

La didattica del flauto *traversière* in Francia tra '700 e '800

di Giuliano Furlanetto

Sin dall'inizio del secolo XVIII la Francia dimostra la sua simpatia per il flauto *traversière* con la nascita della prima letteratura ad esso dedicata. Assieme a questa, subito, si propongono all'attenzione svariati metodi e trattati a partire dal *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne* di J. Hotteterre del 1707, seguito dal *Méthode* di M. Corrette¹ e da *L'art de la flûte traversière* di C. Delusse².

La tradizione procede con l'andare degli anni con continuità sino agli interessanti esempi dei metodi pubblicati a Parigi tra i due secoli³. Ci riferiamo, in particolare, ai due metodi di Vanderhagen editi con la distanza di dieci anni l'uno dall'altro, e ai metodi di Devienne, Cambini e Peraut, il tutto nell'arco di nemmeno quindici anni.

L'ideale filo rosso che concatena queste pubblicazioni sta nella somiglianza, per non dire coincidenza, in alcuni casi, del modo di affrontare la materia. Ciò sottintende l'esistenza di una scuola flautistica abbastanza omogenea con dei forti legami con il clima musicale parigino caratterizzato dall'*opéra comique* e dai concerti strumentali pubblici senza dimenticare la musica da camera, ormai insinuata all'interno del tessuto sociale.

Lo sfondo storico è quello della Parigi rivoluzionaria che conduce alla fine l'*ancien régime* portando alla luce la borghesia con la sua nuova cultura.

Gli effetti della rivoluzione sul campo musicale vanno riscontrati sul piano organizzativo⁴ dove lo stato interviene direttamente nei riguardi della produzione e della circolazione artistica. Il genere per eccellenza diventa l'*opéra comique* in grado di riflettere immediatamente i fatti contemporanei. Una impressionante produzione, per quantità, è dedicata alla musica da eseguirsi non più nei teatri o nelle sale da concerto, ma all'aperto, per strade e piazze.

La musica come mezzo di propaganda politica stimola anche la didattica necessaria a formare gli esecutori, componenti delle grosse bande, interpreti di questo genere di composizioni.

Ad opera della banda del corpo della Guardia Nazionale, sorta nel 1789, prende vita nel 1793 l'Istituto Nazionale di Musica, che nel 1795 diventerà Conservatorio di Musica di Parigi.

A ribadire l'articolo primo della costituzione dell'anno terzo (il 1795): "gli uomini nascono liberi ed uguali nei diritti", tutti i cittadini, grazie alla creazione di quest'istituzione statale, sono in grado di accedere all'istruzione musicale.

Tale apparato didattico non fa altro che amplificare ed ordinare un movimento di diffusione della cultura musicale dove già la borghesia aveva assunto la parte del leone.

La rivoluzione va a mutare anche lo *status* del musicista, che dalla posizione servile di artigiano si

affranca, stabilendo un rapporto del tutto nuovo nei confronti dei fruitori della musica. Si fonda così un rapporto quasi paritetico fra compositore e destinatario tendente sempre più all'annullamento della distanza di classe. Il musicista, sempre di più, si confonderà con la borghesia, che è appunto anche la più fedele consumatrice dei suoi prodotti.

In seguito a questo amplificarsi della richiesta di musica Parigi diviene il più importante centro editoriale europeo con filiali nelle principali città estere. Tra gli editori, che si fregiano del titolo di *musicien*, ricordiamo: Jean-Georges e Georges-Julien Sieber, Jean-Jerome Imbault, Pierre Leduc, Ignace Pleyel, Pierre, Guillaume e Simon Gaveaux.

Consequenziale a questa situazione è lo straordinario balzo in avanti compiuto dagli strumenti a fiato per progresso tecnico e varietà di impiego, ed una serrata diffusione dei metodi per suonare questi strumenti.

All'interno di questa prospettiva non è dunque da considerarsi straordinaria la ravvicinata nascita dei metodi da noi presi in considerazione editi con lo scopo di istruire divertendo "les amateurs des beaux arts" e di servire di base ad un insegnamento rigoroso.

L'idea didattica di base, seguendo principi razionali, è retta dai seguenti concetti fondamentali: a. la chiara suddivisione degli argomenti da trattare; b. un insegnamento per gradi e progressivo; c. con l'introduzione di veri e propri studi finalizzati alla risoluzione di particolari problemi tecnici.

La razionalità con la quale sono state concepite queste opere fa sì che siano più vicine alla didattica attuale che ai metodi dell'epoca immediatamente precedente. La carica innovatrice presente in essi li farà diventare veri e propri prototipi destinati a ripetersi nel secolo successivo con grande fortuna.

