato principalmente fallico. Varie culture primitive, in cui l'impulso maschile è predominante, associano il ruolo e la pratica del suonatore di flauto alle varie cerimonie rituali legate alla fertilità. Gli studi etno-antropologici ci offrono diversi esempi, alcuni dei quali sono stati descritti dall'etnomusicologo Curt Sachs nel volume *Geist und Werden Der Musikinstrumente*. Un vecchio mito dei Sentani, nella Nuova Guinea occidentale, dimostra di come l'uomo primitivo accomuni il flauto all'idea di fertilità e di rinascita. Narra dunque il mito:

---

[4] SCHNEIDER, M. (1992) *La musica primitiva*, Milano: Adelphi, p. 29.

[5] RAULT-LEYRAT, L. (1992) *L'Harmonie du centre. Aspects rituels de la musique dans la Chine ancienne,* in "Cahiers de musiques traditionnelles", V, p. 77.

Un uomo si recò un giorno nel bosco insieme con sua moglie per raccogliere frutta. L'uomo si arrampicò su un alto albero e prese a gettare giù i frutti che aveva colto, mentre la donna li riponeva nel cestino che aveva con se. D'un tratto un grosso frutto cadde su una canna secca di bambù e la vendetta con un suono forte ed acuto. La donna spaventata corse via, non sapendo quale fosse stata la causa del rumore. Fuori dal bambù spaccato apparve un casuario emettendo un verso simile a un ronzio. L'uomo subito costruì un recinto attorno all'uccello, poi tornò di corsa al villaggio e raccontò agli amici quanto era accaduto. Adesso abbiamo qualcosa per spaventare le donne" essi dissero. E cosi cominciarono a tagliare pezzi di bambù cercando di trarne qualche suono; infine scoprirono che soffiandoci dentro essi potevano ottenere un suono molto vicino a quello del casuario. Questo fu il primo flauto." Come possiamo osservare il flauto in questo mito è il simbolo della rinascita[6].

Qualunque oggetto, simbolo di rinascita e amuleto propiziatorio di vita, è in molte culture parte del corredo funebre; oltre ad essere offerto in regalo, nell'occasione della morte di un membro della comunità, è parte integrante delle cerimonie di sepoltura. Ed è per questo che in molti ritrovamenti archeologici verranno rinvenuti numerosi flauti accanto a scheletri e mummie.

1.5 *I ritrovamenti archeologici*

In principio, la costruzione di strumenti dipendeva dalle materie prime disponibili sul territorio. Le comunità primitive, attraverso la caccia, erano costantemente a contatto con resti ed ossa di animali di varie dimensioni, come mammut, orsi e diversi volatili, che diventarono tra i materiali più

[6] SACHS, C. (1980) *Storia degli strumenti musicali*, Milano: Mondadori, p. 33.

comunemente reperiti e usati dall'uomo primitivo. A partire dalle ossa, che per caratteristica naturale sono vuote al loro interno, l'uomo primitivo ha potuto costruire i primi strumenti a fiato. Alcune ipotesi si basano sull'idea che proprio a partire dal tentativo di soffiare o succhiare il midollo da un osso rotto, l'uomo abbia dato origine ad uno dei primi suoni, interpretato poi come la voce stessa dell'osso. Oltre alle ossa, in alcune regioni il bambù ed altre canne cave costituivano un'abbondante risorsa per la fabbricazione di diversi tipi di strumento a fiato che nelle aree forestali erano probabilmente di legno. Quest'ipotesi ci porta a dedurre che sia la canna di bambù il materiale su cui è stato costruito il primo flauto e che, attraverso il soffio del vento sulle sue estremità spezzate, siano stati generati dei suoni che attirarono l'attenzione dell'uomo.

Nonostante le difficoltà nello stabilire con certezza quale sia stato il luogo e l'origine, il flauto è uno degli strumenti musicali più antichi presenti nella storia dell'umanità. La mancanza di fonti letterarie ed iconografiche non ci permette di ricostruire e definire un preciso quadro storico e geografico, e solo attraverso i materiali fisici rinvenuti durante i numerosi scavi e le campagne di ricerche archeologiche, è possibile indagare e formulare delle ipotesi su quali siano state le origini e gli usi dei vari strumenti musicali nella preistoria. Nel corso degli ultimi decenni, le sempre maggiori campagne archeologiche hanno rivenuto alla luce diversi esemplari di flauto presenti in diverse parti del mondo.

Nel 1999 durante gli scavi avvenuti nella provincia dell'Hubei, in Cina, sono stati trovati diversi esemplari datati circa 9.000 anni, costruiti con l'osso alare di una gru e con la presenza tra i cinque e gli otto fori. Nel territorio europeo è la Germania il luogo dove le numerose campagne di scavi hanno portato alla luce il maggior numero di flauti. Nel 2004 gli scavi guidati

dall'archeologo Nicholas Conard, dell'Università di Tubinga, hanno rinvenuto circa otto flauti provenienti da tre siti diversi, tra i quali ricordiamo un flauto particolare ricavato da una zanna di mammut dagli abitanti dell'era glaciale europea. Questo strumento, di circa 35.000 anni fa, è attualmente esposto al museo di *Wuerteembergisches Landes* a Stoccarda. Nel 2009, nella grotta Holhe Fels, in Svevia, nella regione Sud Occidentale del territorio tedesco, è stato ritrovato un flauto di circa 35.000 anni scavato dall'osso di un grifone e con cinque fori presenti per le dita. Nel 2012, gli scavi avvenuti nella caverna di Geissenkloesterle hanno portato alla luce probabilmente uno dei più antichi flauti della storia a noi pervenuto, di circa 43.000 anni, realizzato con la zanna di mammut e con tre fori per le dita. La testimonianza più remota e attualmente in mostra a Lubiana nella sezione *The earlies stories from the Crossroads* del Museo Nazionale di Slovenia, è il flauto di Neanderthal, costruito in osso di orso con quattro fori e una lunghezza di circa 11.4 cm, ritrovato durante gli scavi condotti da Ivan Turk nel 1995 nella caverna di Divje babe, nei pressi di Cernko in Slovenia. La sua datazione, di circa 60.000 anni lo pongono come la testimonianza più antica di flauto a noi pervenuto. Per quanto riguarda il flauto traverso, tra quelli rinvenuti il più antico è quello costruito in bambù e ritrovato nella tomba di Marquid Yi di Zen, risalente al 433 a.C, nell'area dell'Hubei, in Cina.

2. Il flauto traverso nel Medioevo

2.1 *Sviluppo storico e fonti*

La diffusione e l'utilizzo del flauto *traverso* in Occidente, nell'ambito della musica colta, è rintracciabile a partire dal tardo Medioevo. Non sono conservati strumenti, trattati o cronache che descrivono il flauto ed il suo impiego nella pratica musicale dell'epoca, motivo per cui il profilo storico/organologico dello strumento, fino all'inizio del Cinquecento, rimane incerto e legato solo a fonti di carattere letterario ed iconografico. In ambito figurativo, nonostante l'artista del tempo focalizzasse l'attenzione più sul simbolismo e sull'allegoria delle scene che sulla rappresentazione del reale, da questi primi spunti iconografici è possibile ipotizzare alcune delle caratteristiche organologiche dello strumento come le proporzioni, la disposizione, il numero dei fori, le diverse taglie ed il colore dei legni usati.

Il problema, per quanto riguarda le fonti letterarie, si sposta principalmente sull'uso dei termini: la difficoltà nel riferire i termini a specifici strumenti è la ragione per cui la storia di questo strumento è stata spesso inglobata tra quella di più ampie categorie di strumenti a fiato, o quanto meno insieme alla famiglia dei flauti con imboccatura a fischietto. Un punto di partenza per la storia del flauto traverso si riferisce al termine che compare accanto ad un'immagine inequivocabile, presentando la caratteristica specificazione di *traverso* in rapporto al posizionamento dello strumento dettato dall'impugnatura e dall'imboccatura. Alcuni elementi, quali il rilievo dell'urna cineraria etrusca di Volumni (I-II sec. a.C.), la moneta di Cesarea Paneas (169 d.C.), ed il busto di un fauno conservato al Museo delle Terme

di Roma[7], testimoniano la presenza e la diffusione del flauto traverso in tutto il bacino del Mediterraneo e in Italia già a partire da epoca etrusca e successivamente romana. Più di un millennio separa la più tarda testimonianza del mondo antico dalla prima di quello moderno.

La comparsa di questo strumento in regioni lontane dall'Europa e dal Mediterraneo rafforza l'idea che l'estinzione del flauto, nell'Alto Medioevo, non sia dovuta solo a ragioni temporali ma anche geografiche. In epoca antica non si hanno tracce della presenza e dell'uso del flauto traverso a nord delle Alpi. La scena delle sirene che incantano i marinai, attraverso il loro canto ed il suono del flauto e dell'arpa, descritta nel codice dell'*Hortus deliciarum* redatto verso la metà del XII secolo dalla badessa di Odile, Herrad di Landsberg, presso Strasburgo, offre la prima testimonianza moderna sul flauto traverso, che arriverà proprio dal centro del continente europeo. Fino all'inizio del Cinquecento non ci saranno ulteriori testimonianze, e durante questi secoli segnati dalle continue invasioni barbariche, questo strumento subirà un totale declino ed una completa eclissi in tutto il territorio europeo. Le ipotesi su da dove e su come fu reintrodotto in Europa sono varie. La più notevole è quella dell'etnomusicologo ed organologo tedesco Curt Sachs, secondo il quale non furono le Crociate ad importare il flauto in Europa, così come era avvenuto per altri strumenti, ma proveniente dall'Asia centrale era arrivato ed era in uso a Bisanzio da tempi più remoti per poi diffondersi lentamente fino alle Alpi, dopo una lunga risalita attraverso i popoli e le comunità locali della penisola balcanica (sec. X-XII). Sachs fonda la sua ipotesi sulla presenza e sul riscontro di varie testimonianze: le centinaia di manoscritti miniati del X e XI secolo attestano l'uso del flauto traverso

[7] LAZZARI, G. (2003) *Il flauto traverso*, Milano: EDT, p. 5.

nell'impero bizantino, con l'impiego e la presenza sia in scene di temi pagani, come la nascita di Zeus, sia in scene pastorali di ispirazione cristiana; i due cofanetti d'avorio conservati a Firenze e a Londra con i due centauri flautisti ed il giovane[8] che impugna ed imbocca il flauto. Queste testimonianze rafforzano l'idea che, in seguito al flusso delle Crociate e risalendo l'intera penisola balcanica, la diffusione del flauto traverso sia avvenuta principalmente in un contesto agro-pastorale tra le popolazioni legate al mondo della pastorizia.

2.2 *Caratteristiche organologiche e tecniche esecutive*

Il bambù era il materiale principale con il quale venivano costruiti i flauti utilizzati nell'impero Bizantino. Oltre all'uso di una varietà locale di canne, le diverse e numerose tipologie di bambù arrivavano a Bisanzio direttamente dall'Oriente, attraverso la via della Seta. Con la diffusione in Occidente di questo strumento, e soprattutto grazie alla tecnica di tornitura dei tubi, praticata ed ampiamente usata nel tardo Medioevo per scopi idraulici, si passò dal bambù all'uso del legno tornito. Questo primo grande cambiamento, riguardante il materiale costruttivo, fu una delle prime caratteristiche che contraddistinguerà il flauto del mondo occidentale con quello usato ancora oggi in diversi paesi extraeuropei. Nonostante nelle varie raffigurazioni occidentali il flauto sia impugnato e tenuto trasversalmente a sinistra dell'esecutore, questa condizione non sarà legata da un prevalente mancinismo degli esecutori dell'epoca.

[8] GAI, V. (1975) *Il flauto*, Ancona: Berben, p. 49.

Lo strumento era concepito in modo da permettere entrambi gli orientamenti, lasciando la possibilità all'esecutore, in base alla comodità, di scegliere quale lato adottare. Da questa osservazione è possibile dedurre che il flauto doveva presentare sia il foro per l'imboccatura sia quelli per le dita perfettamente allineati. Dalle varie immagini medievali si può osservare che lo strumento viene impugnato con la punta di entrambi i pollici più in alto sul tubo e non sotto le dita. Questa posizione, a mano aperta, permette la chiusura dei fori non con i polpastrelli ma con la seconda falange delle dita, proprio come in alcuni flauti presenti ancora oggi in India (bansuri) e in Estremo Oriente. Dall'iconografia è possibile dedurre approssimativamente anche le dimensioni e la forma dello strumento. I vari flauti raffigurati presentano più o meno la lunghezza del flauto tenore rinascimentale (corrispondente alla lunghezza del braccio), ma rispetto a questo, si presentano regolarmente disegnati con un maggiore spessore ad indicare un canneggio più ampio. Una cameratura di questo genere presuppone quindi la presenza di alcuni fori laterali con un diametro abbastanza largo, grazie ai quali è possibile legare in maniera agile gli intervalli in modo più morbido, se non addirittura con l'uso della tecnica del glissando. Sono presenti, inoltre, sia alle estremità che lungo il tubo, degli anelli o ghiere di diversi materiali posti sia a scopo di rinforzo sia a scopo estetico. Con l'affermarsi del diatonismo, che sarà uno degli elementi che maggiormente caratterizzerà la razionalizzazione del materiale musicale di questo periodo storico, si può inoltre supporre che il flauto traverso medievale, grazie soprattutto al canneggio cilindrico e ai sei fori per le dita, potesse eseguire l'intera scala diatonica ed essere usato a pieno nella pratica musicale del tempo.

Nonostante tutte le caratteristiche organologiche permettessero un'estensione di circa due ottave, l'ipotesi della cameratura ampia, e quindi

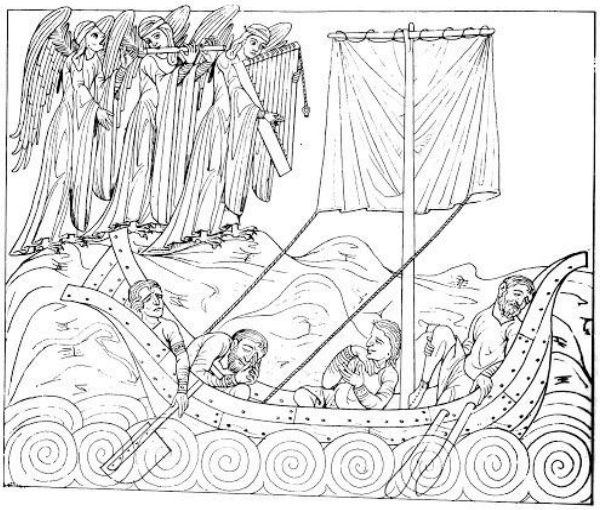
favorevole al registro fondamentale, ci porta a dedurre che il suo impiego esecutivo ruotasse prevalentemente intorno al registro medio e medio-grave.

2.3 *Uso e repertorio*

Le informazioni sul repertorio e sui vari organici strumentali e vocali-strumentali, in cui era presente il flauto traverso durante il Medioevo sono molto incerte. Lo strumento trovava spazio e poteva essere impiegato: nelle forme polifoniche; insieme alle voci o in alternanza a queste in preludi, interludi e ritornelli strumentali che, nella pratica venivano utilizzati principalmente per separare le strofe dal testo cantato; nel repertorio strumentale di musiche legate alla danza, e quindi con un grande spazio dato all'improvvisazione, motivo per cui ci sono pervenute rare testimonianze scritte.

L'ipotesi è che nel Trecento, il flauto traverso trovi spazio ed impiego principalmente in ambienti cortesi tedeschi e franco-fiamminghi. Insieme a strumenti a corde pizzicate, strumenti ad arco e ad altri rari strumenti a fiato, è parte integrante dell'organico strumentale cosiddetto *basso*, termine che indica la bassa pressione sonora che viene prodotta da questo ensemble. In questo contesto si può quindi ipotizzare l'esistenza di un repertorio che coinvolgeva attivamente anche il flauto traverso. Tra i più plausibili troviamo quello lideristico dei Minnesanger, dato che nel citato *Codex Manesse,* composto tra il 1300 e il 1340, il flauto compare insieme alla fidula e al canto in due miniature particolarmente realistiche. Anche Konrad von Mengeberg, nella sua *Yconomica* (ca.1350), rafforza questo binomio, confermando che i flauti suonano insieme alle fidule. A partire da queste due raffigurazioni è

avanzata l'ipotesi che nella seconda metà del XIII secolo, nel territorio della Baviera fosse diffuso un ensemble formato da un coro misto con flauto, arpa e fidula più un altro strumento variabile. Dello stesso periodo, proveniente dalla penisola iberica, è la raccolta delle *Cantigas de Santa Maria*, voluta dal Re di Castiglia Alfonso X. Questo vasto strumentario illustrato, dove spicca la raffigurazione di due flautisti con due flauti traversi, non si presenta tanto come una serie di realistiche varianti esecutive di quei canti, ma come una vera e propria enciclopedia illustrata degli strumenti diffusi e conosciuti dell'epoca.



[**Fig.1** - Scena delle Sirene dall'*Hortus Deliciarum* di Herrad di Landsberg, sec XII, biblioteca nazionale di Parigi]

[**Fig. 2** - II coppia di flautisti della *Cantigas de Santa Maria*, Biblioteca dell'Escorial di Madrid]

[**Fig 3**. - Miniature del *Codex Manesse,* 1340. Biblioteca universitaria di Heidelberg]

3. Il flauto traverso nel Rinascimento

3.1 *Sviluppo storico*

A differenza del Medioevo, il Rinascimento ci offre un maggior numero ed una maggiore qualità delle testimonianze storiche/organologiche relative al flauto traverso, che da questo momento saranno sempre più dettagliate ed articolate. Si affiancano, oltre alle innumerevoli fonti iconografiche e ad un elevato numero di citazioni in lettere ed opere letterarie, numerose altre fonti, quali: un vasto corpus di opere teoriche indirizzate specificamente agli strumenti musicali; oltre duecento composizioni con premesse e commenti espliciti sulla loro destinazione flautistica; la presenza di circa cinquanta esemplari che ci sono pervenuti in ottimo stato di conservazione e di ottima fattura che, in mancanza di altri modelli di epoca precedente, rappresentano la testimonianza tangibile dei più antichi flauti traversi della tradizione musicale occidentale.

Queste nuove informazioni ci offrono la possibilità di formulare ulteriori considerazioni generali sullo sviluppo del flauto. La prima è che in tutto il periodo del Rinascimento convivono due tipi di flauti traversi: il flauto militare e il flauto della musica colta, che in una prima fase si differenzieranno tra loro solo per funzione e repertorio, e successivamente anche per costruzione. La seconda considerazione è legata alla diffusione e alla presenza del flauto in tutto il territorio europeo, la cui pratica era coltivata sia dai flautisti professionisti che dai dilettanti. Il suo impiego era vivo e costante nei diversi momenti della vita musicale rinascimentale; nelle case della media ed alta borghesia, nelle chiese e soprattutto nelle corti. In ambito musicale, una delle caratteristiche principali del Rinascimento fu il grande sviluppo legato

al mondo della liuteria. I costruttori, a partire dai vari strumenti di epoca medievale, svilupparono e crearono nuove varianti, modificandone e ampliandone soprattutto il numero di taglie. Legata al gusto dell'epoca, esteticamente ed in continuità con il flauto traverso medievale, la costruzione proseguì sulla scia dell'unico pezzo di legno tornito, senza l'aggiunta di alcun tipo di ornamento, continuando a mantenere un aspetto estetico minimale, molto sobrio e leggero.

Questo periodo storico vide inoltre una graduale e sempre più consacrazione della musica strumentale, che fino a quel momento aveva avuto una tradizione legata prevalentemente a contesti popolari e di tradizione orale. La musica strumentale raggiunse lo stesso livello della musica colta, polifonica e contrappuntista, dalle quali mutuò i principali modelli compositivi, venendo sempre più frequentemente integrata nel coro delle voci ed inserita nelle celebrazioni più importanti della vita urbana e di corte. Questo processo fu spinto e contraddistinto dal crescente interesse per gli strumenti mostrato sia dai teorici che dagli editori, i quali permisero l'avvio della stampa di trattati e raccolte di musiche dedicate agli strumenti. A partire da questa fase, si incrementerà il lungo percorso di sviluppo e di diffusione della musica, che vedrà tra i protagonisti il mondo dell'editoria musicale, la quale nel giro di pochi decenni, troverà spazio e ricoprirà un ruolo fondamentale in tutto il continente europeo. I trattati sugli strumenti musicali passarono dal livello di compendio manualistico del primo Cinquecento a proporzioni enciclopediche del primo Seicento, come testimoniato dai trattati di Praetorius del 1619, e di Mersenne del 1636.

L'affermarsi ed il successo della musica strumentale fu contrassegnato inoltre dalla nascita e lo sviluppo di generi dal forte carattere improvvisativo quali il *Preludio*, la *Toccata* e la *Fantasia.* Questi nuovi generi, ben oltre

l'inizio del Seicento, costituirono comunque una minima parte del repertorio degli strumenti, specialmente dei fiati, che continuarono ad attingere per la gran parte dei casi dal repertorio vocale. Il processo che caratterizzò l'organizzazione e lo sviluppo dell'organico strumentale rinascimentale fu guidato da due modelli: da un lato si tentò di emulare il coro delle voci a cappella con i *cori omogenei*, formati da strumenti della stessa famiglia ma di taglia diversa, e dall'altro si cercò di mantenere chiara l'organizzazione del materiale polifonico, assegnando a ciascuna parte uno strumento con un timbro ben distinto dagli altri, come avveniva nel coro misto. I due organici, caratterizzati da due approcci completamente opposti, vennero spesso a sovrapporsi e ad interagire in diverse combinazioni, non realizzandosi in netta alternativa ma con grande libertà e creatività.

3.2 *Il flauto militare e il flauto colto*

Verso la fine del Quattrocento, il flauto traverso ricomparve in coppia con il tamburo nel ruolo di strumento militare al seguito della fanteria svizzera e lanzichenecca. Furono proprio le truppe mercenarie svizzere, al soldo di molte corti europee dell'epoca, a decretare la fortuna di questo binomio strumentale. Nonostante non siano pervenuti repertori di musiche utilizzate in contesti militari, era chiaro che la funzione principale del flauto/tamburo era quella di marcare il tempo durante le marce, intimorire gli avversari ed incitare i soldati sul campo di battaglia. Oltre alla funzione e all'uso in ambito militare, il flauto/tamburo divenne parte integrale non solo della vita di corte ma anche degli ambienti medio-borghesi e popolari, entrando in stretto rapporto con la danza e con la musica da tavola. L'utilizzo si espanse inoltre

anche ad altri ambiti: come accompagnamento durante le esecuzioni capitali, durante le processioni e in altre cerimonie quali matrimoni, funerali, tornei e fiere. Il primo trattato sugli strumenti musicali pubblicato da Sebastian Virdgun nel 1511, presenterà il flauto esclusivamente come strumento militare, mentre successivamente i trattati di Agricola del 1529 e 1545, e di Jambe de Fer del 1556, presenteranno il flauto come strumento impiegato esclusivamente nella musica polifonica. Soltanto nel Seicento, alcuni trattatisti, come Marin Mersenne e Pierre Trichet, segnalarono le differenze tra questi due strumenti, osservando che oltre al suono più netto e brillante, il flauto militare presentasse un diametro più stretto e una lunghezza più corta rispetto al flauto colto, il quale per dimensioni poteva farne da astuccio.

In buona parte del Cinquecento non sembra esservi una sostanziale differenza di carattere organologico tra il flauto colto e quello militare. Grazie all'iconografia, soprattuto dell'area franco-fiamminga, è possibile osservarne la diffusione e lo sviluppo tra i dilettanti delle classi sociali medio-alte, e soprattutto individuare le varie formazioni strumentali che costituiranno il primo nucleo del coro misto a cui prendeva parte il flauto traverso. In esso, oltre al flauto a una o due voci, entrarono a far parte il liuto, la viola da gamba, l'arpa, la viola da braccio e la spinetta o il clavicembalo. Nel primo Seicento, la viola da braccio sarà sostituita dal violino e la viola da gamba dal violone o dal violoncello. Nonostante la presenza di un flauto basso conservato a Vienna, e datato 1501, il trattato di Martin Agricola, citerà solo nel 1529, per la prima volta la famiglia del flauto traverso con la divisione in tre taglie che prenderanno il nome dalle tre voci fondamentali della polifonia che sono destinati ad eseguire: il *discantus* (soprano), il *tenor-altus* (tenore) e il *bassus* (basso). Fu nelle corti di tutta Europa e grazie alle accademie musicali dell'aristocrazia che l'impiego del flauto traverso raggiunse la sua massima

diffusione. Lo stesso principe fu promotore e mecenate, avviando un importante processo di rinnovamento delle varie discipline artistiche, compresa la musica, che entrò di diritto nel curriculum della sua educazione. L'affermarsi della musica strumentale portò all'assunzione nei vari ensemble di un gran numero di polistrumentisti a fiato, che partecipavano sia alle funzioni e cerimonie private sia a quelle pubbliche, che nel giro di pochi decenni si trasformarono nei grandi concerti aperti al pubblico.

Alcune cronache dell'epoca relative alla corte inglese documentano di come lo stesso Enrico VII fosse un ottimo suonatore di flauto diritto e traverso e di come amava dedicarsi alla musica e alla danza. La sua passione lo portò ad invitare a corte continuamente i più famosi musicisti e liutai europei dell'epoca, tra cui spicca la famiglia veneziana dei Bassano. Sempre dall'Inghilterra ci sono pervenute altre cronache che narrano l'impiego di sette flautisti durante la cerimonia funebre della regina Elisabetta nel 1603. Una prospettiva generale sull'uso del flauto ci è offerta dagli inventari strumentali, grazie ai quali è possibile osservare la sempre maggiore diffusione, il prestigio e l'alta considerazione di cui godette questo strumento all'interno delle varie corti europee. Nella corte di Enrico VII vennero indicati circa 72 flauti traversi, 74 flauti diritti, 2 flauti militari, 1 flauto a tre buchi e 17 bombarde. Nella corte di Stoccarda, del 1589, erano presenti circa 220 flauti traversi, 48 flauti diritti e 113 cornetti, mentre in Spagna nella corte di Filippo II, del 1589, si trovano 54 flauti traversi, 13 flauti diritti e 29 cornetti. Oltre agli inventari, altre fonti ci illustrano le occasioni musicali e le formazioni strumentali in questi ambienti; tra le più importanti troviamo quella dei *Banchetti* di Cristoforo da Messisbugo, al sevizio della casa d'Este a Ferrara; i *Dialoghi* di Massimo Troiano, della corte ducale di Monaco e le *Cronache* degli Intermedi musicali rappresentati a Firenze. In tutte le corti

citate è presente sia il coro omogeneo di flauti, sia alcune varianti con l'ausilio di un gruppo di sei voci, a segnalare una caratteristica tipica del Rinascimento quale la sovrapposizione di più cori omogenei, comprese le voci, sopra le medesime parti.

3.3 *Trattati, taglie e notazione*

I vari trattati sul flauto traverso rinascimentale presentano una serie di varianti riguardanti le taglie, la loro estensione e la notazione: Zacconi e Virgiliano indicano la presenza solo del flauto tenore, mentre in aggiunta al tenore, Jambe de Fer e Mersenne indicano anche il flauto basso. Van Eyck cita soltanto il flauto soprano. Le taglie della famiglia del flauto rinascimentale sono intonate a distanza di quinta: il basso in sol, il tenore in re e il soprano in la, soltanto il soprano di Van Eyck è tagliato in sol. Anche l'estensione varia a seconda del trattato; soltanto le estensioni riportate da Agricola indicano un range di tre ottave, mentre le altre si rifanno alle due ottave con alcune varianti, quali quelle di Mersenne che aggiunge un'estensione di un'ulteriore quinta. Confrontando i vari trattati, si può concludere che l'estensione generale del flauto rinascimentale ricopra una gamma naturale di due ottave complete e di una tessitura eccezionale che sale ancora di una quinta.

Per quanto riguarda la questione della notazione, è possibile osservare che essa non corrisponde ai suoni reali degli strumenti. Il flauto traverso viene considerato generalmente uno strumento a 4 piedi che suona di effetto all'ottava superiore. Fu Praetorius a riconoscere ed individuare l'altezza reale del flauto e a consigliarne l'uso, tuttavia anch'egli continuò nella pratica a

trattare il flauto come strumento a 4 piedi. Agricola, al contrario, considerava il flauto come strumento a 2 piedi, che suona di effetto due ottave sopra la notazione.

3.4 *Caratteristiche organologiche*

Il flauto rinascimentale, nonostante sia formato da una struttura ed un aspetto estetico semplice, presenta una fattura molto raffinata. Le proporzioni dello strumento e l'essenzialità del profilo rispecchiano i canoni estetici dell'epoca, sottolineandone con la massima essenzialità la funzione pratica dello strumento. Strutturalmente, il corpo si presenta sia internamente sia esternamente come un flauto di forma cilindrica, con sette fori allineati: sei per le dita e uno per l'imboccatura. Tutti i flauti sono costruiti a partire da un unico pezzo di legno, ad eccezione del flauto basso, il quale per la maggiore lunghezza è formato da due pezzi uniti da un incastro tenone-mortasa. Il foro d'imboccatura è leggermente ovale e ruotato in senso orario, con dimensioni di circa otto millimetri nel tenore.

Le dimensioni e il posizionamento dei fori per le dita sono il risultato di un compromesso tra intonazione, timbro e impugnatura. Per esempio, nel flauto basso il terzo e il sesto foro devono essere sufficientemente più larghi per dare la giusta sonorità ed il giusto equilibrio timbrico, per questo vengono forati in maniera obliqua rispetto all'asse dello strumento, permettendo così al flautista di avere un'impugnatura più comoda. Nel tenore, il secondo e il sesto foro fanno in modo da favorire i semitoni delle rispettive diteggiature a forchetta. Così il flauto tenore, per esempio, è forato per favorire una scala con il fa naturale, il do naturale ed eventualmente con il si bemolle. Nei flauti

tenori il rapporto tra la lunghezza e il diametro della colonna sonora è compreso tra 30 e 33, mentre nel basso è di circa 38. Poiché a rapporto maggiore corrisponde una maggiore facilità di insufflazione e di emissione del secondo e del terzo registro, la scelta esecutiva favorisce intenzionalmente una tessitura medio-alta.

A causa della loro costruzione formata da un unico pezzo di legno, i flauti rinascimentali presentano tra loro un diapason estremamente variabile. In un'epoca in cui non era ancora stata stipulata la convezione del 440Hz come riferimento generale, il diapason veniva stabilito da tradizioni locali, legate in primo luogo all'organo della chiesa principale, eppure nel medesimo luogo potevano ricorrere variazioni ragguardevoli di diapason a seconda dell'occasione musicale, della composizione, della presenza di voci e del gruppo di strumenti. Secondo lo studio redatto da Puglisi, il diapason più ricorrente nei flauti traversi rinascimentali a noi pervenuti (circa 16-18 strumenti tra tenore e basso) ruota intorno al La 410Hz, mentre un altro gruppo meno numeroso (8-10 strumenti), circa un semitono più acuto. Infine, sono segnalati i flauti della famiglia dei costruttori francesi, Rafi, che presentano un'intonazione di circa una terza minore sotto il La attuale.

3.5 *Repertorio e prassi esecutiva*

Per quanto riguarda il repertorio, nessuna musica rinascimentale risulta preclusa al flauto. La presenza del flauto nell'esecuzione dei repertori non sembra essere redatta da particolari procedimenti compositivi, né dal genere musicale, né da specifiche qualità timbriche ed espressive dello strumento. In alcune composizioni, quali le due raccolte di *Chanson* edite da Attaingnant,

il manoscritto di Georg Forster conservato ad Ulm con le varie indicazioni manoscritte nella parte di *discantus* e di *tenor*, le diverse composizioni di Praetorius, e alcune musiche tratte dagli *Intermedi fiorentini,* tra cui il brano di Francesco Corteccia del 1539 (*Chi me l'ha tolta ohimè?*), sono presenti inoltre opere di Monteverdi, Schein e Schutz in cui una o due voci sono episodicamente indicate per traverso. La maggior parte di queste composizioni sono brani vocali o rielaborazioni di musiche destinate alla voce. Nella trattatistica rinascimentale, la tecnica strumentale è un argomento che viene appena sfiorato per essere lasciato quasi esclusivamente nelle mani dell'insegnamento orale. Le informazioni sulla tecnica flautistica si riducono a pochi e brevi passi.

Un aspetto peculiare che viene trattato è quello dell'imboccatura dello strumento. Nel trattato di Martin Agricola, viene indicato l'uso del vibrato di soffio, grazie al quale è possibile modellare il timbro e la melodia in maniera più morbida e piacevole, mentre Jambe de Fer accenna alla possibilità di controllare l'intonazione attraverso la modificazione del posizionamento delle labbra sull'imboccatura. Grazie al pieno controllo dell'emissione sonora è possibile controllare la dinamica, riuscendo in questo modo a gestire l'escursione dinamica passando dal pianissimo al fortissimo. La pratica dello staccato verrà trattata per la prima volta da Mersenne, il quale accennerà l'importanza dell'uso della lingua. L'ideale stilistico dello strumentista rinascimentale è l'imitazione della voce, il cantante è perciò il primo modello da seguire. Il canto viene emulato nell'articolazione delle note che devono risultare chiare, fluide e scorrevoli proprio come quelle di un testo. Il metodo strumentale del cinque-seicento lascia molto spazio all'improvvisazione attraverso i trattati sulle diminuzioni: una raccolta di formule improvvisative, dette *passaggi* o *diminuzioni*. Le *diminuzioni*, su semplici intervalli o su

formule cadenzali, sono disposte in ordine di complessità crescente, e sono concluse da una dimostrazione dell'arte dell'improvvisazione dell'esecutore che varia per esteso melodie conosciute sviluppando nuove trame. L'allievo, mescolando in modo nuovo e creativo le diverse varianti, può raggiunge in questo modo un proprio stile libero e personale.

[**Fig. 4** - I Cinque soldati tedeschi di Daniel Hopfer, sec XVI, The Elisha Whittelsey Collection]

[**Fig. 5** - Vari modelli di traverso rinascimentale - soprano - tenore – basso]

4. Il flauto traverso nel Barocco

4.1 *Terminologia*

Apparso intorno al 1680, il flauto barocco (chiamato anche ad una chiave o traversiere) sarà lo strumento utilizzato in ambito professionale dai flautisti fino alla fine del Settecento e tra i dilettanti fino ad Ottocento inoltrato. A partire dal Settecento, in parallelo con l'eclissi del flauto dolce, il termine *flauto,* privo di specificazione prese ad indicare il flauto traverso. Il termine traversiere, utilizzato in Italia dal Settecento, deriverà dalla denominazione francese di *flûte traversière,* proprio per distinguerlo dal flauto dolce. Il termine francese fu preso in prestito anche in Germania ed Inghilterra come *flote traversiere* e *flute traversiere.* Nell'ultimo secolo, con il ritorno del repertorio e della pratica strumentale del flauto dolce, la specificazione dei termini ricompare con alcune varianti: perciò accanto a *flauto traverso moderno* troviamo *flauto barocco o traversiere*; *traversière baroque* in Francia; *baroque flute* e *one key flute* in Inghilterra e *Querflöte* in Germania. A partire dai termini è possibile rilevare come storicamente, durante il Settecento, prima della sua diffusione in tutta Europa, il flauto barocco ad una chiave abbia avuto origine in Francia, e di come durante questo secolo il flauto dolce sia progressivamente scomparso.

4.2 *Introduzione*

Le modifiche organologiche subite dallo strumento nel corso di tutto il periodo Barocco, sono state in alcuni casi poco evidenti ed in altri molto

significative e sostanziali. Non solo cambiamenti estetici, ma anche e soprattutto cambiamenti legati al nuovo gusto musicale, alla nuova scrittura flautistica e alle precise stagioni stilistiche del repertorio barocco. Le caratteristiche e gli sviluppi sostanziali rispetto al flauto rinascimentale sono le seguenti: lo strumento, discendente dal flauto tenore rinascimentale, è tagliato in Re3 ed è diviso in tre parti; testata, corpo e piede con una cameratura cilindrica nella testata, e conica a restringersi nel corpo e nel piede, il quale in diversi modelli può essere anche di tipo cilindrico o conico in senso inverso al corpo. La conicità interna dello strumento permette la produzione della seconda ottava interamente prodotta in secondo registro, ed inoltre il passaggio da sei a sette fori per le dita permette l'aggiunta di una prima chiave grazie alla quale è possibile eseguire il semitono Re diesis/Mi bemolle. Il foro d'imboccatura viene cambiato da ovale ad uno più rotondo.

Dal 1680 fino al 1760 circa, si sono susseguite tre fasi principali che hanno tracciato la storia e l'evoluzione del flauto barocco: il passaggio dal flauto rinascimentale al flauto modello *Hotteterre* (1680-1710); l'affermarsi del violino con un proprio repertorio e le influenze dello stile italiano (1710-1730); il periodo di massima produzione musicale: il *Concerto* (1730-1760). Il mondo della liuteria, a partire dall'inizio del Settecento, ricoprirà un ruolo fondamentale per lo sviluppo organologico del flauto. Rispetto al Rinascimento, la fattura del traversiere barocco, dal punto di vista prettamente costruttivo, non presenta grandi innovazioni. Gli elementi quali anelli, incastri e chiavi erano già patrimonio della tecnologia usata nel periodo precedente. I costruttori del periodo barocco operarono principalmente sul creare strumenti diversi, con la divisione in più pezzi e con la conseguente possibilità di variarne il diapason. In parallelo con il cambiamento delle forme, dei generi musicali e soprattutto della scrittura, mutò anche il modo di produrre e

impiegare i vari strumenti a fiato usati nel Rinascimento. Diverse famiglie di strumenti subirono modifiche sostanziali nel numero delle taglie e dall'uso dei legni, mentre altre scomparvero del tutto.

L'affermarsi del basso continuo, e quindi della melodia accompagnata che trova spazio a discapito della polifonia, segnò in maniera radicale l'abbandono di tutte le taglie di tessitura intermedia che risultavano per questioni timbriche, poco adatte all'esecuzione della linea melodica estrema. Un'altra selezione nel campo dei fiati fu data dal ruolo preminente svolto dall'orchestra d'archi che venne a formarsi nel Seicento. A differenza del Rinascimento, in cui il timbro dello strumento era chiaro e penetrante, la liuteria barocca, grazie all'ausilio di un determinato uso dei legni, proiettò la propria produzione alla ricerca di un timbro scuro e morbido, adatto quindi a fondersi con quello gli archi. Il Seicento, inoltre, vide il declino definitivo della modalità e l'affermarsi della tonalità, caratteristica che richiamava ad una successiva ed urgente esigenza del completo cromatismo. Nonostante l'ineguaglianza timbrica e d'intonazione, la produzione dei semitoni attraverso le posizioni a forchetta era per i gusti dell'epoca abbastanza soddisfacente, cosa che limitò per molto tempo l'aggiunta delle chiavi. A differenza della sobrietà estetica del flauto rinascimentale, nel Barocco la linea e l'elemento decorativo diventa un elemento di particolare rilievo, in concordanza con i gusti dell'epoca.

Pur mantenendo le proporzioni generali dello strumento, gli incastri che collegavano i tre pezzi venivano enfatizzati grazie all'uso di ornamenti e di anelli che diventarono parte fondamentale per la nuova linea estetica dello strumento.

4.3 *La prima fase: Lo sviluppo e la diffusione del flauto traverso in Francia*

Gli inventari strumentali ci offrono la possibilità di osservare di come la metà del Seicento presenti un sensibile stallo per quanto riguarda il mondo del flauto traverso a dispetto di un forte aumento degli archi sia da gamba che da braccio. Nonostante le testimonianze poco certe, in continuità con la fase di sperimentazione liuteristica avviata già al tempo di Mersenne, nella corte di Luigi XIV in Francia, lo strumento inizia a svilupparsi sia esteticamente che a livello strutturale. Una somma di esperimenti e di prototipi portò all'aggiunta di una prima chiave. È proprio dalla Francia che arrivano le prime testimonianze iconografiche, di repertorio e soprattutto trattatistiche con il primo metodo ideato per questo nuovo strumento. Ad opera del sovraintendente generale della musica di corte, Jean Baptiste Lully, spinto da Luigi XIV, avviò una grande stagione di rinnovamento della musica. Questo processo, oltre allo sviluppo dei nuovi assetti legati ai vari organici strumentali e alla nascita di nuovi generi musicali tra cui la *tragedia lirica* e il *balletto di corte*, coinvolse inevitabilmente anche la liuteria. In parallelo con le sperimentazioni avvenute con l'oboe barocco e dopo numerosi anni di ricerche e nuovi prototipi, il 1680 viene indicato come data di nascita del flauto ad una chiave e questo grazie a due delle più importanti famiglie di liutai di corte: gli Hotteterre e i Philpidor. L'anno seguente, lo stesso Lully utilizzerà questo nuovo strumento per la prima volta nel suo balletto *Le triomphe de l'amour*.

Per quanto riguarda aspetti prettamente organologici, il flauto *Hotteterre* presenta una testata con un ampio cappuccio ornamentale e un raccordo, tra la testata ed il corpo, che fa da incastro tra i pezzi. Il piede è internamente

appena inversamente conico rispetto al corpo, mentre esternamente presenta una forma ovoidale e una modanatura ad anello sulla quale è posta la chiave. In continuità con il modello rinascimentale, lo strumento può essere suonato sia da destra che da sinistra grazie alla rotazione del piede e quindi dal posizionamento a piacere della chiave. Il modello *Hotteterre* rimase invariato dal 1680 fino al 1710. Questo stato di conservazione si deve per la maggiore grazie all'opera conservatrice di Lully e al fatto che il flauto sia stato legato alla corte di Parigi. Successivamente, con la sua espansione e diffusione in quasi tutta Europa, lo sviluppo di un repertorio solistico e le novità stilistiche, si aprì una nuova fase di modifiche estetiche ed organologiche, entrando inoltre di competenza di una più vasta area di costruttori europei. Il grande successo del flauto traverso nell'ambito di corte fece accrescere la sua popolarità anche al di fuori. Tra i maggiori flautisti dell'epoca ricordiamo Rene Pignon Descoteaux, Philibert Rebille, Michel de La Barre e soprattutto il didatta e compositore Jacques Hotteterre Le Romain.

4.4 *Repertorio*

Le musiche per flauto traverso dovevano comprendere musiche per due strumenti soprani accompagnati dal basso continuo (clavicembalo, tiorba e viola da gamba) sul genere delle *Pieces en trio* di Marais nel 1692. In questo periodo storico il riferimento del flauto è la voce, imitata e accompagnata nel repertorio delle *aire serieux,* cercando di sfruttare a pieno le qualità dell'espressività timbrica e dinamica dello strumento. Un esempio è contenuto nella raccolta *Airs et Brunettes a deus et trois desseus pur le flutes traversieres orze d'agremes par Mr. Hotteterre La Romain.*

La prima fase del Settecento, con la relativa prima stagione del flauto traverso, fu caratterizzata principalmente dall'uso delle tonalità in modo minore con il relativo utilizzo delle posizioni a 'forchetta' e della formazione di un repertorio formato principalmente da melodie semplici. La raccolta di Jacques Hotteterre farà da apripista ad un vero e proprio modello di scrittura flautistica, che verrà seguito in ordine di tempo da De La Barre, Anne Danican Philidor, Francois Philidor, Pierre Philidor, Francois Chauvon, Michel Pignolet de Monteclair, Louis de Caix D'Hervelois, e Joseph Bodin de Boismoriter. Spinto dall'idea di mostrare tutte le potenzialità ed il possibile virtuosismo praticabile sullo strumento, a dimostrazione di come il flauto sia in grado di eseguire tutte le danze dalla *Suite*, per la prima volta, De La Barre, in *Pieces pour la flute traversiere, avec la basse continue* introdurrà alcuni passi tecnicamente molto complessi. Questa composizione rappresenterà inoltre una delle prime musiche solistiche scritte specificamente per flauto traverso. A distanza di cinque anni dall'uscita della suite di De Barre, compare *Pincipes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, ed du haut-bois*, il primo metodo per flauto traverso redatto da Jacques Hotteterre. Quest'opera ebbe ampia diffusione non solo in Francia ma anche in Germania, Inghilterra e Olanda.

L'attenzione di Hotteterre si focalizza soprattutto sui punti relativi alla tecnica e all'esecuzione flautistica. Per la prima volta si parla di perfezionare l'intonazione attraverso movimenti d'imboccatura, si elencano le distinte diteggiature per i diesis ed i bemolli e si mostrano inoltre i principali abbellimenti con le varie sillabe articolatorie.

4.5 *La diffusione nelle altre capitali europee*

Grazie al potere politico della Francia, si imposero nella cultura musicale europea, soprattutto a partire dalla metà del Seicento, lo stile e i generi musicali di carattere francese. In parallelo, molti musicisti, costruttori e strumentisti francesi trovarono facile impiego presso le altre corti europee dando vita a numerose scuole locali. Londra divenne nell'ultima fase del Seicento un nuovo ed importante polo di diffusione del flauto traverso. La capitale inglese offriva numerose occasioni per ascoltare musica strumentale anche al di fuori della corte, con concerti pubblici, concerti privati a pagamento ed intermezzi a teatro. Nel giro di pochi decenni, si sviluppò un'ampia platea di ascoltatori e di dilettanti che praticavano assiduamente il flauto e che compravano strumenti e manuali. A fronte di queste numerose richieste, si avviò quindi un'intensa e prolifica produzione editoriale di partiture e metodi che fecero di Londra uno dei poli di riferimento europei per la stampa di musica strumentale. Proprio in questo periodo compare il *flauto d'Allemagne*, uno strumento a tre pezzi costruito da Pierre Jailard Bressan, costruttore francese emigrato a Londra nel 1690. Nel 1730, da una rielaborazione e riscrittura del metodo Hotteterre, viene stampato *The news method for learners on the German flute*, il primo metodo di flauto traverso in lingua inglese redatto da Peter Prellaur. Molto simile alla scena londinese anche ad Amsterdam si sviluppò un forte interesse per il flauto e per la produzione editoriale.

La capitale olandese divenne dopo Londra e Parigi il terzo polo europeo per la diffusione della musica stampata. A differenza di Londra, dove i vari strumenti venivano importati dalla Francia, in Olanda e Germania i costruttori locali preferivano copiare i vari modelli francesi. Amsterdam, Bruxelles e

Norimberga divennero le tre città principali per la produzione dei legni. Anche nel nord Europa, nella corte svedese e danese, la diffusione del flauto traverso ad una chiave ebbe un grande successo, come testimoniato dalle vastissime raccolte di musica per flauto conservate nelle biblioteche reali di Stoccolma e Copenaghen. Molto più limitata fu la diffusione in Italia, Spagna e Portogallo.

4.6 *La seconda fase: Le influenze dello stile italiano*

La terza decade del Settecento, nella musica strumentale e soprattutto nell'opera fu lo stile italiano ad imporsi su quello francese, caratterizzando un nuovo generale cambio di gusto. In campo strumentale fecero scuola le opere di Arcangelo Corelli, le *Sonate*, le *Triosonate* e i *Concerti* per violino di Antonio Vivaldi, Tommaso Albinoni e Giuseppe Torelli. All'inizio del Settecento, la diffusione dello stile italiano arrivò anche a Londra, come testimoniato dai primi successi di Handel come il *Rinaldo* del 1711. In Germania, in campo strumentale, venne a crearsi un vero e proprio stile misto, un ibrido in cui la raffinatezza della pratica esecutiva francese si fondeva con la cantabilità e l'arte improvvisatoria italiana. Per tutta la famiglia dei legni, questo cambio di stile spinse alla creazione di nuovi generi legati alle caratteristiche organologiche ed espressive dei vari strumenti. Furono i generi della *Sonata* e della *Triosonata* a fare da apripista e a stabilire i canoni e i modelli compositivi di riferimento. A questo processo avevano preso parte il flauto dolce ed il cornetto ma non il flauto traverso, il quale in questa fase vede mancare di una propria letteratura, di una scrittura idiomatica e di una gamma espressiva che aveva sviluppato nella prima stagione francese.

I modelli da imitare e riportare sul traverso furono quelli legati alla voce. L'opera italiana, grazie alla forza espressiva per la cantabilità dei fiati, fu al termine del secolo un esempio da emulare. Parallelamente, grazie anche allo sviluppo e alla sperimentazione nel campo della liuteria dedicata agli archi, alcuni compositori quali Arcangelo Corelli, avevano individuato nel violino uno strumento con grandi possibilità tecniche ed espressive, e sarà proprio il violino a diventare lo strumento simbolo del nuovo stile, con la nascita di un vasto repertorio ed un vero e proprio stile idiomatico di scrittura. In un primo momento, il repertorio italiano per flauto iniziò dunque con adattamenti e trascrizioni di *Sonate* tratte dal repertorio violinistico. A testimoniare ciò, intorno al 1718, fu il compositore e flautista Johann Joachim Quantz, affermando di come i flautisti si adoperassero assiduamente nel trascrivere ed eseguire musiche tratte dal repertorio del violino e dell'oboe.

4.7 *Aspetti organologici*

In campo organologico, i nuovi elementi scaturiti dal predominio dello stile italiano e dall'imporsi degli archi e del violino, influenzarono inevitabilmente anche alcuni aspetti legati alla fattura dello strumento. Si passò dal cappuccio della testata del modello *Hotteterre*, ad uno corto e cilindrico che successivamente divenne del tutto piatto. La doppia mortasa di raccordo venne ricavata dal legno della testata, ed il piede assunse una forma esterna completamente cilindrica. Si passò dal flauto in quattro pezzi al modello a due pezzi con un profilo più sobrio e lineare. Tra i vantaggi del flauto a due pezzi c'era la maggiore praticità nel trasporto che avveniva all'interno delle tasche delle ampie giacche dell'epoca. La divisione del corpo

rendeva accessibile la media cavità dello strumento per correzioni d'intonazione influenzate dal ritocco del profilo interno. Inoltre si cercò la più pratica soluzione del problema legato alla variabilità del diapason. A differenza del Rinascimento, nel periodo Barocco si cercò una soluzione che dotasse un unico strumento di tutta la variabilità necessaria. La soluzione per variare il diapason senza cambiare strumento fu individuata nella divisione dello stesso in due corpi e l'adozione di corpi superiori di ricambio: il corpo di ricambio varia la lunghezza del flauto tra l'imboccatura e i fori laterali e nello stesso tempo permette di redistribuire i fori della mano sinistra. I flauti dell'epoca vennero dotati di un numero di corpi di ricambio variabili tra 3 e 5. Per coprire l'escursione di un tono intero, Quantz ne consiglia di averne 8, con variazioni di un comma ciascuno. Altre variazioni di diapason si ottenevano estraendo la testata dal corpo dello strumento, ma con i vari strumenti dell'epoca questa tecnica comportava alcuni scompensi di intonazione legati dal crearsi della cavità tra il bordo del tenone e il fondo della mortasa. Inoltre l'allungamento dello strumento rendeva necessario in parallelo uno spostamento del tappo della testata. Oltre a queste soluzioni alternative, il flautista e costruttore Quantz inventò la testata allungabile divisa in due parti appena sopra l'incastro con il corpo superiore: qui, secondo Quantz, l'allungamento avveniva in un tratto cilindrico della cavità interna e quindi non influente sull'intonazione degli intervalli. Oltre ad un controllo maggiore sul diapason e sull'intonazione, le nuove peculiarità sviluppate in questo periodo portarono ad uno strumento più duttile e brillante, agile e pronto ad affrontare le tecniche dello staccato; tutte caratteristiche adatte e promosse in parallelo dalle nuove esigenze musicali. Alcuni liutai che hanno lasciato strumenti significativi di questo periodo sono: Jean Jacques Rippert,

Peter Bressan, Pierre Naust, Johann Heinrich Eichentopf, Just Schuchart senior e junior.

4.8 *La terza fase: la massima diffusione e il repertorio*

L'attività svolta dai circoli amatoriali e studenteschi, e l'avvio dei concerti pubblici, diede una spinta alla sempre più popolare fama del flauto traverso, che nel periodo compreso tra il 1725 e il 1760, raggiunse la sua più ampia diffusione sia in Francia che in Germania. I concerti pubblici promossero il dilettantismo al di fuori delle corti e stimolarono i compositori a produrre musica strumentale anche per organici insoliti.

In Francia, intorno alla fine degli anni Venti, si sviluppò una nuova generazione di flautisti e compositori, tra i quali ricordiamo Jean Daniel Braun, Jacques Christophe Naudot e soprattutto Michel Blavet, il quale viene ricordato come il primo grande solista della storia del flauto traverso legato alla trasformazione tecnica e alla scrittura flautistica brillante e virtuosistica. Nel decennio successivo troviamo altri nomi quali Jean-Philippe Rameau, che prevede l'uso del traverso in sostituzione del violino per le sue *Pieces de clavecin en concerto;* Telemann, Benoit Guillemant, Pierre Evrard Taillart, Toussaint Bordet e Charles Delusse. Tra le opere più importanti di questo periodo formate da *Duetti*, *Sonate* e *Triosonate,* ricordiamo le *Sonate* di Handel, i *duetti* in canone op.2 e le *Sonate Metodiche* di Telemann, le *Sei Sonate* opera prima di Quantz, e le varie raccolte di Carlo Tessarini, Willem de Fesch, Giuseppe Sammartini, John Loeillet, Johann Cristian Schickhardt, Carl Friedrich Weideman, Santo Lapis, John Stanley, Giovanni Platti, Filippo Ruge e Anna Bon. Quella di Johann Sebastian Bach si contraddistingue

sicuramente tra le più importanti produzioni da camera per flauto traverso: il *Solo in La minore senza basso* (noto ai più come *Partita*), le *Quattro Sonate con il clavicembalo obbligato*, le *Tre con il basso continuo* e le *Tre triosonate*, compresa quella dell'*Offerta musicale* BWV 1079, si dispongono in un arco temporale che dal 1718 circa arriva al 1747. Come in Francia, grazie alla corte di Luigi XVI era favorita la popolarità del flauto traverso, in Germania la maggior parte della produzione musicale ruota attorno alla figura di Federico II, che fu inoltre un ottimo flautista.

A partire dal 1740, arrivarono alla sua corte alcuni tra i più importanti compositori che contribuirono in maniera fondamentale alla creazione del repertorio flautistico: Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich, Johann Gottlieb Graun, Franz Benda e soprattutto Johann Joachim Quantz, di cui si conservano oltre 200 Sonate e 45 Triosonate. Nel vasto repertorio flautistico una posizione di rilievo è data dalla *Suite en Trio* e dalla *Triosonata*, che comprende anche le sonate definite per flauto e clavicembalo obbligato, dove due delle tre linee melodiche vengono eseguite dal clavicembalo. Nelle *Sonate in Mi bemolle maggiore* (1730-34), *La maggiore* e *Si minore* (1736), Bach utilizzerà per la prima volta questa variante. Quasi tutti i compositori dell'epoca, da De La Barre fino a Blavet e Devienne, hanno dedicato la loro produzione anche al *duetto*, il quale ricopre un ruolo importante nel repertorio flautistico, soprattutto in ambito didattico. Quantz sottolineerà l'importanza per l'allievo dello sviluppo tecnico, dell'intonazione, della memoria e dell'uso degli abbellimenti. Grazie a compositori come Telemann, che il duetto troverà uno sviluppo legato a forme compositive come il canone e ad altre scritture inconsuete per il traverso.

Tra gli eventi flautistici più significativi degli anni venti del Settecento, vi è quella delle prime raccolte di concerti, che ci è prevenuta in forma

manoscritta, motivo per il quale la loro datazione risulta molto spesso problematica ed incerta. Tra i primissimi ricordiamo i *12 concerti* di Roberto Woodcock, l'op.10 di Antonio Vivaldi, i *Sei concerti* op.5 di Willem de Fesch, la terza produzione della *Talfemusik* di Telemann e la prima serie di concerti di Johann Adolph Hasse. Johann Sebastian Bach fu sicuramente uno dei primi ad usare il traverso solista accompagnato dall'orchestra, come nel *Quinto concerto Brandeburghse* BWV 1050, la *Seconda Suite per orchestra in Si minore* BWV 1067 ed il BWV 1044 per flauto violino e cembalo. La maggior parte dei concerti venne prodotta in Germania, testimoniata dal fatto che il solo Joachim Quantz ne compose oltre 300.

4.9 *Prassi esecutiva*

A partire dalla fine degli anni Venti, la crescente richiesta di musiche originali per flauto, promosse una scrittura più consona alle caratteristiche dello strumento. Il flauto, quindi, assunse proprie inflessioni idiomatiche, sviluppando uno stile sempre più brillante ma allo stesso tempo intimo ed affettuoso, ciò è dovuto alle progressioni melodiche più cantabili e ad un virtuosismo che, date le caratteristiche dello strumento, si sviluppa in maniera più scorrevole ed agile. Verso la metà del Settecento, la scrittura acquisì i tratti dello stile *Galante*, individuabili in un accompagnamento quasi privo di contrappunto, l'uso ininterrotto di una serie di crome, l'impiego melodico della terzina e l'uso frequente degli abbellimenti. Nel repertorio italiano e francese, l'abbellimento diventerà una forma di virtuosismo le cui regole, legate all'esecuzione, assunsero un'importanza fondamentale. Proprio come nello stile *Rococò,* in cui l'ornamento architettonico diventò preminente

rispetto alla struttura e alle sue superfici, anche in ambito musicale l'abbellimento divenne preminente sull'impianto melodico che ne faceva da sfondo. Nella musica tedesca, oltre all'attenzione posta sull'uso degli abbellimenti, si manifestò un'attenzione relativa anche agli aspetti melodici ed armonici che esprimevano un'emozionalità più instabile, dinamica e mutevole: cardini che caratterizzeranno l'estetica dello stile *Sensibile.* Proprio grazie allo stile galante e a quello sensibile, che furono esplorati i limiti timbrici, dinamici e tecnici dello strumento.

4.10 *La figura di J. J. Quantz*

Per quanto riguarda gli aspetti organologici, nonostante in Europa non si era avviato un processo di standardizzazione dello strumento, il flauto traverso ritrovò un disegno relativamente stabile, regolare nelle proporzioni e con delle linee più sobrie, e soprattutto una maggiore precisione nell'intonazione che ne permetteva un uso comodo anche in tonalità più impervie e meno adatte allo strumento. Una figura fondamentale per la storia del flauto è quella del compositore, flautista e costruttore Johann Joachim Quantz. Di formazione tedesca, ebbe nel corso della sua vita modo di viaggiare in moltissime capitali e città europee. La sua vita ruoterà attorno alla figura di Federico II di Prussia, di cui sarà anche il maestro di flauto, il quale lo permetterà (anche grazie ad un cospicuo stipendio) di sviluppare le proprie idee musicali e di lavorare al trattato *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*.

Quest'opera, diventata un classico della storia del flauto, è un punto di riferimento per la conoscenza della prassi esecutiva del tardo Barocco: in

contrapposizione con i manuali del passato, si pone l'obbiettivo di formare il lettore su tutti gli aspetti della pratica musicale, sviluppando inoltre il gusto e il giudizio musicale. In un arco di circa sessant'anni, scrisse circa 550 composizioni dedicate quasi interamente al flauto traverso, diventando in questo modo una parte fondamentale del repertorio flautistico dell'epoca. Parallelamente, attraverso le produzioni di Vivaldi e soprattutto attraverso i concerti per violino, essendo egli stesso un ottimo violinista, si dedicò inoltre alla trascrizione dal violino al traverso, e alla definizione dell'idioma flautistico in stile italiano. In ambito compositivo, Quantz cercò di far combaciare lo stile italiano con quello francese, utilizzando l'impianto compositivo italiano ibridandolo con una forte componente francese legata all'uso degli abbellimenti, e con l'importanza del ritmo delle crome e semicrome.

Di fondamentale importanza furono l'approfondimento non solo legato alla tecnica strumentale ma anche quello legato al contesto dell'esecuzione: dall'acustica della sala, all'accordatura, fino alla composizione e alla disposizione dell'organico orchestrale. La sua figura spicca non solo in qualità di compositore e flautista ma anche di abile costruttore. Tra le più grandi novità del suo lavoro liuteristico, da evidenziare è l'aggiunta della seconda chiave per migliorare l'intonazione delle posizioni a forchetta, soprattutto per distinguere enarmonicamente il Re diesis dal Mi bemolle. Nei suoi flauti passa dall'utilizzo del bosso al legno di ebano, più adatto ad ottenere un suono più incisivo e potente. Utilizza inoltre una cameratura più ampia ed un diapason già basso. L'uso di entrambi gli elementi per ottenere un suono più scuro e caldo favorisce il registro grave a discapito di quello acuto. Per comprendere il perché di queste scelte bisogna far riferimento al suo ideale sonoro: accostare il suono dello strumento non ad un soprano ma

ad un contralto, imitando i suoni di petto della voce umana. Per questo motivo nelle sue composizioni non si spinge mai oltre il Mi5. Le sue sperimentazioni lo hanno visto muoversi anche con l'ausilio di varie imboccature, dimostrando di conoscere gli effetti della cavità orale e delle sue potenzialità nella modifica del timbro.

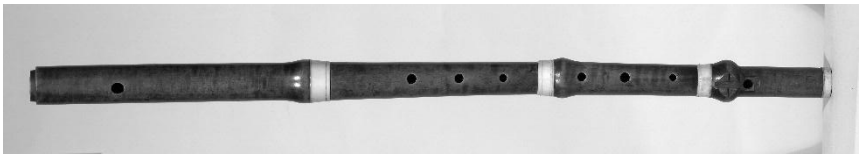
I

II

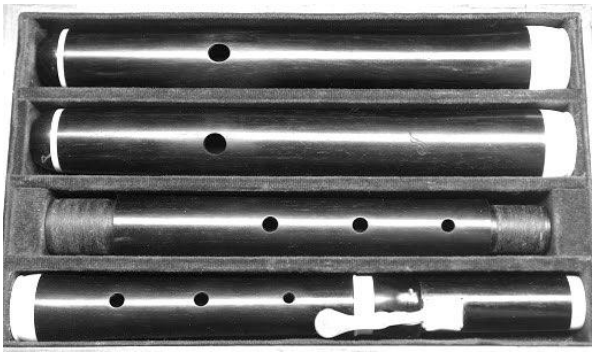
III

IV

V



VI



[**Figg. 6-11**: I Modello Hotteterre; II Modello Rottenburg; III Modello Hotteterre; IV Modello Denner; V Modello Schuchart; VI Modello Delusse a doppia testata]

[**Fig. 12 -** Michel Blavet, Henri Millot]

[**Fig. 13** - J.J. Quantz, Bayreuth - olio su tela, 1735. Neues Schloss, Pastellzimmer]

5. Il flauto traverso nel Classicismo

5.1 *Contesto storico*

In ambito musicale l'inizio del periodo Classico viene segnato convenzionalmente in concomitanza con la nascita di Mozart nel 1756, per terminare nel 1827 con la morte di Beethoven. In quest'arco di tempo hanno luogo due grandi sviluppi fondamentali per la storia del flauto traverso: verso la metà degli anni Cinquanta del Settecento, si apre il processo di meccanizzazione dello strumento con l'apertura graduale dei fori laterali semitonali, controllati da varie chiavette poste per la produzione dei semitoni estranei alla scala fondamentale di Re maggiore, con la quale era tagliato lo strumento, mentre nel 1831, con la figura di Theobald Boehm, si avvierà un'importante opera di innovazione, che porterà in poco più di due decenni alla definizione del flauto moderno con una struttura del tubo e una meccanica completamente nuove. Londra farà da scenario al primo processo di meccanizzazione del flauto traverso, che successivamente interesserà tutti i costruttori europei ed in modo particolare quelli tedeschi.

Questa trasformazione, da strumento semplice e senza chiavi, ad uno ricco di meccaniche, avvenne in maniera molto lenta e graduale, legata soprattutto ad un cambio generazionale di costruttori e flautisti. Il flauto ad una chiave sarà ancora usato, fino ad Ottocento inoltrato, soprattutto in ambito dilettantistico e rappresenterà lo strumento ideale per l'avvio allo studio e per la didattica. Da un lato, il flauto ad una chiave rappresenterà l'aspetto conservatore, legato ancora alla prassi strumentale del tardo Barocco, mentre il nuovo flauto meccanizzato sarà sviluppato in parallelo al progresso e alle nuove caratteristiche stilistiche, estetiche ed espressive del Classicismo. Il

nuovo flauto presenta diverse novità rispetto al modello precedente: un canneggio più sottile, un'estensione più estesa e facilitata nel registro acuto, un foro d'imboccatura ovale e più ampio e di conseguenza un suono più potente e tagliente. Solo verso i primi decenni dell'Ottocento il passaggio a questo nuovo strumento fu completo ed uniforme sia tra i dilettanti che i professionisti di tutta Europa.

La rivoluzione industriale, l'avvio degli scambi commerciali e l'affermarsi del capitalismo, in parallelo con il forte incremento demografico della popolazione, saranno alcuni degli eventi che caratterizzeranno il cambio di scenario socio-politico-culturale dell'epoca. La corte, che fino a quel momento era stata al vertice di ogni attività politica e sociale, cede il primato alla società cittadina, passando il potere nelle mani della borghesia. Dopo la Rivoluzione francese, molte istituzioni reali in Francia cambiarono soltanto nome e gestione: ai mecenati aristocratici si sostituiscono o si affiancano le varie associazioni di dilettanti o di appassionati di qualsiasi ceto sociale, promuovendo concerti, nuovi organismi orchestrali e costruendo nuove sale da concerto. La musica, quindi, non verrà stravolta nella sua struttura formale ed organizzativa, bensì nella fruizione e nella partecipazione collettiva che diventerà senza vincoli, più aperta e popolare.

Di fondamentale rilievo va segnalata la nascita della scuola pubblica di musica a cui tutti potevano accedere, diplomarsi ed avere la possibilità di partecipare ai vari concorsi per entrare nei disparati organici orchestrali. Fino a quel momento la didattica e l'apprendimento musicale era avvenuto all'interno delle cappelle religiose ed aristocratiche e soprattutto all'interno delle famiglie di strumentisti di corte, con gli incarichi professionali che venivano ereditati da padre in figlio. La nascita dei Conservatori segnò in maniera decisiva il nuovo assetto didattico della musica, diventando il punto

di riferimento per le nuove generazioni di strumentisti e compositori. Questa nuova istituzione detterà dunque le linee didattiche che verranno prese in consegna dai vari insegnanti, i quali avranno il compito di redigere i primi metodi ufficiali adottati nei conservatori, contribuendo in questo modo alla creazione di vere e proprie scuole e correnti compositive, esecutive ed interpretative. Nel 1759, successivamente alla nascita del Conservatorio Superiore di Musica Parigi, questo modello didattico fu preso in prestito ed esportato in altre città europee, Germania e Italia su tutte, mentre nella capitale inglese verranno fondati il Royal College of Music e la Royal Academy of Music. L'eclissi del sistema di corte aprirà e favorirà il libero professionismo da parte dei musicisti, che saranno obbligati, per il loro sostentamento, a trovare nuovi incarichi, nuovi mecenati e nuovi editori a cui affidare le proprie composizioni e pubblicazioni sia a scopo didattico che divulgativo. In continuità con il periodo Barocco, in cui l'educazione dell'uomo aristocratico avveniva anche grazie alla sfera musicale, con la borghesia questa condizione verrà ulteriormente ampliata, ed oltre alla conferma del flauto, la pratica musicale dilettantistica vedrà nell'imporsi del pianoforte il suo nuovo strumento cardine.

Anche la liuteria vivrà un momento di grande sviluppo, soprattutto nella costruzione e nell'evoluzione organologica dei fiati. Si passerà dal piccolo laboratorio domestico a vere e proprie aziende, con varie manodopere specializzate nelle diverse fasi di costruzione dei molteplici pezzi, come chiavi, tamponi e meccaniche, e con il titolare che farà da garante, visionando, intonando ed assemblando lo strumento. Il mercato degli strumenti musicali si espanderà in maniera imponente, e nonostante la complessità costruttiva dovuta all'adozione delle meccaniche, la specializzazione nel costruire altri pezzi per altri costruttori permetterà un abbattimento dei costi e dei tempi di

produzioni riuscendo comunque a mantenere inalterati i prezzi e producendo grossi quantitativi per i negozi di musica che saranno sempre più diffusi. Con l'aumentare della domanda, ed in parallelo con il processo dettato dalla rivoluzione industriale e dall'affermarsi del capitalismo, all'inizio dell'Ottocento, anche in ambito liuteristico si passerà a vere e proprie fabbriche di stampo industriale, con catene di montaggio e macchinari sempre più complessi e performanti. La nuova industria punterà non solo sull'ottima fattura degli strumenti ma soprattutto nel cercare di soddisfare la domanda con prezzi sempre più bassi e accessibili a tutti: professionisti, dilettanti e amatori dei vari ceti sociali.

5.2 *Il flauto classico ad una chiave*

I mutamenti e le modifiche organologiche avvenute a partire dal primo Settecento, si sono sviluppate in parallelo con il cambiamento dell'ideale timbrico ed espressivo del flauto, passato da strumento dal suono caldo e rotondo di uso nella musica francese a strumento brillante ed agile usato nello stile italiano. Le nuove esigenze musicali porteranno a definire il ruolo del flauto all'interno dell'orchestra classica come strumento soprano, quindi impiegato per la maggiore nel registro acuto. Il passaggio dal registro medio-grave a quello medio-acuto sarà favorito in primo luogo dall'adozione di un canneggio sempre più stretto e da un diapason che continuerà a salire, fino a raggiungere, ad inizio Ottocento, quello attuale. I vari metodi pubblicati in tutta Europa verso la fine del Settecento, testimoniano di come il flauto ad una chiave potesse soddisfare, grazie alle modifiche tecniche e timbrico-dinamiche, il nuovo ideale espressivo portato avanti dal Classicismo.

Tra i metodi pubblicati troviamo quelli degli inglesi Lewis Greanom ed Heron Luke nel 1770 e 1771, quelli dei tedeschi Johann Samuel Petri del 1782, Franz Anton Schlegel del 1788 e Andreas Dauscher del 1801, e quelli dei francesi Giuseppe Cambini del 1769 e Armand Vanderhagne del 1799. Tra tutti spicca quello del flautista, costruttore e teorico tedesco Johann George Tromlitz. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo il *Breve trattato sul modo di suonare il flauto* del 1786, il *Metodo approfondito e particolareggiato per suonare il flauto* del 1791 e *Sul flauto a più chiavi* del 1800. Tromlitz, oltre ad occuparsi accuratamente degli aspetti compositivi e didattici, focalizzerà l'attenzione soprattutto sulle questioni liuteristiche, con relative sperimentazioni ed innovazioni. Oltre a Tromlitz fondamentale sarà anche il metodo del primo insegnante di flauto del conservatorio di Parigi, il flautista Francois Devienne. Il suo metodo farà da modello, sia nell'impaginazione generale sia nella destinazione finale, alla stesura e alla pubblicazione dei metodi successivi, rispondendo alle esigenze non solo dello studente tendente al professionismo ma anche di quelle del dilettante.

5.3 *Il processo di meccanizzazione del flauto*

I costruttori del periodo Barocco, nonostante avessero già sperimentato l'uso delle chiavi per i semitoni, non sentirono, per questioni principalmente legate al gusto musicale dell'epoca, l'esigenza di applicarle sullo strumento. La funzione principale delle chiavi sul flauto barocco, in particolare modo su strumenti di taglia grave, era quella di raggiungere i fori distanti che non potevano essere chiusi con le dita. Al tedesco Johan Just Schuchart (ca. 1695-1758), si deve l'invenzione del piede discendente fino al Do. Emigrato a

Londra verso la metà degli anni Cinquanta del Settecento, sarà tra i primi a produrre vari prototipi di flauti con tre chiavette semitonali. Per *chiavette* si intendono le tre chiavi che controllano i nuovi fori semitonali del Si bemolle, del Fa diesis e del Sol diesis. La chiavetta del Fa, controllata dall'anulare della mano destra verrà posta in maniera trasversale al tubo, mentre controllate dal mignolo e dal pollice della mano sinistra saranno le chiavette del Sol diesis e del Si bemolle. Il mignolo della mano destra controlla le chiavi del Do e del Do diesis; la paletta del Do sovrasta una parte di quella del Do diesis, cosicché, azionandola, entrambi le chiavi vengono chiuse simultaneamente. Nonostante l'aggiunta di queste chiavi, il flauto non sarà ancora completamente cromatico e resteranno altri semitoni eseguibili solo con le posizioni a forchetta tra cui il Do4. Tra i primi flautisti professionisti ad utilizzare questo nuovo strumento troviamo Pietro Ganassi Florio e Jospeh Tacet che ricopriranno inoltre il ruolo fondamentale di collaboratori di vari costruttori.

Un altro passaggio fondamentale per lo sviluppo del nuovo strumento è l'apporto del costruttore inglese Richard Potter, che nel 1785, brevetterà alcune novità di grande successo. La pompa dell'intonazione, l'adozione sulla testata e sul piede di una foderatura interna da un tubo metallico, il sistema di chiusura a valvola metallica dei fori laterali. Questi sviluppi favoriranno la popolarità del flauto di Potter, che grazie soprattutto alla risoluzione e al maggior controllo dei problemi legati all'inazione, troverà spazio tra i flautisti professionisti e tra il mondo amatoriale inglese. Lo stesso successo non fu replicato in altri paesi europei che lo considerarono con una certa diffidenza. Successivamente i costruttori tedeschi, tra i quali ricordiamo i Grenser di Dresda, sperimentarono altre soluzioni: in primo luogo a causa del suono ritenuto troppo chiaro e limpido, eliminarono il rivestimento metallico

presente nella testata e mantennero il piede discendente al Re, e con il registro ricavarono il foro del Sol diesis sul corpo inferiore, rendendo la chiave più lunga e maneggevole ed evitando così di replicarla nei corpi superiori di ricambio. Tra i principali protagonisti troviamo Justus Johannes, Heinrich Ribock e Tromlitz i quali contribuiranno nel processo di meccanizzazione del flauto traverso che si affermerà con questo nuovo modello sul finire degli anni ottanta dell'Ottocento. A Tromlitz verrà attribuita l'invenzione della chiave lunga del Fa e la sperimentazione del flauto ad otto chiavi, mentre Ribock esemplifica nel suo trattato un flauto a cinque chiavi, proponendo l'aggiunta di un'ulteriore chiave trasversale per il Do.

In Francia il modello inglese viene disapprovato dal grande flautista Francois Devienne, che critica il piede allungato per ottenere il Do e il Do diesis, sostenendo che entrambi i suoni sono fuori dalla natura di questo strumento. Solo in alcune condizioni di uso afferma l'utilità delle chiavette, che possono risultare necessarie nei pezzi lenti e quando le note sono sostenute, ma non nei passaggi rapidi in cui possono creare ulteriori ostacoli tecnici perdendo quindi la loro utilità. Grazie al metodo redatto da Antoine Hugot e successivamente completato da Johann Georg Wunderlich, il flauto meccanizzato entra in maniera ufficiale nell'insegnamento del Conservatorio di Parigi. Successivamente alle tre chiavi piccole, verrà aggiunta una quarta chiave, quella del Do, azionata dall'indice della mano destra. Con l'aggiunta definitiva delle chiavette non sarà più possibile cambiare l'allineamento dei pezzi per impugnare lo stesso strumento sia da destra che da sinistra, il che porterà con la produzione in serie di flauti meccanizzati ad una standardizzazione dell'impugnatura a destra e la scomparsa definitiva del mancinismo.

5.4 *Repertorio e prassi esecutiva*

La metà del Settecento continua vedere attive diverse scuole che proseguiranno sulla scia della produzione musicale del periodo tardo Barocco. La produzione legata alla corte prussiana di Federico II mantenne come impianto di scrittura la forma barocca che è possibile riscontrare nelle opere di Johann Gottlieb, Franz Benda e soprattutto Carl Philipp Emanuel Bach, che si distaccherà solo successivamente per avvicinarsi ad aspetti più consoni allo stile galante. Lo stile sensibile farà da contraltare allo stile galante che persisterà ancora in Italia e in Francia. Ad anticipare lo stile classico sarà la produzione della prima generazione di compositori della Scuola di Mannheim, legata all'attività dell'orchestra promossa da Carl Theodor, a partire dal 1742. Fino alla fine del Settecento, col trasferimento della corte elettorale a Monaco, Mennheim sarà un polo musicale molto importante nel quale confluiranno esperienze e musicisti provenienti da tutto il continente europeo. La seconda generazione di compositori contribuì ad allargare ulteriormente il repertorio flautistico grazie a figure come Christian Cannabic, Carl Stamitz, Anton Stamitz, Carl Joseph Toeschi, Anton Fils e soprattutto Johann Baptist Wendling, che si affermerà tra l'altro come uno dei massimi flautisti del secondo Settecento. Ed è proprio in questa fase storica del Settecento che lo stile Classico troverà la sua consacrazione in tutta Europa. In continuità con i cambiamenti di forma, in continuo divenire durante il secondo Settecento, la sonata solistica con basso continuo si presenterà con uno sviluppo melodico chiaro, privo di orpelli, con un ampio spazio lasciato al virtuosismo attraverso passaggi complessi, ricchi di scale ed arpeggi e con il basso che raramente esce da schemi di accompagnamento. La sonata per tastiera, con flauto o violino aggiunti a piacere, rappresenterà

un nuovo genere. Si tratta di composizioni incentrate sulla tastiera con brevi interventi del flauto a raddoppiare e rafforzare qualche passaggio della mano destra, mentre a piacere è anche la presenza del violoncello a rafforzare la parte del basso. Lo scopo principale di queste aggiunte è quello di far partecipare anche i dilettanti all'esecuzioni eseguendone le parti tecnicamente più semplici. Tra le sonate più celebri di questo genere troviamo le K.10-15 di Mozart, le *Sonate* op.2 e op.5 di Carl Friedrich Abel, le *Sonate* op.2 e op.16 di Johann Christian Bach, le sei *Sonate* di Johann Christoph Friedrich Bach e le diverse raccolte di Muzio Clementi. Parallelamente si sviluppa la *Sonata* con flauto concertate o obbligato a cui possono essere accumunate anche quelle con la dicitura *con accompagnamento di flauto*. Questo genere si avvicina molto alla sonata barocca, con la differenza che in questo caso la tastiera è il fulcro principale, mentre il flauto funge da rinforzo alle linee della mano destra del clavicembalo o del pianoforte, con qualche sporadico episodio virtuosistico. Le parti non hanno completa autonomia melodica, e le frasi si rimandano in risposte e rifiniture che passano alternandosi da uno strumento all'altro. Di questo genere ricordiamo le opere di Johann Christian Bach, le raccolte di Francois Devienne, le tre Sonate pubblicate da Jan Ladislav Dusek, le opere di Tromlitz e Franz Anton Hoffmeister. A questa parte di letteratura flautistica, si aggiungono un'altra serie di composizioni nate per esigenze didattiche che troveranno invece spazio anche come pubblicazioni autonome: gli *studi,* i *duetti* per due flauti e i pezzi per *flauto solo*. Il flauto è anche strumento integrante della produzione da camera, che lo vede spesso abbinato in trio, quartetto e quintetto con gli archi. Per quanto riguarda il trio, notevole è la produzione di Haydn, tra cui spiccano i *Sei divertimenti* per flauto, violino e violoncello pubblicati nel 1784 a Londra, i *Quattro trii* per due flauti e violoncello e di *Tre trii* per flauto, violoncello e

pianoforte. Vanno menzionati inoltre il *Trio* per flauto, fagotto e pianoforte di Beethoven ed il *Trio* op.63 per flauto, pianoforte e violoncello di Carl Maria von Weber.

L'organico strumentale da camera tipico del periodo classico è senza dubbio il quartetto per flauto ed archi, in cui il flauto ricopre il ruolo di solista. Molte di queste composizioni erano pensate dagli editori per i flautisti dilettanti e quindi presentavano melodie molto semplici con piccole variazioni sul tema. Dettate sempre da ragioni editoriali e commerciali, diverse raccolte indicavano la parte solistica indifferente per flauto, violino o oboe, in modo da poter essere eseguite e comprate da un numero maggiore di musicisti. Numerosi furono i compositori a scrivere per quartetto tra i quali ricordiamo: Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Franz Anton Hoffmeister, Franz Frommer, Carl Stamitz, Francois Devienne, Alessandro Rolla, Gian Battista Viotti, Johann Christian Bach, Carl Friedrich Weidemann, Hayden e Mozart. Degli stessi compositori, in aggiunta al quartetto troviamo i quintetti per flauto ed archi di Giuseppe Cambini e Luigi Boccherini. Un'altra formazione presente durante l'Ottocento è il quintetto di fiati, composto da flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto. Di quest'organico spiccano su tutte le composizioni di Anton Reicha e Franz Danzi.

Il punto di arrivo di un lungo processo legato alla tradizione precedente, che approda all'inizio della seconda metà del Settecento a una forma compositiva abbastanza ampia e ben strutturata, è il *Concerto Classico*. Caratteristiche formali del concerto classico sono i tre tempi, aperti da un *Allegro* non troppo rapido, con una larga introduzione e lo schema della forma-sonata. A seguire il secondo tempo non troppo lento ed in conclusione un *Rondò* finale o un tempo di danza non molto più rapido del primo tempo ma dal carattere più brillante e giocoso. Gli elementi presenti nel concerto

classico, a differenza del concerto del tardo Barocco e del periodo preclassico, vengono consolidati in una forma più definita e simmetrica, e dallo sviluppo melodico che viene rafforzato dai passaggi virtuosistici, elaborando in maniera più articolata le varie cellule tematiche e garantendo l'omogeneità del tutto. Il Concerto, sul modello e lo stile imposto a Mannheim sarà successivamente sviluppato da diversi compositori tedeschi, austriaci ed inglesi e soprattutto in Francia, dove dopo un periodo di stallo, dalla seconda metà del Settecento si svilupperà una larga produzione. All'inizio dell'Ottocento, il concerto per flauto si espanderà con tempi di maggiore durata e di grande impegno virtuosistico, con una progressiva evoluzione da temi di carattere strumentale a melodie cantabili di stampo operistico. Di notevole rilievo sono i *Concerti* di Berbingueri e Drouet in Francia, i *Concerti* di Frans Danzi, Bernhard Romberg, Bernhard Molique, e Theobald Boehm in Germania e i *Concerti* di Saverio Mercadante e Domenica Cimarosa in Italia. Nonostante la poca preferenza verso questo strumento, probabilmente marcata dall'uso spropositato del mondo dilettantistico dell'epoca, da segnalare è anche la produzione per flauto di Wolfgan Amadeus Mozart. Tra le produzioni più importanti ricordiamo i tre brevi concerti e due quartetti commissionati dal dilettante olandese Ferdinand Dejean. I tre *Quartetti* scritti per l'occasione sono probabilmente il K.285 in Re maggiore, il K.285a in Sol maggiore e il K.285b in Do maggiore, mentre il quarto quartetto è il K.298 in La maggiore. Inoltre, ricordiamo, come movimento isolato, l'*Andante* per flauto e orchestra presente nel concerto K.315 in Do maggiore; la *Sinfonia concertante* per flauto, oboe, corno e fagotto e il *Concerto* in Do maggiore K.299, commissionato dal duca di Guines e ideato per un flauto a sei chiavi discendente fino al Do. Anche la produzione di Beethoven è fondamentale per la storia del flauto traverso. Ricordiamo il *duetto* in Sol maggiore per due

flauti WoO26, i *Sei temi variati* op. 105, i *Dieci temi variati* op.107 per flauto e pianoforte, e l'uso nelle sinfonie e nelle altre opere orchestrali nelle quali trova spazio in alcuni importanti *Soli* della *Prima* e *Terza Sinfonia,* e nell'*Ouverture Leonora III*. In parallelo al repertorio classico, si svilupperà la produzione in stile Biedermeier che comprenderà per la maggiore parte compositori dell'area austriaca e tedesca. Lo stile prende il nome in prestito da Weiland Gottlieb Biedermeier, autore di una raccolta di poesie pubblicate tra il 1855 e il 1857. Caratteristiche di queste liriche sono il sentimento ed il romanticismo privo di eccessi passionali e inquadrato nella cornice del mondo borghese. Nonostante i tratti compositivi attingano dagli stilemi dello stile romantico, rimangono legati alle forme del classicismo, in particolare modo alla forma sonata che viene riproposta spesso in maniera dilatata ma senza reali novità di sviluppo. Con lo sviluppo di questo stile, il repertorio flautistico assorbirà ulteriore linfa vitale con l'impiego in formazioni da camera come il duo con l'arpa e quello di maggiore interesse con il pianoforte. Tra gli autori per questi organici ricordiamo: Friedrich Kuhlau, Johann Nepomuk Hummel, Anton Reicha, Ferdinad Ries, Jan Ladislav Dusek, Ignaz Moscheles, Fridrich Wilhem Michael Kalkbrenner e Carl Czerny.

Notevole sarà anche la produzione per flauto e chitarra, che nel primo Ottocento vedrà il suo periodo di massima diffusione grazie ad interpreti e compositori quali Fernando Sor, Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Matteo Carcassi e Francesco Molino. Rispetto al periodo Barocco, nel Classicismo si sviluppa una scrittura musicale più precisa e dettagliata; la fioritura estemporanea, soprattutto nei tempi lenti, è più contenuta anche se non scompare del tutto. I compositori spesso scrivono per esteso gli abbellimenti al ripresentarsi dei medesimi materiali melodici, il che farà sì di limitare gli eccessi improvvisatori degli esecutori e nello stesso

tempo l'aggiunta diventa parte integrante della composizione. L'improvvisazione continuerà a ruotare sulla cadenza, che a differenza del periodo Barocco, ammette modulazioni e schemi di progressione armonica. Le indicazioni dinamiche vengono segnalate in maniera più esplicita e precisa e vengono aggiornati alcuni segni di abbellimento come il gruppetto, che presenterà diverse varianti, ed il trillo che verrà indicato con inizio sulla nota scritta.

Nella pratica flautistica, nonostante l'impiego ancora molto limitato, si presenterà per la prima volta il vibrato di soffio, anche se il vibrato di dita, presente già nel Barocco, non scomparirà del tutto. I segni di legatura non verranno indicati, lasciandone all'esecutore la scelta. Durante il Classicismo, l'impiego della legatura era un mezzo per creare principalmente sincopi ritmiche e contrattempi, per accentuare il lavare e per variare l'esecuzione; perciò, era frequentemente variata anche al ripresentarsi delle stesse linee melodiche. Il ruolo della melodia inizia ad imporre un proprio carattere ritmico, a differenza del Barocco in cui la melodia si disponeva sulla rigida struttura ritmica della battuta. Sarà dunque l'intera frase musicale a delinearne il ritmo, con gli accenti posti solo sul principio della battuta o ogni due o più battute, alleggerendo il fraseggio ed il risultato sonoro finale.

6. Il flauto nel Romanticismo

6.1 *Introduzione*

La data del 1827, anno della morte di Ludwig van Beethoven, è convenzionalmente indicata come l'inizio del periodo Romantico. Il

Romanticismo segnerà la nascita di un nuovo processo di consapevolezza legato al trattamento degli strumenti, con l'affermarsi di discipline come la strumentazione e l'orchestrazione. Il nuovo modo di concepire la sezione dei fiati porterà ad esplorare le diverse possibilità timbriche; sia con le sovrapposizioni all'unisono, all'ottava e alla doppia ottava, sia come intreccio di contrappunto. Verrà inoltre sfruttata tutta l'estensione e la gamma dinamica dello strumento, ricercando e sviluppando nuovi linguaggi espressivi. In continuità con i processi organologici dello strumento, l'opera di meccanizzazione del flauto sarà portata a conclusione dalle sperimentazioni di Theobald Boehm, che diventerà di diritto il padre dell'attuale flauto moderno. Di pari passo con questo processo, si affermerà sempre di più la figura del solista *virtuoso*, virtù intesa come prova pubblica di abilità, di agilità e di grande precisione tecnica tesa a meravigliare e in alcuni casi addirittura a sconvolgere il pubblico.

Notevole saranno anche i cambiamenti in campo didattico. Dopo il passaggio dall'insegnamento di corte a quello dei conservatori, le scuole strumentali ed esecutive, nate durante l'Ottocento, rappresenteranno il luogo dove verranno tramandate le tecniche e le pratiche strumentali, in particolare modo quelle legate all' emissione del suono secondo principi estetici ed espressivi dei vari strumenti. Per quanto riguarda il flauto, l'orchestra rappresenterà un importante banco di prova dove poter verificare l'equilibro sonoro, dinamico e timbrico dello strumento in relazione agli altri legni e all'impasto timbrico generale. Il potenziamento dell'orchestra Romantica, con l'aumento numerico dell'organico e quindi del potenziamento della pressione sonora degli strumenti, porterà ad una nuova sensibilità acustica e avvierà un processo di riflessione legato all'acustica degli strumenti e degli ambienti, portando all'adozione di nuove sale da concerto, che saranno

sempre più ampie ed aperte ad accogliere un pubblico sempre più numeroso. Per i canoni sonori dell'orchestra, già a partire dal secondo Settecento, il flauto traverso presentava un'inadeguata pressione sonora, e fu proprio il nuovo modello di Boehm a colmare questa lacuna. Nonostante alcune tra scuole e orchestre siano state diffidenti nell'accettare questo nuovo strumento, le modifiche strutturali applicate da Boehm potenziarono il flauto su tutti i punti di vista, arrivando a rappresentare fino a quel momento il modello di traverso con il suono più potente, omogeneo ed equilibrato mai raggiunto.

6.2 *Il processo di meccanizzazione: Theobald Boehm*

Nato nel 1794 a Monaco di Baviera e considerato il padre dell'attuale flauto moderno, Theobald Boehm sarà una figura fondamentale per lo sviluppo storico ed organologico del flauto traverso. La passione per la musica e per il flauto lo porterà, dopo una prima fase da autodidatta, a studiare sotto la guida del maestro flautista della corte di Monaco, Johann Nepomuk Cappeller, il quale oltre alla pratica strumentale, lo avvierà anche nel campo della liuteria e delle sperimentazioni costruttive. Dopo le prime esperienze, tra il 1818 e il 1820 nell'orchestra del Teatro Isartor di Monaco, in seguito nell'orchestra di Cappella Reale di Monaco affiancò all'attività concertistica lo studio della composizione e dell'orchestrazione, per poi debuttare successivamente come solista con le sue stesse composizioni. Con le tournée in Italia, Svizzera, Austria e Germania gettò le basi per la sua affermazione in campo solistico, accrescendo di fama e diventando sempre più apprezzato e conosciuto dal pubblico europeo. Proprio durante questo periodo che Boehm

iniziò ad impiegare nei suoi concerti un flauto di sua costruzione con il vecchio sistema di chiavi.

Le prime critiche furono tutte favorevoli ed entusiaste, sottolineandone in particolare modo la purezza del suo suono e l'espressività melodica che lo portarono ad essere paragonato ai più grandi flautisti dell'epoca quali Louis Drouet e Anton Bernhard Furstenau. Nel 1828 avviò la sua carriera di costruttore con l'apertura di un proprio laboratorio e fu affiancato, nel 1829, da Rudolph Greve che rileverà i brevetti di Boehm, costruendo fino al 1846 strumenti marchiati "Th.Boehm e Greve". Dopo l'incontro con il flautista dilettante inglese William Gordon (il quale aveva sviluppato diversi prototipi e progetti costruttivi sul flauto) e Charles Nicholson (grande solista noto soprattutto per la sua potenza sonora), Boehm fu spinto a sperimentare nuove varianti sul flauto traverso con l'intenzione di sviluppare un flauto con una maggiore pressione sonora rispetto ai modelli del passato.

Applicò dei fori molto ampi rispetto ai precedenti, dislocati lungo il tubo su punti acusticamente più corretti e controllati grazie ad un nuovo sistema di meccaniche e chiavi. L'idea fu concretizzata fisicamente con il modello di flauto londinese del 1831, approntato da Boehm nel laboratorio di Robert Wolf e Christopher Gerock e successivamente rielaborato a Monaco nel modello conico del 1832. Dopo la nascita di questo nuovo modello, che rappresentò per Boehm il punto di arrivo, si impegnò successivamente in una forte campagna di promozione, facendo conoscere ai flautisti e ai vari costruttori europei le qualità e le potenzialità di questo nuovo strumento. Iniziò ad insegnare e ad esibirsi con questo nuovo flauto, portandolo al cospetto del pubblico delle maggiori città europee. Fu il flautista francese, non che suo amico, Paul Hippolythe Camus ad adottare per primo il suo strumento e a scriverne un primo metodo con le diteggiature del modello del

1832. Lo stesso fece Victor Coche, che in collaborazione con il costruttore Louis Auguste Buffet, ne creò una versione perfezionata, aggiungendo inoltre, la chiave del trillo del Re e rielaborando la disposizione delle chiavi della mano sinistra poste su un unico asso esterno. Lo stesso sistema di meccaniche e chiavi fu impiegato anche sul clarinetto qualche anno più tardi proprio da Buffet. Anche in Inghilterra lo strumento ebbe un ottimo riscontro e fu adottato da flautisti quali John Clinton, insegnante al Royal College of Music, e dal solista Richard Carte, che ne scrissero anche un metodo dedicato. Attivi furono inoltre i costruttori Gerock e Wolf da un lato, e Rudall e Rose dall'altro.

Nel 1839, Boehm chiuse in via temporanea il suo laboratorio e nell'arco di tempo tra il 1834 e il 1845, i suoi interessi si spostarono nel campo della metallurgia, impegno che lo tenne inattivo nella sua carriera da concertista, che da allora ruotò solo ed esclusivamente per la promozione del suo flauto. Nel 1846 riprese la sua attività di costruttore e l'anno seguente aprì un nuovo laboratorio, diretto dal 1854 da Carl Mendle, che nel 1862 ne rilevò la fabbrica. Lo studio dei principi acustici dello strumento, insieme al suo collaboratore Schafhautl, lo portò nel 1847 a produrre un nuovo strumento con il corpo cilindrico e la testata conico-parabolica, che coincide con l'attuale strumento moderno in uso in tutto il mondo. Dopo averlo brevettato e presentato a flautisti e costruttori, a Parigi, Boehm concesse i diritti in esclusiva a Clair Godefroy e al socio Louis Log, mentre a Londra venne messo in produzione dalla Rudall e Rose, presso i quali alcuni flautisti svilupparono un'ulteriore versione, con diverse possibilità per migliorare le meccaniche, tra cui la leva del Si bemolle, ideata nel 1849 dal flautista italiano Giulio Briccialdi ed ancora attualmente in uso. Boehm inoltre produsse diversi scritti tra cui un piccolo volume, *Della costruzione dei flauti e de' più*

recenti miglioramenti della medesimi, in cui esponeva con una matrice scientifica le caratteristiche acustiche, tecniche e costruttive di questo nuovo modello, che successivamente fu premiato all'Esposizione Universale di Londra del 1851 e di Parigi del 1855. Successivamente verranno pubblicati lo *Schema,* per calcolare la disposizione ed il diametro dei fori in flauti ed altri strumenti a fiato di qualsiasi taglia e diapason, e *Die Flote und Das Flotenspiel* del 1871, in cui il flauto veniva presentato nel contesto prevalentemente esecutivo ed interpretativo. Con la traduzione in italiano del volume *Della costruzioni dei flauti* del 1851 e del primo metodo in italiano redatto da Krakamp, si aprì la strada della diffusione del flauto di Boehm anche in Italia. Dopo essere stato adottato solo da alcuni solisti tra cui Emanuele Krakamp, Giulio Briccialdi e Michele Folz, solo verso la fine dell'Ottocento fu accolto in orchestra grazie ad alcuni insegnanti, che verso gli anni Cinquanta optarono per questo nuovo strumento, incentrandone anche la didattica e favorendone in questo modo la diffusione tra le nuove generazioni di flautisti.

La realizzazione del modello Boehm in Italia fu affidata a diversi costruttori lombardi, tra cui Alfredo Casoli, Egidio Rampone e Giovanni Battista Cazzani. Questi artigiani contribuirono a definirne e perfezionarne alcuni aspetti, come l'impiego dell'alpaca e dell'argento, l'adozione della tastiera aperta e la preferenza per strumenti discendenti fino al Si.

Nonostante siano trascorsi circa centocinquant'anni e si siano susseguiti numerosi esperimenti e prototipi, il flauto ideato da Theobald Boehm non ha subito modifiche sostanziali. Ciò testimonia l'importanza e la solidità del suo progetto nella storia dello strumento: le innovazioni successive possono essere considerate, più che rivoluzioni, degli affinamenti legati ai progressi tecnologici nella produzione e allo sviluppo delle scienze acustiche.

6.3 *Repertorio e prassi esecutiva*

Il flauto traverso vanterà una notevole considerazione da parte dei compositori dell'Ottocento, e ricoprirà un ruolo importante nell'organico orchestrale, con la presenza in diversi *episodi* e *soli* che caratterizzeranno il repertorio sinfonico e lirico. In ambito compositivo ed orchestrale, in questo periodo, verrà esplorata l'intera tessitura timbrica dello strumento con un impiego del registro acuto per i temi brillanti ed agili e per gli unisoni con il violino, e del registro grave per l'amalgama timbrico con gli altri fiati, che ne caratterizzerà l'uso soprattutto nel tardo Romanticismo. Tra i passi flautistici più importanti ricordiamo il *Solo* della *Quarta Sinfonia* e il primo movimento della *Prima Sinfonia* di Brahms, le cadenze nella *Seherazade* di Rimiskij-Korsakov, la *Prima Sinfonia* di Schumann, i preludi da solista presenti nella *Carmen* di Bizet, lo Scherzo nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, il *Preludio* del terzo atto dell'*Aida* di Verdi, i soli nel *Ricciardo e Zoraide* e *Viaggio e Reims* di Rossini, e i vari episodi sinfonici nella produzione di Strauss e Mahler. A differenza degli archi e del pianoforte, nel Romanticismo la produzione solistica per flauto traverso non sarà di grande rilievo. Il repertorio flautistico verrà quasi interamente prodotto da flautisti-compositori, con una notevole prevalenza del repertorio cosiddetto *di bravura*, concepito con l'intento di mettere in mostra gli aspetti virtuosistici dell'esecutore.

Questa parte di produzione ha come riferimento compositivo da un lato quello dell'opera, con il suo repertorio vocale come *Lieder*, *variazioni su arie d'opera* e *pot-pourri*, dall'altro lo sviluppo e le rielaborazioni di temi popolari con variazioni, danze e inni. Lo sviluppo compositivo si presenta con linee melodiche veloci, con ogni *da capo* schemi melodici, in progressione di

sviluppo e difficoltà tecnica, sempre diversi e con le più disparate articolazioni e ritmi. Il repertorio, che presenta centinaia e centinaia di composizioni, arrivò ad un punto in cui il tecnicismo, quasi funambolico, finì per essere fine a se stesso, mirando esclusivamente a creare meraviglia e divertimento nel fruitore. In linea con questa tendenza, anche la didattica puntò sempre più allo sviluppo tecnico, con una difficoltà degli studi e dei passaggi sempre più complessi ed articolati. Un' importante fetta di repertorio ottocentesco e rivolto prevalentemente ad un pubblico prevalentemente teatrale, e ai flautisti dilettanti è la produzione legata al pot-pourri e alle parafrasi d'opera. Questo genere è formato dalle arie più famose e riconoscibili di un'opera, legate in successione, in maniera omogenea e coerente sia melodicamente che armonicamente. I pot-pourri e le variazioni furono spesso tratti anche da melodie popolari come quelle tzigane, polacche e russe e dalle danze, come mazurche, tarantelle, barcarole e valzer. Scomparve definitivamente il repertorio legato alla Sonata, sia in senso formale sia nell'accezione cameristica con il pianoforte, che fu sostituita dai titoli di musica a programma.

Nella musica a programma i titoli spesso richiamano luoghi, oggetti, momenti della giornata o stati d'animo mentre la struttura formale è spesso citata esplicitamente nel titolo: per esempio *Introduzione, tema e variazione su…* Per mettere in risalto il flauto spesso l'accompagnamento pianistico è molto limitato ed elementare. Quella degli *Studi* sarà un'altra parte importante di repertorio, con l'intento di sviluppare un elevato grado tecnico ed improvvisativo del flautista. A differenza del periodo Classico, il Romanticismo vedrà l'eclissi, tranne qualche rara eccezione, del repertorio per soli fiati che passerà di competenza al repertorio da banda. A distanza di circa un secolo, gran parte delle tecniche e delle pratiche esecutive

dell'Ottocento sono rimaste invariate e vengono tuttora utilizzate dai flautisti. Tra alcuni degli esempi, rientrano i segni e le soluzioni degli abbellimenti.

Discorso a parte per il vibrato ed il glissando. Considerato come un abbellimento, ed indicato con appositi simboli per quello di dita o di soffio, fino alla metà dell'Ottocento, il vibrato verrà impiegato principalmente sulle note principali della melodia e su quelle iniziali delle cadenze: solo a fine secolo scomparve quasi del tutto, soprattutto in alcune scuole flautistiche come quella francese. La presenza in alcuni trattati, tra cui quelli di Tromlitz e Furstenau, e l'impiego nella pratica dei flautisti Richardson e Nicholson, testimoniano invece di come l'abbellimento del glissando abbia trovato spazio soprattutto nella prassi musicale tedesca ed inglese. Anche se di uso sporadico, riconducibili ad inizio Ottocento, sono anche le tecniche dei doppi suoni, descritte nel metodo del 1828 di Georg Bayr, e della tecnica del frullato. Un altro tratto caratteristico della pratica musicale del primo Ottocento è la variazione estemporanea della linea melodica.

Questa pratica dimostra di come le opere stampate e pubblicate fossero definite solo successivamente ad esperienze di improvvisazione dal vivo, dove l'esecutore-autore, partendo da una semplice linea melodiche, sviluppasse attraverso canovacci di idee, nuove variazioni melodiche ed armoniche. Questa pratica ha visto il suo declino a cavallo tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, in seguito all'aggiunta e allo sviluppo dei nuovi segni dinamici ed articolatori, che hanno attirato l'attenzione dell'esecutore virando su un aspetto più definito e puramente interpretativo. Furono presi in prestito alcuni segni di particolari tocchi pianistici o dei colpi d'arco del violino per definire le articolazioni, come ad esempio il *portato* rapido, con i punti sotto la legatura, in riferimento al leggero staccato in un'unica arcata del violino. In linea generale, la prassi esecutiva del periodo

Romantico è familiare al flautista odierno, il quale continua a basare la propria formazione su un percorso di studi legato per la gran parte ad una produzione ottocentesca, portando inevitabilmente con sé quel tipo di scrittura e di segni espressivi.

Nonostante il legame con l'Ottocento, le condizioni acustiche, tecniche e di sviluppo dello strumento attuali fanno sì che quella musica non sia suonata oggi allo stesso modo. Inoltre, è cambiata la sensibilità timbrica, le varietà esecutive delle dinamiche e soprattutto il cambio tecnico dell'emissione del suono. Inoltre, con la ricomparsa verso gli ultimi decenni dell'Ottocento della musica antica, barocca e classica, venne trasferito su questi repertori il fraseggio tardo romantico con tutta la specifica simbologia annessa. Ad opera di diversi solisti, vennero pubblicate diverse revisioni delle sonate di Handel e di Bach e dei concerti di Mozart. In queste versioni, che vennero sviluppate con grande rispetto e serietà, vengono indicate in maniera esplicita le indicazioni espressive, con numerosi segni dinamici, gli abbellimenti sciolti secondo i canoni dell'Ottocento, le legature di frase e le articolazioni di portato e di staccato. Questo nuovo atteggiamento interpretativo della musica antica ha contribuito all'eclissi di alcuni aspetti prettamente istintivi dell'esecuzione romantica.

I

II

III

IV

[**Figg. 14-17** - I Flauto costruito a Monaco da Theobald Boehm, sistema del 1832 - Corpo in legno; II Flauto costruito a Monaco da Theobald Boehm, 1848 - Corpo in argento con imboccatura in legno; III Flauto costruito da Theobald Boehm, 1854 - Corpo in legno, meccaniche in argento; IV Flato costruito da Th.Boehm e Mendler, 1862 - Corpo in bronzo, testata in legno]

PARTE SECONDA

Il flauto nel Novecento e nella musica elettroacustica

7. Il flauto traverso nel Novecento

7.1 *Introduzione*

Con la nomina di Paul Taffanel come insegnate di flauto del Conservatorio di Parigi nel 1893 e con la prima esecuzione del *Prélude à l'aprés-midi d'un faune* di Claude Debussy nel 1894, si apre la stagione flautistica del XX secolo. I due eventi, incentrati entrambi nella città di Parigi, mettono in mostra l'importanza e l'egemonia esercitata dalla scuola flautistica francese, che troverà nel suo conservatorio un faro fondamentale per la didattica e la diffusione dello strumento. Numerosi saranno i flautisti che da tutt'Europa arriveranno a Parigi per studiare e perfezionarsi, portando inevitabilmente anche nei loro paesi d'origine l'influenza della scuola francese, che sarà uno dei tasselli fondamentali nella creazione delle altre scuole flautistiche europee. Il successo della scuola francese procede di pari passo a quello dello strumento che, a partire dal modello meccanizzato di Boehm, aveva trovato un primo assetto definitivo. Inevitabilmente, chi sceglieva l'ideale sonoro francese adottava anche uno strumento consono a rispecchiarne le caratteristiche ideali.

Dalla seconda metà del Novecento, con il prevalere della scuola *internazionale*, si passerà alla standardizzazione di un unico modello, quello Boehm, che sarà prodotto in serie da diverse grandi marche, con caratteristiche della fattura originaria francese: leggero, completamente in metallo, con la tastiera aperta ed in linea, oppure con la tastiera chiusa,

discendente al Do o al Si, con la chiave di Sol sporgente e con una meccanica snella. Per l'avvio della storia del flauto nel Novecento, è fondamentale la composizione *Prélude à l'aprés-midi d'un faune* di Debussy, in cui lo strumento trova spazio ed emerge, su un'orchestra di dimensioni tardo-romantiche nonostante l'uso esecutivo in un registro medio-grave, a testimonianza della nuova attenzione all'aspetto timbrico e soprattutto al progresso costruttivo dello strumento.

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, questo strumento continuò a trovare sempre più spazio nei nuovi repertori, e adottato dalle cosiddette avanguardie musicali, grazie soprattutto alla sua duttilità e raffinatezza timbrica. Ne scrive Franco Donatoni:

> *È lo strumento dal suono più liscio, amalgamabile, privo di armonici, fluido e liquido, capace di gesti non esclusivamente e solo drammatici: oltre all'arabescare possiede qualità estreme di movimentazione tecnica, ciò che ha permesso anche di concepire quel modo di scrivere di tanti compositori degli anni Sessanta, caratterizzati da grandi intervalli, escursioni dinamiche estreme, solfeggio complesso*[9].

L'inizio del Novecento, segnato dalle innovazioni legate alla diffusione della musica attraverso la riproduzione meccanica, apre nuove possibilità di ascolto e studio delle performance dei grandi flautisti, delle diverse scuole e dei vari repertori. Questo diventa un'importante risorsa per l'approfondimento e la conservazione della memoria musicale. Un'eccezione a questa ricchezza documentaria è rappresentata dalla figura di Paul Taffanel, fondatore della

[9] RIVOLTA, R. (1989) *Franco Donatoni "Syrinx" I*, pp. 22-3.

moderna scuola francese, la cui produzione non è stata preservata attraverso testimonianze sonore.

7.2 *La scuola francese*

Il Conservatorio Superiore di Parigi, tra i più antichi presenti in Europa, è stato il centro principale su cui ha ruotato lo sviluppo e la nascita della scuola flautistica francese, mantenendo fino al 1945 un'unica classe con un unico docente di flauto, diventando un vero e proprio polo divulgativo e didattico di riferimento in tutta la Francia. Ogni anno, nel mese di luglio, si effettua un concorso per interni che prevede l'esecuzione di un brano obbligatorio, commissionato ad un compositore un anno prima e pubblicato un mese prima del concorso. Vengono deliberati un primo e secondo premio, ed un primo e secondo premio certificato di merito in base ad uno standard stabilito, motivo per il quale i primi premi possono essere anche più di uno. All'inizio dell'Ottocento, con l'aggiudicarsi del primo premio, era garantito l'ingresso diretto in una delle varie orchestre parigine.

La nascita della scuola francese ruoterà attorno alla figura di Paul Taffanel, considerato il padre fondatore della moderna scuola flautistica. Il suo arrivo nel conservatorio di Parigi segnerà l'avvio di un lungo processo di cambiamenti e di rinnovamenti, dando nuova linfa e dignità al flauto traverso, che sul finire del XX secolo aveva assunto un ruolo secondario nel panorama esecutivo e compositivo. Taffanel cambiò la qualità dei pezzi d'obbligo per il concorso finale, passando l'aspetto compositivo non a flautisti/compositori, ma ad altri autori importanti come Georges Enescu e Gabriel Faurè. Instituì insieme a Edouard Lalo la *Société Classique* e la *Société de Musique de*

Chambre pour Instruments à Vent, che favorì la diffusione della musica da camera e l'affermarsi di diversi compositori francesi ed europei. Nel 1894, fu il flautista Philippe Gaubert a vincere il primo premio, successivamente sviluppando la sua carriera in diverse rami, dal concertismo alla direzione d'orchestra. Guidò la cattedra di flauto del conservatorio di Parigi tra il 1919 al 1931, scrivendo nel 1923 il *Méthode complete de flute* su appunti di Taffanel, il quale non aveva lasciato nessun metodo scritto. A Taffanel va dato merito anche di aver riportato alla luce diversi repertori dimenticati, ispirando vari compositori a scrivere nuove produzioni per flauto traverso. L'ideale sonoro di Taffanel è racchiuso nella ricerca del bel suono, facendo prevalere l'aspetto timbrico ed espressivo su quello legato alla potenza e alla pressione sonora. Primo premio nel 1900 fu Louis Fleury che, seguendo la scia del suo maestro Taffanel, rifondò insieme a Georges Barrère la *Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent.*

Un'altra importante figura nella storia moderna del flauto è quella di Marcel Moyse, considerato alla pari di Taffanel. Fu uno dei maggiori didatti del XX secolo, focalizzando l'attenzione su problemi quali l'imboccatura, l'articolazione e lo staccato e scrivendo numerosi studi per risolvere e potenziare queste tecniche. *L'art de la sonorité* è la sua opera più conosciuta e diventata una vera e propria bibbia della didattica flautistica, in cui la concezione di vibrato, sonorità ed espressività è stata fatta propria dalla scuola *internazionale*. Oltre alla carriera didattica, Moyes ha intrapreso anche quella concertistica, sviluppando delle caratteristiche sonore legate alla potenza e all'espressività. É sua la prima esecuzione e la dedica del *Concerto de flute* di Jaques Ibert. René Le Roy, vincitore del premio nel 1919, fu nominato da Gaubert suo successore alla *Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vente,* e successivamente, dal 1923, tenne concerti e tournée in

tutt'Europa, riportando alla luce alcuni repertori dimenticati tra cui *La partita* per flauto solo di Bach. Verso la fine degli anni Trenta, registrò per la prima volta *Density 21.5,* uno dei pilastri del repertorio flautistico scritto dal compositore Edgar Varèse.

Primo grande flautista dalla fine del secondo conflitto mondiale fu Jean Pierre Rampal, che superò addirittura come solista la figura di Moyse. Ottenuto il primo premio nel 1944, quella di Rampal è una carriera che lo ha visto abbracciare tutto il repertorio del Novecento, ad eccezione della cosiddetta musica d'avanguardia. Tra le altre figure del XX secolo francese è importante ricordare Christina Lardé, Michel Debost, Raymond Guiot, Philippe Bernold e Patrick Gallois. Fondamentale per l'interpretazione della nuova musica è la figura di Pierre-Yves Artuad, al quale si devono alcune pubblicazioni specializzate di riferimento.

Nel 1983 viene fondata l'associazione dei flautisti francesi sotto il nome di *La Traversière,* con una propria rivista ufficiale: *Traversiéres Magazine.*

7.3 *Il repertorio*

Il flauto traverso, ritenuto uno tra i principali strumenti solisti e dotato di una grande potenzialità timbrica e dinamica, godrà da parte di numerosi compositori di un'elevata considerazione all'interno della nuova produzione del repertorio francese del XX secolo. Tra le opere più significative spiccano su tutte quelle di Claude Debussy, che dedica al flauto diverse composizioni.

Nella letteratura flautistica, *Syrinx,* per flauto solo*,* si presenta tra le più conosciute ed eseguite al mondo. Dal titolo originale *La Flûte de Pan,* è l'unica pagina completata da Debussy per la pièce teatrale *Psyché* di Gabriel

Mourey, andata in scena a Parigi il primo dicembre 1913. L'antico mito di Syrinx rappresenta la nascita del flauto: la ninfa, che danza con le compagne sulla riva del fiume, viene perseguitata da Pan, dio dei pastori e delle greggi, con le corna e i piedi di capra. Syrinx si affida agli dei pregandoli di salvarla, fino ad ottenere di essere trasformata in una canna, che farà risuonare ancora la sua dolce voce quando soffia il vento. Nonostante ciò, Pan, che non può rinunciare al suo amore, lega ingegnosamente la canna con del filo, ottenendo un flauto a sette suoni, che porterà sempre con se. Debussy si affida per questa composizione alla forma di *Lied* tripartito, utilizzando la scala esatonale e la seconda eccedente, intervallo caratteristico dell'esotismo, di cui molta musica colta occidentale di fine Ottocento ne farà uso. Questa composizione segnerà soprattutto una prevalenza del linguaggio modale su quello tonale. In *Syrinx,* come in *Prélude,* il ruolo timbrico sarà un elemento fondamentale: la ricerca di un colore scuro e caldo, soprattutto ricco di armonici nel registro grave, diventa parte centrale dell'estetica, non solo come elemento ornamentale, ma come una vera e propria variante strutturale. Tra le altre opere flautistiche di Debussy ricordiamo anche la *Sonata* per flauto, viola e arpa del 1915.

Per lo sviluppo del repertorio flautistico del Novecento, fondamentali saranno le diverse composizioni scritte per il concorso del conservatorio di Parigi. Queste composizioni, commissionate ogni anno a compositori diversi, dovevano presentare delle caratteristiche ben specifiche: oltre a dare all'esecutore la possibilità di dimostrare tutte le potenzialità tecniche ed espressive dello strumento, dovevano essere inoltre abbastanza brevi e della durata massima di dieci minuti. Tra i compositori di questi brani troviamo Enescu, che nel 1898 scrisse la *Fantaisie* op.79, divenuta successivamente un vero e proprio modello di brano da concorso. Tra le altre composizioni ricordiamo il *Concertino op.102* del 1902 di Cécile Chaminade, e la *Sonatine*

del 1943 di Henri Dutilleux. Anche nella musica di Maurice Ravel il flauto ricoprirà un ruolo fondamentale. L'uso che ne fa non è di tipo solistico, ma di tipo timbrico, come testimoniato in alcuni soli orchestrali come il *Boléro* e il *Daphnis et Choloé,* e alcune composizioni cameristiche come la *Introducion et Allégro* per flauto, clarinetto, arpa e quartetto d'archi, e le *Chansons madécasses* per voce, flauto, violoncello e pianoforte. Sul finire della Prima guerra mondiale comparvero nella capitale francese un nuovo gruppo di compositori, conosciuti come il Gruppo dei Sei, che cercò ispirazione dalla musica *bassa:* da quella popolare al jazz, distanziandosi in maniera radicale dall'estetica romantica e tedesca. Tra le produzioni di questi compositori ricordiamo la *Danse de la chèvre,* scritta da Arthur Honegger e le *Sonatine* op.76 di Darius Milhaud. Fondamentale sarà anche la produzione di Francis Poulenc di cui ricordiamo la *Sonata* per flauto e pianoforte, commissionata dalla Fondazione Coolidge ed eseguita a Strasburgo da Jean Pierre Rampal nel giugno del 1957. In continuità con *Syrinx*, e d'ispirazione mitologica, troviamo *Joueurs de flûte* di Albert Roussel, in cui l'uso di alcuni aspetti esotici come alcune delle scale orientali, rappresentano la figura indiana della divinità di Krishna. Vanno menzionate inoltre le composizioni di Jacques Ibert, di cui ricordiamo il *Concerto pour flûte et orchestre*, eseguito per la prima volta nel 1934 da Marcel Moyse, e la *Pièce* per flauto solo del 1936.

Nel 1951, tra i pezzi d'obbligo del concorso del conservatorio di Parigi, spicca su tutti *Le merle noir,* per flauto e pianoforte di Olivier Messiaen. In questa composizione, Messiaen usa elementi caratteristici del suo stile compositivo, tra cui l'interesse per il canto degli uccelli, che egli stesso riteneva essere grandi musicisti. A differenza della musica concreta, il materiale naturalistico usato da Messiaen è ricomposto secondo parametri e principi di elaborazione che l'autore ha teorizzato. Lo stile sperimentato in *Le*

merle noir sarà ulteriormente sviluppato in altre composizioni più complesse come *Reveil des oiseaux* per pianoforte e orchestra, *Oiseaux exotiques* per pianoforte, flauto e percussioni, e *Catalouge d'oiseax* per pianoforte e orchestra. Il linguaggio seriale, diverso da quello viennese, con evidenti nuclei melodici, è quello riscontrato in *Cinq Incantations* scritto nel 1936 da André Jolivet e *Density 21.5* di Edgar Varèse. In continuità con la visione del mito proposta da Debussy, la scelta del flauto rispecchia un'idea di strumento arcaico in cui trova spazio la monodia più pura ed esoterica: non lo strumento agro-pastorale, ma lo strumento protagonista del rituale, del mago e dello stregone. La poetica compositiva di Jolivet fu influenzata soprattutto dalla passione per le musiche extraeuropee e popolari, come quella tunisina, da cui trasse spunto per il modello compositivo da seguire in *Cinq Incantations:* il *Taxim*, la pratica improvvisativa del mondo arabo-ottomano. Di particolare rilievo è la *Sonatine* per flauto e pianoforte di Pierre Boulez, scritta su richiesta di Jean Pierre Rampal, il quale dopo aver visto la partitura, in cui l'aspetto virtuosistico era stato portato all'estremo con l'uso esasperato del registro sovracuto ed il continuo uso di gruppi e metri irregolari, rinunciò all'esecuzione; fu eseguita a Darmstadt solo diversi anni dopo dal flautista italiano Severino Gazzelloni. Quest'opera farà da modello e da apripista per il nuovo modo di concepire e scrivere per flauto, che avrebbe caratterizzato le avanguardie del secondo dopoguerra.

7.4 *La scuola tedesca*

Lo sviluppo della scuola flautistica tedesca si presenta in netta contrapposizione con quella francese. L'uso del flauto, modello Meyer,

costruito in legno e con la testata conica e discendente al Si, era ancora in uso fino all'inizio del Novecento. Tuttavia, erano diffusi diversi modelli derivati da quello Boehm: conici, con un ampio canneggio e con dei larghi fori laterali. Queste caratteristiche organologiche erano presenti anche sul flauto utilizzato da Maximilian Schwedler, che nelle varianti successive, prodotte a Lipsia, sarà definito *Schwedlerflote*. Con le nuove possibilità timbriche e dinamiche del nuovo strumento cadde definitivamente l'ostracismo portato avanti dalle orchestre tedesche nei confronti del modello Boehm.

In Germania, con il passaggio al flauto Boehm, non venne acquisita completamente la fattura francese, ma fu trasferita sullo strumento l'estetica e la tradizione liuteristica tedesca. Si costruirono così flauti Boehm in legno e con un massiccio meccanismo di chiavi. La fattura tedesca è testimoniabile anche su alcuni flauti di metallo, come quelli in argento di Philipp Hamming e del nipote Johannes Hamming, che alleggerì l'assetto meccanico, pur lasciandolo più solido di quello francese. La scuola tedesca troverà in tre città i suoi poli principali: Berlino, Dresda e Monaco.

La scuola berlinese, che fonda le radici nell'opera didattica di Quantz, trova come rappresentante più noto il flautista Emil Prill, didatta alla Hochschule dal 1906 fino al 1934. Sarà proprio grazie alla sua figura, che il modello Boehm troverà spazio e successo in tutto il territorio prussiano. Dalle prime testimonianze sonore degli anni venti, è possibile ascoltare di come Prill fosse un fautore del suono senza vibrato, in netta contrapposizione con la scuola di Maximilian Schwedler, primo flauto della Gewandhaus ed insegnante al conservatorio di Lipsia, il quale riteneva fondamentale l'uso del vibrato al fine di ottenere un buon suono. Tra gli altri primi flauti della Gewandhaus ricordiamo Oskar Fischer, Carl Bartuzat, Erwin Milzkott e Erich List. Alla Germania si deve anche il grande lavoro di ricerca filologica e di

sviluppo delle discipline musicologiche. Nel 1920-21, Willibald Gurlitt tenne a Friburgo un seminario su *Strumenti e musica strumentale del periodo Barocco*, al quale partecipò il giovane Gustav Scheck, che pochi anni dopo intraprese lo studio del traversiere. Scheck, nel giro di pochi anni, divenne il più importante flautista e didatta tedesco prendendo ispirazione in gran parte dalla corrente flautistica francese e dall'idea di suono promossa e diffusa da Moyse. Per avvicinarsi a quell'ideale sonoro, tralasciò l'uso di strumenti di fattura tedesca, passando al flauto di Louis Lot, con il quale era possibile sviluppare un suono più delicato, privo di soffio e ricco d'intensità. Nel 1934, Scheck divenne insegnante all'Accademia di Berlino e successivamente, nel 1946, fondò la Hochschule fur Musik a Friburgo.

Nella storia del flauto tedesco fondamentali saranno i primi flauti dei Berliner Philharmoniker, quali Max Reinicke, Albert Harzer, Karl Anton Achatz e Fritz Demmler. Tra gli altri flautisti di rilievo troviamo Hans-Peter Schmitz, ricordato per il suo suono molto potente ma flessibile ed espressivo; Kurt Redel; Karlheinz Zoller, Andres Blau e Emmanuel Pahud.

7.5 *Il repertorio*

Tra i compositori tedeschi a scrivere per flauto traverso troviamo, a cavallo tra Ottocento e inizio Novecento, Sigrid Karg-Elert, con le opere quali *Sinfonische Kanzone* o.114, *Sonate B-dur* op.121, *Impressions exotiques* op.134, *Suite pointillistique* op.135 e la *Sonata Fis-moll* op.140. Le composizioni per flauto e orchestra che spiccano su tutte sono il *Concerto* scritto nel 1934 da Siegfried Matthus e il *Concerto* del 1949 scritto da Mandre Trojahn. Anche Paul Hindemith compose numerose opere, di cui alcune

anche a scopo didattico come la *Kanonische Sonatine* op.31 n.3 per due flauti del 1923 e *Acht Stucke* per flauto solo del 1927. La sua opera per flauto più importante è senza dubbio la *Sonata,* eseguita per la prima volta nel 1936 da Georges Barrère accompagnato al pianoforte dallo stesso Hindemith. Il modello compositivo hindemithiano, in cui erano presenti diversi tratti neobarocchi, insieme ad un personale linguaggio armonico, con l'uso di quarte mescolate con quinte, terze e seconde, fu preso in prestito da numerosi compositori tedeschi, tra i quali ricordiamo il suo allievo Harald Genzamr che scrisse nel 1939 la *Sonatine fur Flote und Klavier*, nel 1945 la *Zweite Flotensonate,* e nel 1954 il *Flotenkonzert.* Di carattere atonale è la *Sonatina* per flauto e pianoforte nonché *El Cimmaron* per voce, flauto, chitarra e percussioni di Hans Werner Hanze, in cui oltre all'utilizzo di strumenti di diversa taglia, verranno esplorate diverse tecniche moderne con una scrittura idiomatica a tratti aleatoria. Di Karlheinz Stockhausen è *Im Freundschaft* per flauto solo del 1977. L'utilizzo delle nuove tecniche, con l'uso del canto nello strumento e dei fischi, verrà esplorato anche in *Phantasiesuck* del 1988 dal compositore Mauricio Kagel.

7.6 *La scuola italiana*

Un punto di partenza, per inquadrare lo scenario flautistico italiano di inizio Novecento è *Complete story of the flute* di Leonardo de Lorenzo, emigrato in America e divenuto uno dei primi flautisti italiani di fama mondiale. Diplomatosi a Napoli, si trasferì negli Stati Uniti nel 1909, diventando in poco tempo il sostituito di Georges Barrère alla New York Philarmonic Orchestra. Fu insegnante alla Eastman School of Music, e tra le

sue produzioni dedicate alla didattica spiccano i *Nove Grandi Studi, L'indispensabile* op.9, il *Non plus Ultra* op.34 e il *Vademecum del flautista* op.35. In queste composizioni, De Lorenzo sfrutta a pieno le potenzialità dello strumento, utilizzando un'estensione fino al Re6 e alcune tecniche come quella del frullato e degli armonici. A De Lorenzo si deve anche lo sviluppo della banda americana di flauti, in cui vengono utilizzate le varie taglie di strumenti.

Altri flautisti di rilievo del primo Novecento furono Abelardo Albisi e Alberto Veggenti. Fu lo stesso Veggenti a definire i nuovi programmi dei Conservatori italiani, diventando una vera e proprio figura cardine del Rinascimento flautistico italiano. Un'altra figura centrale fu quella di Arrigo Tassinari, che fu attivo alla Scala di Milano sotto la direzione di Arturo Toscanini. Insegnante dal 1940 al 1960 presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, influenzò le nuove generazioni di flautisti, manifestando una netta contrapposizione con la scuola flautistica francese. Tassinari ricercava un suono vibrato poco consueto, utilizzando un flauto d'argento di Airaghi a tasti chiusi. Fu proprio grazie alla sua figura, e successivamente a Gazzelloni, che l'uso della tastiera chiusa divenne lo standard della scuola flautistica italiana. Tra gli allievi di Veggenti e Tassinari ricordiamo: Mario Carmignagni, primo flauto dell'orchestra del Teatro dell'Opera di Roma; Silvio Clerici, primo flauto dell'Orchestra della Rai di Torino; Gastone Tassinari, primo flauto dell'Orchestra della Rai di Milano; Angelo Persichilli, primo flauto a Santa Cecilia; Giancarlo Graverini, primo flauto dell'Orchestra della Rai di Roma; Pierluigi Mencarelli, primo flauto del Maggio Fiorentino e Salvatore Patti, primo flauto dell'Orchestra della Rai di Roma. La scuola flautistica Italiana vide inoltre la presenza di altri flautisti ed insegnati di rilievo tra cui: Salvatore Alfieri con i suoi allievi Giorgio Zagnogni e Mario Ancillotti; Attilizo

Zamperoni, insegnante al Conservatorio di Milano; Luigi Longhi, Baldassarre Torchio, Domenico Ciliberti, Marlaena Kessick, Glauco Cambursano, Bruno Martinotti, Bruno Cavallo, Gabriele Gallotta, Roberto Fabbriciani e Annamaria Morini.

Tra i flautisti italiani del XX secolo, spicca su tutti la figura di Severino Gazzelloni, uno dei massimi interpreti ed esecutori di tutto il Novecento. Nato a Roccasecca, si diplomò in flauto a Roma nel 1942 sotto la guida di Arrigo Tassinari, diventando primo flauto dell'Orchestra di Belgrado e successivamente primo flauto dell'Orchestra della Rai di Roma, per circa trent'anni. Docente di flauto alla Internationale Ferinkurse fur Neue Musik di Darmstad dal 1952 al 1962, dedicò moltissimo della sua attività all'interpretazione e all'esecuzione di musica contemporanea. Fu durante il suo periodo in Germania che ebbe modo di conoscere alcuni dei compositori più importanti del Novecento, quali Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Boulez, Luigi Nono, Franco Donatoni e Luciano Berio, alcuni dei quali gli dedicarono diverse composizioni. La sua figura, che divenne nel giro degli anni sempre più conosciuta ed apprezzata nel mondo, portò ad una rinascita del flauto in Italia, come testimoniato dall'aumento delle domande di ammissione nei conservatori con la relativa apertura di nuove classi. Vincitore di sette Gran Prix del disco e denominato anche *Flauto d'oro*, Gazzelloni usava un flauto tedesco Johannes Hamming, completamente in oro 14 carati e a tastiera chiusa.

Sul finire del XX secolo, si sono imposti numerosi flautisti sia con carriere solistiche internazionali sia come primi flauti. Ricordiamo: Marzio Conti, Raffaele Trevisani, Massimo Mercelli, Giampaolo Pretto, Dante Milozzi, Andrea Graminelli, Michele Marasco, Giuseppe Nova e Davide Formisano. Da circa trent'anni è attiva in Italia l'A.I.F, l'Associazione Italiana del flauto,

fondata a Roma nel 1988, che presenta come organo divulgativo ufficiale la rivista trimestrale *Syrinx.* Successivamente, nel 1996, nasce il "Bollettino della Società italiana del Flauto traverso storico", che si occupa principalmente degli aspetti musicologici ed iconografici dei diversi flauti storici, mentre pochi anni dopo, nel 1999 vide la luce un'altra rivista specializzata: FaLaUt.

7.7 *Il repertorio*

Il declino del flauto in Italia durante il primo Novecento fu caratterizzato da una crisi profonda che portò alla scomparsa del repertorio di *bravura* che veniva sempre meno eseguito. Le poche composizioni italiane scritte per flauto erano composte principalmente da musicisti italiani emigrati e residenti all'estero.

Tra i compositori di questo periodo ricordiamo Alfredo Casella, che nel 1896 si trasferì a Parigi. Allievo di Gabriel Faurè, la musica di Casella sarà fortemente influenzata dalla scuola francese e dalla figura di Claude Debussy, di cui mutuerà il carattere fortemente modale ed il pensiero armonico. Tra le opere per flauto ricordiamo *Barcarole et Scherzo* op.4 del 1903, la *Sicilienne et Burlesque* op.23 e *Morceau de Bains.* Di questi anni ricordiamo anche la figura del compositore Ferruccio Busoni, che scriverà il *Divertimento* in Sib maggiore op.52 per flauto e orchestra da camera. Insieme ad Alfredo Casella, la cosiddetta *Generazione dell'Ottanta,* che fu artefice del risveglio della musica strumentale in Italia, fu composta da Gian Francesco Malipiero, con il *Concerto* per flauto e orchestra del 1968; Giorgio Federico Ghedini con il *Concerto* per flauto, viola e arpa del 1942 e la *Sonata da concerto* per flauto,

archi e percussioni del 1958 e Mario Pilati con la *Sonata* per flauto e pianoforte del 1926. Con la seconda metà del Novecento, spinta dall'affermarsi delle nuove avanguardie e dei nuovi repertori, la musica italiana ritrovò la centralità nello scenario musicale internazionale e ciò accadde principalmente a Darmstadt. Scritta da Luciano Berio nel 1956, la *Sequenza* per flauto solo, si presenterà come un'opera significativa che sarà la prima di una serie di composizioni omonime dedicate a strumenti soli.

La produzione di opere dedicate al flauto vede nella seconda metà del secolo uno periodo fiorente e ricco di fermento. Di Goffredo Petrassi ricordiamo il *Dialogo angelico* per due flauti del 1948, usato anche a scopo didattico per approcciare alcune tecniche della *nuova musica,* come gli armonici ed il frullato, il *Concerto* per flauto e orchestra del 1960 e *Souffle* per tre flauti del 1969. Tra le altre composizioni ricordiamo il *Concerto* per flauto e orchestra scritto nel 1951 da Mario Zafer, *Y su sangre ya viene cantando, Epitaffio per Garcia Lorca* scritto nel 1952 da Luigi Nono, e *Couple* per flauto e pianoforte del 1959 e *Krankheit ist wohl der letze Gorund* del 2006 scritto da Sylvano Bussotti. Tra le opere del compositore romano Giacinto Scelsi troviamo la *Suite* per flauto e clarinetto del 1953, *Quays* per flauto solo, *Ko-Lho* per flauto e clarinetto del 1976, *Tetratkys* per flauto solo del 1959 e *Krishna e Rada* per flauto e pianoforte del 1986. Intensa sarà la produzione del compositore veneziano Bruno Maderna, che dedicherà molte opere a questo strumento. Tra tutte ricordiamo *Musica su due dimensioni per flauto, percussioni e nastro magnetico del 1952, Musica su due dimensioni per flauto e registratore stereofonico del 1957, Honeyrêves* del 1961 per flauto e pianoforte, dedicato a Severino Gazzelloni, e l'opera radiofonica *Don Perlimplin ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione del* 1961, dove il flauto accompagna il testo narrato da Federico Garcia Lorca, *Hyperion* del

1964, *Serenata per un satellite* per flauto e fagotto del 1969 e *Grande Aulodia* per flauto, oboe ed orchestra del 1970. Il repertorio flautistico del Novecento vede inoltre la presenza del compositore Franco Donatoni con *Puppenspiel* per flauto e gruppo strumentale del 1965, *Nidi* per ottavino del 1979, *Fili* per flauto e pianoforte del 1981, *Midi* per flauto solo del 1989, *Small II* per flauto, viola e arpa del 1993 e *Luci* per flauto in Sol del 1995. Importante sarà la figura di Salvatore Sciarrino che dedicherà la sua produzione a diverse trascrizioni di composizioni classiche, inoltre le sue opere quali *All'aure in una lontananza* del 1977, *Come vengono prodotti gli incantesimi* del 1985 e *Il fauno che fischia a un merlo* per flauto e arpa del 1980 testimoniano di come oltre all'utilizzo di nuove tecniche esecutive, anche attraverso l'uso di una scrittura alternativa, sia possibile integrare i rumori nel processo compositivo e non solo come esercizio intellettualistico. Le nuove tecniche furono esplorate anche nelle opere *Nafshi* del 1975 e *Preludio alla Notte* del 1993 del compositore Adriano Guarnieri in *Percorso H* del 1987 di Giacomo Manzoni.

7.8 *La scuola del Regno Unito*

La fine dell'Ottocento fu caratterizzata dall'arrivo nella capitale inglese di numerosi flautisti, a testimonianza dell'inizio di una nuova rinascita del flauto traverso anche in Inghilterra. Ma fu l'inizio del Novecento a presentare una nuova generazione di flautisti, che spinse per la nascita una nuova scuola flautistica. Tra le personalità importanti di questo periodo ricordiamo Albert Fransella, soprannominato il *Paganini del flauto*, primo flauto della Royal Philharmonic Society e della Queens Hall Orchestra. Insegnò inoltre alla

Guildhall School of Music e al Trinity College of Music e fu il primo flautista a registrare in solo, nel 1911. Alla figura di Fransella si affianca quella del flautista australiano John Lemmone, che registrò ben nove titoli per la Victor Talking Machine Company, diventando uno dei flautisti dell'epoca con il più alto numero di registrazioni.

Per quanto riguarda l'uso del flauto nel Regno Unito è da notare come all'inizio del Novecento la standardizzazione del modello Boehm non fosse ancora completata, sia in ambito dilettantistico che professionale. I flauti impiegati dai professionisti erano di vari sistemi, quali il John Radcliff, Robert Sidney Pratten, Richard Carte e diverse varianti del modello Boehm. Questa condizione è testimoniata dai metodi inglese di inizio secolo, dove vengono riportate le varie diteggiature dei diversi modelli. Caratteristica principale della scuola flautistica inglese fu quella della ricerca della qualità timbrica e sonora, senza l'uso del vibrato e con un suono caldo, fermo e diritto. Queste caratteristiche furono favorite dall'uso dei flauti in legno, che permettevano un suono più pastoso e rotondo a differenza del flauto in metallo. Tra i flautisti principali della scuola inglese ricordiamo Robert Murchie, primo flauto della BBC Symphony Orchestra e della Royal Philharmonic Society, ed i suoi allievi John Francis e Gareth Morris. Francis insegnò al Royal College of Music e alla Guildhall School of Music, e fu inoltre membro fondatore della London Philharmonic Orchestra, nonché primo flauto della BBC Symphony Orchestra. Gareth insegnò alla Royal Academy of Music e fu primo flauto della Royal Philharmonic Orchestra dal 1948 al 1972, diventando il flautista e didatta più influente della scuola inglese del secondo dopoguerra. Secondo Gareth, il vibrato era una pratica da limitare, perché il suo impiego costante, divenuto caratteristica sonora piuttosto che ornamento, annullava il vero suono del flauto.

Artefice di un'importante nuova stagione stilistica e padre di una nuova generazione di flautisti, è Geoffrey Gilbert, che portò Londra e l'Inghilterra ad essere uno dei poli principali del flauto contemporaneo. La sua attività flautistica toccò le principali orchestre e i principali poli didattici del Regno Unito: primo flauto alla Hallè Orchestra, alla London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra e alla Royal Philharmonic Orchestra, insegnante al Trinity College of Music, alla Guildhall School of Music e al R.M.C.M. Gilbert cambiò in poco tempo il suo stile, passando da quello della scuola inglese a quello della scuola francese. Passò allo strumento di Louis Lot e grazie anche alle lezioni con René Le Roy, cambiò la sua impostazione ed il suo stile, focalizzando l'attenzione su alcuni principi quali il vibrato e l'uso della mandibola per la direzione del fiato.

Tra gli allievi di Gilbert spicca su tutti l'irlandese James Galway, che ha studiato inoltre con John Francis, Gaston Crudele, Jan Pierre Rampal e Moyse. Galway sarà tra i flautisti più apprezzati e conosciuti al mondo con un'importante carriera sia in orchestra che da solista: primo flauto alla London Symphony Orchestra, alla Royal Philharmonic Orchestra e ai Berliner Philharmoniker. Ha all'attivo oltre 50 dischi e numerosi riconoscimenti quali il Record of the Year e il Grand Prix du Disque. Tra gli altri allievi di Gilbert ricordiamo William Bennet, flautista di successo e primo flauto in diverse orchestre inglesi e Trevor Wye, importante didatta ed autore del *Practice Books for the flute:* uno dei principali metodi della didattica flautistica del Novecento. Tra gli altri flautisti di rilievo del panorama contemporaneo inglese vanno menzionati Peter Lloyd e Susan Milan. La *British Flute Society*, fondata nel 1983, è l'associazione flautistica inglese che presenta come organo ufficiale la rivista *Pan.*

7.9 *Il repertorio*

Nonostante la scuola flautistica inglese sia stata tra le principali scuole europee, il repertorio del Novecento dedicato al flauto è abbastanza carente. Tra i compositori inglesi più importanti ricordiamo Benjamin Britten che ha composto nel 1964 *Gemini Variations*, un brano scritto e dedicato a due gemelli dodicenni che dovevano suonare l'uno il flauto e il pianoforte e l'altro il violino e il pianoforte, passando continuamente da uno strumento all'altro. Di rilievo è anche *In Ireland*, una fantasia per flauto e orchestra scritta da Hamilton Harty. Ricordiamo inoltre il *Concerto* op.36 e la *Sonata* op.97 di Lennox Berkeley e alcune composizioni per flauto solo quali *Solite, Notturne e The Kestrel Pace round the sound* di Peter Maxwell Davies. Tra le avanguardie spicca su tutti l'opera del compositore Brian Ferneyhough, di cui ricordiamo *Cassandra's dream song* del 1970, *Unity Capsule* del 1976 e le varie composizioni per flauto e nastro magnetico.

7.10 *La scuola americana*

Anche gli Stati Uniti furono coinvolti, ad inizio del XX secolo, da un vero e proprio rinascimento del flauto. Di fondamentale rilievo sarà la figura di Georges Barrère, primo flauto alla New York Symphony Orchestra ed allievo del flautista francese Paul Taffanel, con il quale conseguirà il diploma. Proprio da Taffanel aveva ereditato i principi della scuola flautistica francese, dedicandosi parallelamente alla didattica anche alla carriera concertistica. Fu inoltre insegnante, dal 1931, alla Julliard School. Tra gli allievi di Barrère ricordiamo William Kincaid, Arthur Lora e Carmine Coppola, figlio del

regista Francis Ford Coppola. Fino all'arrivo di Barrère, a New York era ancora prevalente l'uso del flauto in legno, anche se alcuni flautisti francesi della Boston Symphony Orchestra, utilizzavano già dal 1887, dei modelli d'argento Louis Lot. William S.Haynes, uno dei principali costruttori di flauti, avviò la sua attività costruendo in legno copie dei modelli Boehm e Mendler e nel 1917 convertì la sua produzione in flauti d'argento, passando al modello francese e avviando una forte campagna promozionale sull'uso del metallo; nel 1935 ideò e costruì il primo flauto di platino. Verne Q.Powell nel 1926 fondò la sua ditta, ancora oggi tra le più importanti a livello mondiale, da sempre fucina di diversi nuovi costruttori che a loro volta aprirono altri laboratori e ditte tra cui Bickford e Banner, Ed Almeida, Jonathan Landell e Dana Sheridan. Tra i principali flautisti americani del Novecento ricordiamo in modo particolare quelli della comunità italo-americana, quali Joseph Mariano, Coppola e De Lorenzo. Lo stesso De Lorenzo avviò la tradizione americana dell'orchestra di flauti, con la formazione di un notevole repertorio fatto di trascrizioni e rielaborazioni. Tra i flautisti contemporanei ricordiamo Paula Robison, Carol Wincenc, Gary Schocker e Robert Dick. Flautista e compositore, sarà lo stesso Dick a sperimentare nuove tecniche, brevettando una nuova testata telescopica adatta a glissare ogni nota in maniera indipendente dalla dinamica. Negli Stati Uniti troverà spazio anche la più grande associazione flautistica del mondo: la *National Flute Association*, fondata negli anni Settanta e con oltre 60.000 soci.

7.11 *Il repertorio*

Il brano cardine del repertorio flautistico americano è senza dubbio *Density 21.5* di Edgar Varèse. Scritto nel 1936, questa composizione per flauto solo è un omaggio al nuovo strumento di platino costruito l'anno precedente da Haynes di cui la densità è proprio di 21.5. Insieme a *Syrinx* di Debussy, è uno dei brani per flauto più eseguiti al mondo, e lo stesso Varèse suggeriva di eseguire le due composizioni una accanto all'altro. *Density 21.5* presenta per la prima volta nella storia del repertorio flautistico i suoni percussivi, ottenuti battendo leggermente le chiavi e soffiando dolcemente. A testimonianza dell'assoluta precisione ritmica e dinamica richiesta dal brano, nel 1963 Varèse scrisse alla flautista Betty Bang: «Per favore… si attenga alle dinamiche indicate. Lo dica ai suoi allievi…» per poi continuare: «…Mi piace molto l'idea di eseguire il pezzo nella semioscurità e non sul palco ma proprio in mezzo all'auditorium…»[10]. Vasta è anche la produzione di John Cage che scriverà diverse composizioni per flauto, tra le quali ricordiamo: *Tre pezzi per due flauti* del 1933 e *Two* per flauto e pianoforte del 1983. Tra le altre composizioni americane ricordiamo: *Three American pieces* per flauto e pianoforte e *Renaissance Concerto* per flauto e orchestra di Lukas Foss; il *Concerto* n.1 per flauto e percussioni del 1939 di Lou Harrison; la *Sonata* per flauto solo o.118 e la *Sonata for Ryuteki Sho* op.121 per flauto e organo di Alan Hovhaness; la *Sonata* per flauto e pianoforte del 1930 e il *Concerto* per flauto del 1971 di Walter Piston; Il *Duo* del 1971 di Aaron Copland; *Halil* del 1981 di Leonard Bernstein; *Klezmer Rondos* per flauto e orchestra di Paul Schoenfield; *Superflute* per flauto e nastro magnetico del 1971 e *Winds of the*

[10] VARÈSE, E. (1983) *Il suono organizzato*, Milano: Ricordi, p. 169.

highest Tower per flauto e nastro magnetico del 1972 di Meyer Kupferman; il *Concerto* n.1 per flauto e computer del 1984 di John Melby; *Dialogues* per flauto e nastro magnetico del 1998 di Leo Kraf e *Vermont Counterpoint* per flauto amplificato e nastro di Steve Reich.

7.12 *Il flauto negli altri paesi europei*

Oltre a quella francese, tedesca, italiana ed inglese, si svilupparono nel corso di tutto il Novecento diverse correnti e scuole flautistiche, dall'Europa Orientale fino alla Penisola Iberica. Tra le scuole principali europee troviamo quella svizzera, fortemente influenzata dalla scuola francese.

Il conservatorio di Zurigo dettò il profilo stilistico di questa corrente, avviato con la figura di André Jaunet, allievo a Parigi di Moyse ed insegnante della cattedra di flauto dal 1938. Primo flauto alla Tonhalle di Zurigo, rivoluzionò l'assetto didattico e divulgativo dello strumento, avviando una vera e propria generazione di flautisti, tra i quali ricordiamo su tutti Aurèle Nicolet e Peter-Lukas Graf. Tra i flautisti più recenti vanno menzionati Emmanuel Pahud e Felix Renngli. Interessante è la figura di Matthias Ziegler, compositore e flautista che per diversi anni ha lavorato sull'amplificazione di strumenti di taglie più gravi, brevettando uno strumento chiamato Matusi-flute, con una membrana vibrante sulla testata simile al *Dizi*, l'antico flauto cinese di bambù.

Nel vicino territorio austriaco, determinante fu la figura del flautista Ary van Leeuwen, il quale fu primo flauto ai Wiener Philharmoniker e alla Wiener Staatsoper dal 1903 al 1029. La sua figura influenzò il cambiamento di gusto che portò anche in Austria all'uso definito del flauto d'argento Boehm. Per la

diffusione del modello boehm fondamentale sarà anche l'attività concertistica e didattica di Jacques Van Lier e John Amans. Tra gli altri flautisti austriaci ricordiamo: Josef Niedermayr, Meinhar Niedermayr, Hans Reznicek, Herbert Reznicek, Wolfgang Schulz e Dieter Flury.

Per quanto riguarda i Paesi Bassi, tra i massimi flautisti olandesi ricordiamo John Amans, primo flauto della New York Philharmonic dal 1923 al 1942, Van Leeuwen e Van Lier, De Jong e Fransella, K.Willeke, Jacques Zoon, primo flauto della Boston Symphony Orchestra e del Concertgebouw, Frans Vester, primo flauto dell'Orchestra dell'Opera Olandese dal 1955 al 1966.

Tra le scuole più interessanti presenti in Europa orientale spicca su tutte quella Ungherese. Tra i vari flautisti ungheresi ricordiamo il primo flauto della Bayerischer Rundfunk, Andras Adorja, il suo allievo Janos Balint e Istvan Matuz, specializzato nel repertorio contemporaneo.

Poche notizie ci sono pervenute sulla scuola flautistica russa. Dalle poche testimonianze sappiamo che fino all'inizio degli anni Sessanta in Unione Sovietica venivano suonati flauti Boehm in legno, che consentivano una sonorità simile a quella della scuola inglese. Tra i flautisti più conosciuti ricordiamo su tutti Valentin Zwerev che adottò il flauto con il sistema francese. Nel territorio scandinavo va ricordato il finlandese Matti Helin, noto collaboratore di Matti Kahonen nella progettazione del flauto in carbonio, lo svedese Goran Marcusson, e il danese Holger Gilbert Jespersen.

In Spagna sarà la figura del catalano Frances Casanova a portare il flauto in auge, diventando primo flauto dell'orchestra di Pablo Casals. Va menzionato inoltre Rafael Loepz Cid, che nel dopoguerra fu primo flauto dell'orchestra nazionale di Spagna. Negli ultimi decenni si sono messi in luce

numerosi solisti di fama mondiale, tra cui Claudi Arimany e Rafael Casasempere.

7.13 *Il repertorio*

Il repertorio flautistico svizzero presenta un importante produzione in tutto il Novecento. La *Ballade* per flauto e pianoforte scritta da Frank Martin nel 1939 per il concorso del conservatorio di Ginevra, rappresenta l'inizio di un ciclo di ballate per strumento solista e orchestra, scritte tra il 1938 e il 1927. Questa forma, estremamente libera, rappresenterà in parte lo stile di Martin, basato su un linguaggio cromatico e atonale. Ricordiamo inoltre la *Suite Modale* scritta nel 1956 da Ernest Bloch, ed ispirata ai modi liturgici, e le composizioni di Wily Burkhard, tra cui la *Serenade* op.71 n.3 per flauto e chitarra e la *Suite en miniature* op.71.n.2 per flauto e pianoforte, dove spicca una scrittura cromatica ed espressiva.

Sul versante austriaco, a causa soprattutto del predominio degli archi, la produzione per flauto sarà molto limitata. Tra i passi flautistici più importanti ricordiamo il *Pierrot Lunaire* op.21 e il movimento n.7 dello *Sprechgesang* di Arnold Schonberg e il *Flotenstuck neunphasig* per flauto e pianoforte di Enst Krenk. In questa composizione di carattere seriale, si presentano le nuove tecniche flautistiche, come gli armonici ed il frullato. Stesso discorso vale per la scuola russa in cui il repertorio flautistico non è minimamente paragonabile a quello per pianoforte o per violino.

Tra i compositori russi fu Sergey Prokof'ev a mostrare un certo interesse per il flauto, come testimoniato dal solo della *Sinfonia Classica* op.25, dai diversi passi virtuosistici presenti in *Pierino e i lupo* e dalla *Sonata* per flauto

e pianoforte op.94 scritta nel 1943. La produzione dedicata al flauto da parte di Dmitrij Sostakovic e Igor Stravinsky si limiterà solo a diversi passi virtuosistici presenti nelle loro sinfonie sia per flauto che per ottavino. Il compositore Edison Denisov dedicò una vasta produzione al flauto, di cui ricordiamo la *Sonata* scritta nel 1960, il *Concerto* e il *Quartetto* per flauto e archi del 1989, dove viene messo in mostra un approccio compositivo legato al serialismo, approdato tardi in Unione Sovietica.

Sul versante ungherese spicca la figura del compositore Bohuslav Martinu con la *Prima Sonata* per flauto e pianoforte, il *Concerto* per flauto, violino e orchestra, la *Sonata* per violino, flauto e pianoforte, la *Promenades* per flauto, violino e clavicembalo, la *Madrigalsonate* per flauto, violino e pianoforte e il *Trio* per flauto, violoncello e pianoforte. Tra le composizioni del compositore ungherese Erwin Schulhoff, scomparso in un campo di concentramento, ricordiamo il *Doppio Concerto* per flauto, pianoforte e orchestra e la *Sonata* per flauto e pianoforte.

La produzione flautistica polacca ruota intorno alle figure di Krzysztof Penderecki con il *Concerto* per flauto e orchestra, e Henryk Mikolaj Gorecki con il *Concerto-Cantata* per flauto e orchestra e *For you, Anne-Lill* per flauto e pianoforte. Per quanto riguarda il repertorio scandinavo ricordiamo il *Concerto* per flauto, *La nebbia sale*, per flauto e arpa, *Fede e Speranza* per flauto e viola e *I bambini giocano* per flauto solo di Carl Nielsen, il *Concerto* per flauto op.63, *le Danze con il vento* di Einojuhani Rautavaara, il *Concerto* per flauto e orchestra op.70 e *Chamber Music II* op.41 per flauto in sol e orchestra d'archi di Aulis Sallinen.

Carente è il repertorio flautistico della penisola iberica, di cui ricordiamo il *Concierto pastoral* per flauto e orchestra e la *Serenada al alba del dìa* per flauto e chitarra di Joaquín Rodrigo.

7.14 *Il flauto nei paesi extraeuropei*

Il flauto traverso è uno tra gli strumenti a fiato più diffusi nel continente sudamericano, utilizzato soprattutto in Argentina e Brasile.

La storia flautistica in Argentina deve molto alla figura di Alberto Veggenti, che negli anni venti, prima del suo rientro in Italia era stato flautista nell'Orchestra stabile del Teatro Colon. Fondamentale sarà la figura degli italiani emigrati in Argentina, che avviarono una vera e propria generazione di flautisti, che vedranno susseguirsi come primi flauti nella Filarmonica di Buenos Aires. Tra i flautisti principali ricordiamo Angel Martucci, De Simone, Rocco e Claudio Barile.

Molto simile è la presenza del flauto in Brasile, di cui vanta un'ottima posizione soprattutto nella musica popolare e nel *Choro*. Tra i maggiori flautisti popolari ricordiamo Bendito Lacerda, Pixinguinha, Altamiro Carillho e tra i flautisti classici Odette Erinest Dias e Celso Woltzenlogel. Nel 1994 viene fondata una delle più grandi associazioni flautistiche di tutto il Sud America l'*Associação Brasileira de flautistas.*

In Oriente, il flauto traverso diviene uno strumento conosciuto ed apprezzato soprattutto in Giappone, già a partire dalla metà dell'Ottocento. Nel 1887 viene fondata l'Accademia musica di Tokyo, con una didattica incentrata principalmente sulla scuola tedesca e austriaca. Nel 1927 viene formata la prima orchestra in senso Occidentale, e nel 1931 nasce la prima classe di composizione. Fu Masao Yoshida il primo giapponese a studiare il flauto occidentale, iniziando il suo percorso di studi da autodidatta e suonando nella KHK Orchestra. Successivamente si perfezionerà in Europa con André Jaunet a Zurigo e Hans Reznicek a Vienna. Sul finire degli anni Sessanta, il flauto diventa uno strumento sempre più conosciuto e suonato, come

testimoniato dal continuo arrivo di insegnati europei ed americani, e con lo sviluppo didattico con sempre più numerose accademie e scuole di musica. Il Giappone vanta anche una delle migliori marche mondiali di flauti attualmente presente: la Muramatzu, fondata nel 1923.

7.15 *Il repertorio*

Nel repertorio sudamericano spicca su tutti la figura del compositore argentino Astor Piazzolla, vero rivoluzionario della tradizione popolare ed interprete del *nuevo tango*. Tra la sua produzione ricordiamo due composizioni per flauto: *Histoire du Tango,* del 1986 per flauto e chitarra, e *6 Etudes tanguistiques,* del 1987. Tra gli altri compositori argentini ricordiamo Alberto Ginestra che scrisse nel 1945 *Duo for flute and oboe.*

Il repertorio flautistico brasiliano, oltre alla vasta produzione di musica popolare, sarà incentrato sulla figura del compositore Heitor Villa-Lobos che scriverà per flauto diverse opere, soprattutto di stampo cameristico. Ricordiamo *Quinteto em forma de Choro* per quintetto di fiati, la sesta *Bachianas Brasileiras* in duo con il fagotto, *Distribuição de flores* per flauto e chitarra e *Assobio a Jato* per flauto e violoncello. Recente sarà la produzione flautistica giapponese che si svilupperà soprattutto negli ultimi decenni.

Buona parte delle composizioni nipponiche saranno incentrate sulla ricerca di un linguaggio e di uno stile ibrido tra l'antica tradizione popolare ed i modelli compositivi occidentali. Tra gli esempi di questa operazione ricordiamo il *Concerto* per flauto e orchestra scritto nel 1948 da Hisatada Otaka, nel quale verranno utilizzati diversi elementi della musica tradizionale, come l'uso delle scale modali, e *Somakusha* scritta nel 1961 da Yoritsune

Matsudaira. Tra le altre opere più influenti del repertorio giapponese ricordiamo *Voice* del 1971 e *Air* del 1996 di Tōru Takemitsu. Kazuo Fukushima scriverà *Mei,* ibridando alcuni elementi della musica seriale con la tecnica dello *Shakuhachi,* l'antico flauto giapponese. Notevoli saranno anche altre sue composizioni come *Oh-Tsuzumi* e *Kadha karuna.*

7.16 *Le nuove tecniche*

Il Novecento, con l'avanzare della *Nuova musica* e dei nuovi repertori, è stato un secolo di grandi sperimentazioni che ha portato ad esplorare tutte le potenzialità tecniche ed espressive dei vari strumenti. Le avanguardie hanno costruito la propria estetica proprio su questa continua ricerca, preferendo al suono omogeneo e puro dello strumento le nuove possibilità timbriche ed espressive. Gran parte degli sviluppi tecnici vengono intrapresi a partire dalla seconda metà del secolo, spinti dai nuovi compositori e dal nuovo modo di pensare e scrivere la musica.

Per quanto riguarda il flauto, con gli anni Sessanta si sviluppa anche una vera e propria trattatistica riguardante le nuove tecniche, a partire dagli studi di Heiss e Bartolozzi. In questo secolo, l'aspetto timbrico ha assunto un ruolo fondamentale, al pari di quello armonico, melodico e ritmico, diventando sempre più importante nel processo compositivo. Le variazioni timbriche sul flauto traverso possono avvenire in diversi modi: cambiando modo di soffiare nel tubo o cambiando diteggiatura. Una della possibilità più semplici per cambiare il timbro è attraverso l'uso degli armonici naturali, che permettono effetti di eco o dissolvenza. Un'emissione violenta permette la produzione di un *cluster* di armonici, che consiste nella produzione simultanea e non precisa

di più suoni armonici della stessa fondamentale. Un'ulteriore possibilità di variare il timbro passa dall'uso di diteggiature alternative, modificando in questo modo le proprietà acustiche e di intonazione dello strumento. Quella del vibrato è un'altra tecnica molto utilizzata durante tutto il Novecento, grazie alla quale è possibile variare il timbro attraverso due parametri: l'ampiezza e la frequenza. Tra i diversi vibrati troviamo il vibrato di labbra, poco usato ma molto flessibile ritmicamente, e il vibrato di glottide. Il frullato si presenta come un tipo di tremolo, che verrà utilizzato già dalla metà dell'Ottocento, ottenuto con un'interruzione della colonna d'aria, come pronunciando la lettera *r*. Sono presenti due tipi di frullato, quello dentale, rollando la punta della lingua sul palato, appena dietro gli incisivi superiori, oppure mettendo in vibrazione l'ugola contro il retro della lingua.

Anche le tecniche di produzione dei microintervalli e del glissato si sono sviluppate durante il XX secolo, ottenute attraverso dei leggeri spostamenti della mandibola con la relativa apertura e chiusura del foro d'imboccatura.

Il flauto traverso presenta anche numerosi effetti percussivi, come il colpo di chiavi, che consiste nel percuotere con forza la chiave producendo in questo modo un suono percussivo. Nei contesti extracolti, come il jazz e il rock, ha trovato spazio anche la tecnica del suono cantato, che permette la produzione contemporanea del canto e del suono dello strumento. Dalle musiche tradizionali di diverse parti del mondo, è presa in prestito la tecnica della respirazione circolare, che consiste nel prendere aria attraverso il naso, espellendo l'aria dalla bocca attraverso la pressione delle guance e creando in questo modo un suono continuo senza interruzioni.

Il Novecento ha visto anche l'avvento dei sistemi di amplificazione, usati soprattutto in contesti extra-colti per livellare la pressione sonora tra i vari strumenti. Per quanto riguarda il flauto, l'uso e il posizionamento di microfoni

fissi, o microfoni a contatto, ha creato e potenziato nuove possibilità timbriche ed espressive, rendendo molto più efficaci alcuni effetti, suoni percussivi e fischi. Tra i nuovi metodi dedicati esclusivamente a queste nuove tecniche troviamo *Present day flutes*, di Pierre-Yves Artaud e Gerard Geay e *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporany Techinuques* di Robert Dick.

8. Il flauto traverso nella pratica elettroacustica

8.1 *Introduzione*

La fine dell'Ottocento vedrà con la rivoluzione elettrica, dettata dallo sviluppo delle nuove tecnologie e con la conseguente nascita della riproduzione meccanica, la creazione di un nuovo modo di fare e pensare la musica unitamente a un nuovo rapporto tra uomo e macchina. L'inizio di questa fase, avviata storicamente con la nascita verso la fine degli anni Quaranta della musica concreta a Parigi e successivamente con lo studio di Colonia e quello di Fonologia di Milano, fonda le radici già a partire dalle sperimentazioni delle nuove correnti musicali di fine Ottocento e dallo sviluppo di una prima liuteria elettroacustica. Con Varèse, Debussy, Busoni, Schönberg e la corrente dei futuristi, si avvierà un cambio generale del pensiero musicale occidentale, che tenderà a tralasciare le caratteristiche strutturali legate alla consonanza e all'impianto tonale, cercando nuovi parametri e identificando ed accettando la categoria del *rumore* rispetto a quella del suono. In ottica compositiva, il focus verrà spostato dalla tonalità e

dal temperamento su quello del timbro, che già sul finire dell'Ottocento aveva assunto una funzione strutturale e non solo ornamentale.

La nuova pratica elettroacustica permette di ripensare a questi parametri, attraverso materiali sonori di natura meccanica ed elettrica, favorendo un nuovo approccio sia da parte del compositore che da parte dell'esecutore, creando una nuova percezione del mondo sonoro. In questo nuovo scenario trova spazio il flauto traverso, che grazie al suo timbro, alla flessibilità ed agilità e soprattutto grazie allo sviluppo delle nuove tecniche, verrà incluso da moltissimi compositori nel nuovo repertorio di carattere elettroacustico. L'esplorazione di tutte le caratteristiche acustiche e tecniche dello strumento, quali il glissato, il frullato e gli armonici, e parallelamente ad un nuovo uso delle dinamiche, permetterà al compositore di estendere le possibilità dello strumento creando nuove diverse applicazioni. Nel repertorio elettroacustico troveranno inoltre maggiore impiego le differenti taglie di flauto, soprattutto quelle del registro grave, come il flauto basso e il flauto subbasso. La costante di tutto il repertorio flautistico elettroacustico sarà quella di portare sullo stesso piano la convivenza tra le due nature del suono: quella meccanica e naturale dello strumento acustico, con quella elettronica ed artificiale del suono fissato.

8.2 *Cinque lavori scelti per un percorso storico/compositivo del flauto traverso nel repertorio elettroacustico*

I lavori scelti, disposti in ordine cronologico, tracciano i punti focali dello sviluppo delle diverse applicazioni tecniche dello strumento e dei diversi

processi compositivi legati al suono acustico e al suono fissato, passando dai primi esperimenti su nastro fino alla sintesi sonora digitale.

Tra le composizioni selezionate manca *Variations sur une flûte mexicaine,* di Pierre Schaeffer del 1949, considerata la prima composizione elettroacustica in cui compare un flauto. La scelta di eludere questa composizione è dettata dal fatto che, nonostante la decontestualizzazione degli elementi sonori relativi alla musica concreta, lo strumento utilizzato è un flauto diritto di origine messicana, a sei fori e senza meccaniche, e quindi non può essere tracciata come prima presenza specifica del flauto traverso nel repertorio elettroacustico.

8.2.1 Otto Luening*: Fantasy in space - 1952*

Fantasy in space, composta nel 1952 dal compositore statunitense Otto Luening in collaborazione con Vladimir Ussachevsky, è considerata una delle prime pagine elettroacustiche dedicate al flauto traverso.

Ideata presso lo studio di Woodstock, a New York, questa composizione presenta quattro tracce di flauto, registrate dallo stesso Luening attraverso la tecnica della sovraincisione. L'utilizzo della sovraincisione permetterà al compositore di poter lavorare singolarmente sulle tracce separate, con la conseguente possibilità di scegliere come e quale utilizzare per la manipolazione dei parametri sonori. *In Fantasy in space* Luening sfrutterà a pieno il dualismo tra suoni manipolati e suoni non manipolati, che caratterizzeranno in maniera netta la struttura formale delle composizione.

L'intero sviluppo melodico si presenta principalmente tonale con quale sporadico episodio di dissonanza. Nonostante la sua breve durata, questa

composizione può essere divisa in tre parti: un'introduzione, una parte centrale ed una coda. La parte introduttiva, affidata all'ingresso di un primo flauto e dalla presenza di un secondo flauto in risposta, si presenta in modo simile nella terza parte, creando in questo modo una sezione A e una sezione A1. La parte centrale, la sezione B, è rappresentata dall'ingresso di una melodia tradizionale tratta da canzone popolare ed è in questa sezione che emerge in maniera più delineata l'opposizione tra suono naturale e suono manipolato, presentandosi in netto contrasto con la sezione precedente e con quella successiva. Mentre nella sezione A e A1, il flauto utilizza suoni staccati, trilli e scale discendenti, nella sezione B si presenta con una chiara e leggibile linea melodica, senza alcuna manipolazione timbrica. L'elemento che farà da collante tra le tre parti sarà lo sviluppo di uno sfondo/tessitura creato dai flauti attraverso la tecnica dell'imitazione.

8.2.2 Bruno Maderna: *Musica su due dimensioni* - 1958

Concepito da Bruno Maderna come un progetto ben più ampio di musica seriale, che in un primo momento avrebbe dovuto coinvolgere altri strumenti, *Musica su due dimensioni* fu ridimensionato in un progetto più ristretto, destinato al solo flauto traverso: strumento che troverà ampio spazio nell'intera produzione del compositore veneziano.

Il titolo scelto da Maderna indicherà due diverse composizioni, la prima scritta nel 1952 per flauto e nastro magnetico, e la seconda scritta nel 1958 per flauto e nastro magnetico stereofonico, entrambe ideate nello Studio di Fonologia della Rai di Milano. *Musica su due dimensioni* si presenta come la prima composizione in cui Maderna fa un largo uso di suoni registrati su

nastro, con la modifica di diversi parametri come la frequenza e l'ampiezza, e l'ampio uso di effetti quali il filtraggio, il riverbero e la ring modulation. Oltre ai suoni generati sinteticamente, sarà tra le prime opere in cui i suoni fissati su nastro verranno combinati con la componente performativa dell'esecuzione dal vivo. Fu Severino Gazzelloni ad eseguire quest'opera per la prima volta nel Giugno del 1958, presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

A differenza della composizione del 1952, quella del 1958 presenta una maggiore integrazione tra la sorgente acustica con quella elettroacustica. *Musica su due dimensioni* (1952) è divisa in tre sezioni: la prima per nastro solista, la seconda per flauto solo e l'ultima ancora per nastro e colpo singolo di piatto. La composizione si presenta priva di elementi aleatori e il materiale pre-registrato, così come lo sviluppo melodico, sono completamente diversi da quelli dell'opera del 1958. *Musica su due dimensioni* (1958) presenta una maggiore integrazione tra flauto e nastro, e viene concessa all'esecutore una notevole libertà interpretativa. Divisa in cinque sezioni, la partitura si presenta senza battute e offre diverse scelte che danno l'opportunità di interagire in modo relativamente libero con il nastro. Il nastro include suoni elettronici e suoni di flauto con diversi gradi di manipolazione timbrica. I suoni elettronici presentano un'ampia varietà morfologica ed includono impulsi acuti e rumorosi, gesti e trame in diversi registri e livelli dinamici ricchi di variazioni. L'intento di Maderna è quello di creare una sintesi sonora tra le due differenti sorgenti acustiche, organizzando i materiali in modo da non fornire all'ascoltatore un'esatta percezione dei diversi tipi di suoni: acustici, elaborati elettroacusticamente e sintetici. In questo modo viene a crearsi una ricca tessitura in cui gli elementi emergono in costante oscillazione tra sfondo e figura. *Musica su due dimensioni* del 1958 si presenta inoltre come un primo

passo verso l'uso di elementi aleatori nella produzione compositiva di Maderna, che sviluppa inoltre una concezione della forma più aperta e modellata anche dal necessario empirismo del lavoro in studio, dove la tecnologia dell'epoca non permetteva un alto grado di precisione.

La scrittura presenta una serie di possibilità di interazione, e uno dei suoi aspetti chiave risiede nell'opposizione tra qualcosa di imprevedibile per natura, come il suonare lo strumento dal vivo e una fonte fissa e perfettamente prevedibile, seppur realizzata con alcune tecniche aleatorie.

8.2.3 Mario Davidovsky: *Synchronisms n.1* - 1963

Synchronisms n.1 del 1963 per flauto traverso e nastro magnetico è il primo di una serie di dodici composizioni scritte dal compositore americano Mario Davidovsky per strumenti acustici e suono fissato, registrate presso il Columbia-Princeton Electronic Music Center. Questo brano si presenta tra le prime composizioni elettroacustiche dedicate al flauto in cui resta intatto l'elemento performativo attraverso la presenza dell'esecutore che suona dal vivo insieme al suono fissato su nastro. I tempi di inizio e di fine dell'esecuzione, dettati dall'avvio manuale del nastro, fanno si che *Synchronismis* n.1 sia il primo brano del repertorio flautistico elettroacustico in cui il flauto inizia da solo senza l'ausilio del nastro, mentre nelle altre composizioni è il nastro a partire pochi secondi prima, per poi essere seguito dal flauto.

La composizione si presenta in forma tripartita A - B - A, con la prima e la terza sezione che hanno in comune una maggiore presenza del flauto attraverso linee melodiche legate e parti ritmiche, ed una sezione centrale in

cui trova maggiore spazio il nastro magnetico che in alcuni punti prende il sopravvento sullo strumento acustico contribuendo alla costruzione e all'arrivo di un climax che chiude questa sezione. Nella prima sezione i materiali esposti creano un continuum in tutto il brano e gli sviluppi dinamici si susseguono in maniera graduale. L'ultima fase della prima sezione presenta diverse varianti ritmiche attraverso l'uso di suoni percussivi, sia con l'aria che senza, e suoni staccati. Se in tutta la prima parte aveva svolto un ruolo prevalentemente di accompagnamento, in questa fase il nastro funge da cadenza di congiunzione verso la seguente sezione.

La seconda sezione, quella che prepara al climax centrale, vede un maggiore uso del registro acuto del flauto e di diversi cambi dinamici, improvvisi ed estremi. Il nastro aumenta i suoi movimenti dinamici, creando inoltre linee dissonanti, irregolari ed instabili, fino a cessare le interruzioni, permettendo al suono fissato di prendere il sopravvento sul flauto e condurre la composizione al climax principale. Il termine della sezione si presenta con un lento decrescendo del suono fissato che collega alla terza sezione aperta nuovamente dal flauto.

La terza ed ultima sezione riprende i movimenti melodici e ritmici della prima, ed anche in questa parte ci si allontana gradualmente dalle dinamiche morbide verso quelle più forti, raggiungendo un *fff* nel finale. In tutta la composizione la parte su suono fissato si svilupperà per imitazione dei movimenti melodici e ritmici del flauto, condividendo in alcuni punti anche le stesse altezze, come ad esempio il primo ingresso del nastro sulla nota Re, che il flauto replica immediatamente dopo che il nastro ha dichiarato quest'altezza. Inoltre la parte su nastro cerca di imitare i diversi suoni acustici del flauto come fischi, note acute e suoni sporchi. La parte su suono fissata è stata generata attraverso l'uso di oscillatori, generatori di onde sinusoidali, e

sorgenti di rumore bianco ed i suoni registrati sono stati manipolati attraverso modulatori, filtri, riverberi e modulazioni di velocità e di ampiezza.

Gli elementi tecnici ed esecutivi che caratterizzeranno la parte performativa di questa composizione saranno incentrati sull'uso delle diverse nuove tecniche flautistiche, come il frullato, gli armonici ed i suoni percussivi, e dalla ricerca di una buona sincronizzazione tra parte performativa e suono fissato.

8.2.4 *Jean-Claude Risset: Passages - 1982*

Commissionato dalla Biennale di Venezia, *Passages* è stato scritto a Marsiglia nel 1982 da Jean-Claude Risset e destinato al flauto traverso e suono fissato. In questa composizione vengono usate diverse tecniche di sintesi sonora che mettono in mostra i vari esperimenti ed i vari concetti sviluppati da Risset e la loro commistione con i suoni acustici del flauto.

La parte dei suoni sintetici, realizzati attraverso il MusicV con un computer Télématique T1600, assume diverse caratteristiche nell'intero sviluppo della composizione, fungendo da accompagnamento armonico, accompagnamento ritmico, doppiaggio e contrappunto con il flauto. La parte flautistica che si sviluppa sull'intero registro attraverso note lunghe, suoni staccati e trilli, presenta inoltre l'uso di diverse tecniche quali il glissato, gli armonici, il frullato ed il suono cantato. La partitura completa comprende tre pentagrammi: la parte superiore destinata al flauto solista, quella centrale destinata alle indicazioni di tempo cronometrico e quella inferiore alla parte elettronica. La parte elettronica serve principalmente per il solista che ha la possibilità di vedere graficamente i vari punti corrispondenti ai suoni, ed

inoltre l'esecutore necessita di un cronometro per sincronizzare la parte esecutiva con la parte su suono fissato. Vengono usati tre gruppi di simboli grafici: linee ascendenti e discendenti per indicare il glissato; linee irregolari e con diverse oscillazioni per indicare suoni o gruppi che comprendono modulazioni; linee curve che indicano a seconda dei casi le variazioni di frequenza e di ampiezza.

8.2.5 *Walter Branchi: Cento giorni dopo… - 2003*

Per flauto bansuri e suoni di sintesi, *Cento giorni dopo…* è una composizione scritta nel 2003 da Walter Branchi. La parte solistica è affidata al flauto traverso bansuri, di tradizione indiana, tagliato in La, che permette grazie alla mancanza di chiavi di poter sviluppare diverse possibilità tecniche come l'uso del glissato e l'uso dei microtoni mediante lo spostamento millimetrico delle dita oltre che dell'imboccatura. Parallelamente ad una forte attenzione dell'aspetto dinamico, le micro-variazioni timbriche sono articolate attraverso ampio uso del vibrato e dei suoni soffiati.

La parte su suono fissata è generata attraverso un processo di sintesi digitale del suono. In questa composizione è fondamentale il rapporto tra suono acustico e suono sintetico. La partitura presenta due pentagrammi: il primo per indicare il flauto bansuri ed il secondo per indicare gli attacchi ed i cambi relativi al suono fissato. Il terzo rigo è utilizzato per indicare il tempo cronometrico con cui l'esecutore può sincronizzarsi con il suono fissato. In *Cento giorni dopo…* vengono messe in luce le due nature del suono: meccanico ed elettronico (naturale e artificiale), mostrando due mondi che pur così lontani, possono e riescono a convivere armoniosamente.

APPENDICE

Le diverse taglie del flauto

L'ottavino

L'ottavino si presenta in Do all'ottava superiore rispetto al flauto standard. Tagliato in Re4, ha il Re come nota più grave. Date le dimensioni, è costruito generalmente in soli due pezzi, con una meccanica identica al sistema Boehm. Dopo il flauto standard, si presenta come taglia più importante utilizzata soprattutto in orchestra ed in banda, con la presenza di un esecutore specializzato. La sua origine risale ai primi decenni del Settecento, grazie alle sperimentazioni avviate dai costruttori francesi, ma fu durante l'Ottocento a trovare spazio, prima con l'inserimento in numerose parti solistiche di opere, e poi con la nascita di una specifica letteratura solistica. Con il Novecento, questo strumento trova la sua totale affermazione, venendo riconosciuto come strumento autonomo e con una sempre più numerosa letteratura solistica e cameristica.

Il flauto in Mib

Il flauto in Mib, è stato uno strumento molto diffuso tra il Settecento e l'inizio del Novecento, con un largo impiego anche in orchestra. Definito *Terzino,* è attualmente utilizzato di rado e si presenta di terza minore più acuto del flauto standard. Negli anni Sessanta del Novecento era in produzione presso alcune ditte, come le americane Armstrong e Deford, specializzate in strumenti per banda, mentre attualmente non è presente nei cataloghi di

produzione delle diverse aziende, ed è costruito solo su espressa richiesta. Questo strumento presenta un suono chiaro e potente che lo fa risultare adatto agli ensemble bandistici, favorendone inoltre la lettura in tonalità con molti bemolli anche per i dilettanti. Il flauto in Mib è stato largamente utilizzato sia in campo jazzistico, sopratutto da Harbie Mann, sia da alcuni esecutori specializzati nei repertori delle avanguardie musicali come Pierre-Yves Artaud.

Il flauto contralto

Il flauto contralto fu concepito per la prima volta da Theobald Boehm nel 1858, il quale ricercava una taglia più grave rispetto al flauto standard. Attualmente il flauto contralto è in Sol2, una quarta sotto il flauto standard, ed è la seconda taglia più importante dopo l'ottavino. I vari modelli possono presentare sia una testata diritta e sia una testata ricurva. L'affermazione del flauto contralto si ha prevalentemente nel Novecento, in cui da un lato è inserito negli ensemble di flauto e dall'altro trova spazio nelle bande di flauti americane, promosse dal flautista italo-americano Leonardo de Lorenzo. Viene inoltre utilizzato anche nel jazz e in numerose colonne sonore per rievocare sonorità calde ed esotiche.

Il flauto basso

Il flauto basso, presente già nel Rinascimento, come flauto *bassus,* tagliato in Sol, trova con il sistema Boehm il suo assetto attuale. I primi flauti bassi

moderni sono stati prodotti per la prima volta verso la fine dell'Ottocento, e date le dimensioni, presentavano un intero giro di tubo tra la testata e la meccanica del corpo. Attualmente presenta una sola curva che ripiega la testata, ed è tagliato un'ottava sotto il flauto standard. Questo strumento, fu impiegato principalmente negli ensemble di fiati e nelle formazioni a più flauti, riuscendo a ricoprire una parte di frequenze più basse degli altri strumenti a fiato. É inoltre molto usato nelle produzioni di musica contemporanea, che ne approfondiscono costantemente i diversi aspetti sonori e le caratteristiche acustiche, ricercando e sviluppando nuovi effetti di vario genere.

Il flauto contrabbasso e subbasso

Gli ultimi decenni del Novecento hanno visto un'ulteriore sperimentazione in ambito costruttivo, che ha portato alla realizzazione di ulteriori modelli di taglia ancora più grave rispetto al flauto basso. I flauti contrabbassi e subbassi, sono in continuo mutamento e la loro taglia e la loro denominazione sono ancora incerte. Questi strumenti, tagliati solitamente una quarta, una quinta, un'ottava e due ottave sotto al flauto basso, sono largamente impiegati nei repertori d'avanguardia con musiche scritte appositamente per mettere in evidenza le caratteristiche timbriche e sonore dello strumento. Tra gli esecutori/compositori per questo strumento ricordiamo Robert Dick, Yves Artaud, Matthias Ziegler e Roberto Fabbriciani.

Bibliografia

BAINES, A. (2002) *Storia degli strumenti musicali*, Milano: Rizzoli

BERTIROTTI, A. (2003) *L'uomo, il suono e la musica*, Firenze: Firenze University Press

BOEHM, T. (1964) *The Flute and Flute-playing, in Acoustical, technical and artistic aspects*, New York: Dover Publications

COLE, W. (2014) *La forma della musica - Guida alle strutture formali dal 1600 al 1900*, Milano: Curci

DESROCHES, M. (2005) "Musica e rituale: significati, e società", in *Enciclopedia della musica*, Milano: Einaudi

FADER, L. (2018) "Development of the Flute from Pre-History to Modern Days", 2nd International e-conference on Studies in Humanities and Social Sciences, Belgrade

FELICIONI, M. (2015) *Il canto del vento*, Lulu Press: Raleigh, NC (USA)

Id. (2013) *L'evoluzione del flauto traverso - Dal traversiere allo strumento moderno*", Lulu Press: Raleigh, NC (USA)

GAI, V. (1975) *Il flauto*, Ancona: Berben

GALANTE, F. - SANI, N. (2000) *Musica Espansa*, Milano: LIM

GAZZELLONI, S. (1977) *Gazzelloni su Gazzelloni*, Roma: Magma

LAZZARI, G. (2003) *Il flauto traverso - storia, tecnica, acustica*, Torino: EDT

LIBIN, L. (2005) "Storia, simbolismi e funzioni degli strumenti occidentali", In *Enciclopedia della musica*, Milano: Einaudi

QUANTZ, J. J. (2015) *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, Milano: Rugginenti

Id. (2010) *Trattato sul flauto traverso*, Milano: LIM

SACHS, C. (1988) *Storia degli strumenti musicali*, Milano: Arnoldo Mondadori

SCHNEIDER, M. (1992) *La Musica primitiva*, Milano: Adelphi

SCELSI, G. (2010) *Il sogno 101*, Macerata: Quodibet

SIANO, L. "La Kosmogonie di Marius Schneider", Roma, Schneider: Musica, arte e conoscenza, Estratti dal convegno svolto l'8 Aprile 2017 https://www.academia.edu/35263973/Leopoldo_Siano_La_Kosmogonie_di_Marius_Schneider/

THOMAS, B. (1972) "The Renaissance Flute" in Early Music, n.I, Vol. III, Oxford University Press

USSACHEVSKY, V. (1959) "Music in the Tape Medium" in The Juilliard Review, n.II, 8-9 / 18-20

VARESE, E. (1983) *Il suono organizzato*, Milano: LIM

WEBER, M. (2017) *Sociologia della musica*, Milano: il Saggiatore.

Il volume offre una panoramica generale sull'evoluzione del flauto traverso, ricostruendone il percorso storico attraverso miti, culture e trasformazioni tecniche. Dalle prime testimonianze simboliche legate alla creazione e ai rituali, il flauto attraversa epoche in cui a partire dalle fonti sono rare, emerge più distintamente nel Medioevo e nel Rinascimento, quando la musica strumentale inizia a definire un'identità propria.
Con l'età barocca lo strumento trova un centro di sviluppo fondamentale in Francia, dove prende forma il modello che segnerà la sua diffusione europea. L'Ottocento rappresenta la svolta definitiva grazie al sistema di Böhm, che stabilisce le basi del flauto moderno, rendendolo più versatile, potente e adatto alle nuove esigenze espressive.
Dal Romanticismo al Novecento il flauto diventa protagonista di un ampliamento continuo delle possibilità sonore:dall'orchestrazione moderna alla sperimentazione timbrica, fino all'uso di nuove tecniche.

Il risultato è un ritratto sintetico ma significativo di uno strumento che, attraverso continui cambiamenti culturali e tecnici, mantiene viva la sua natura più profonda: quella del soffio, gesto originario che attraversa tutta la sua storia.

Francesco Di Cristofaro è flautista e polistrumentista. Ha conseguito la laurea in Tradizioni Musicali Extraeuropee ad indirizzo indologico presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza e la laurea in Musica Elettronica presso il Conservatorio "N. Sala" di Benevento. La sua attività artistica e di ricerca si concentra sulle musiche di tradizione orale del Mediterraneo e di diverse aree extraeuropee, con particolare attenzione allo studio dei flauti nelle varie culture: dal bansuri indiano al flauto irlandese, fino al traverso classico e alla sua evoluzione tecnica e repertoriale. Svolge un'intensa attività concertistica e discografica in Italia e all'estero. Dal 2019 è direttore dell'etichetta discografica Liburia Records.

9 791280 064943

IL Sileno Edizioni