Passiamo ad esaminare più da vicino i metodi, ed iniziamo con l'opera di François Devienne, senz'altro la più completa e la più emulata⁵.

La prima edizione della *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* apparve senza data⁶ a Parigi, presso l'editore J.J. Imbault al prezzo totale di 15 livres. Le tre parti in cui era suddivisa potevano essere vendute anche separatamente: la *méthode* teorica, i *petits airs* e i *duos*, e le *sonates*.

Per determinare la data di pubblicazione ci vengono incontro due dati impressi in copertina e in prima pagina: l'indirizzo dell'editore, *rue Saint Honoré* n° 627 *près l'Hotel d'Aligre*, dove teneva la sua residenza tra il maggio 1787 e il settembre 1794; e il numero della lastra, il 402, che è precedente o al massimo dei primi mesi del 1794, dato che nel mese di ottobre era ormai giunto al numero 492⁷. Una ulteriore conferma ci viene da un annuncio relativo alla pubblicazione apparso in un periodico il 19 maggio 1794⁸.

La prima parte del metodo è colma di notizie, seppur molto sintetiche, circa la tecnica strumentale, utili per capire l'estetica di Devienne.

1. Si nota subito la propensione per un'articolazione non differenziata dal punto di vista dell'attacco del suono: vi domina infatti il legato con un rifiuto pressoché totale per le articolazioni polisillabiche, come il *tu*, definita negativamente come un *bredouillage*⁹. È importante notare come fino a quel momento l'articolazione polisillabica, tanto condannata, avesse costituito la base del fraseggio per gli strumenti a fiato in Europa¹⁰.

A questo rifiuto, vero e proprio punto di volta verso una nuova estetica del fraseggiare, la cui unica eccezione è rappresentata dall'articolazione *dou-gue* da usarsi in casi particolari¹¹, corrisponde al contrario un'espansione del legato nelle più varie combinazioni sia di legato solo che di legato più staccato. Questa varietà di combinazioni è indispensabile per poter eseguire con precisione i passaggi rapidi per i quali manca qualsiasi indicazione di fraseggio.

2. Altro elemento, caratteristico del virtuosismo di Devienne, è l'accenno ai *traits ou gammes chromatiques*, che si trovano spesso all'interno dei suoi concerti per flauto. La scelta per questo particolare effetto sottintende una propensione tipicamente classica per l'uguaglianza all'interno di tutta l'estensione dello strumento, che è anche accentuata da fraseggi totalmente legati¹².

3. Di rilievo è la propensione per una sonorità omogenea, timbricamente non troppo differenziata, deducibile dalla polemica contro i suoni bassi troppo forzati e nasali, tipici dell'oboe, e dalle numerose raccomandazioni relative ad un'emissione non forzata: *souffler modérément*.

4. Dalla lettura del capitolo *Pour monter la flûte*, dove si consiglia di montare la testata in modo che il foro dell'imboccatura sia all'interno rispetto la retta, longitudinale, che attraversa i fori, si può dedurre che Devienne fosse contrario ad una posizione del labbro inferiore che lasciasse troppo scoperto il foro di imboccatura, producendo una sonorità vuota. Deduzione confermata dalla raccomandazione: "la levre inferieure sante la superficie du trou de l'embouchure"¹³.

5. Un dato importantissimo è il genere di strumento raccomandato dall'autore: il flauto ad una sola chiave. Le giustificazioni portate a riguardo da Devienne sono di una visione molto aperta riguardo l'applicazione di chiavi addizionali al flauto, infatti nel *discours préliminaire* dichiara: "non consegue ... che io voglia biasimare le chiavette che delle ricerche giuste hanno fatto aggiungere al flauto ordinario per rimediare ai suoni *chiusi* che si trovano nel [registro] basso, come il sol diesis o la bemolle o il si bemolle o la diesis esse sono molto necessarie nei brani lenti e soprattutto quando le note di cui sopra sono sostenute. Benché io non me ne serva affatto l'approvo, ma solamente nei casi sopra indicati, perché per i passaggi diventano inutili e non servono che ad aumentare la difficoltà; dal momento che la maniera più semplice è a parer mio la migliore, non posso raccomandare [mai] troppo gli allievi di metterla il più possibile in pratica".

Trovano posto nella seconda parte del metodo due

raccolte di pezzi per due flauti di carattere decisamente contrastante: i *vingt petits airs* tratti dal repertorio vocale e arrangiati per due flauti, dall'altro una raccolta di diciotto duetti originali composti con una prevalente funzione didattica e proposti in ordine crescente di difficoltà¹⁴.

Le piccole arie, desunte da opere contemporanee, della tradizione francese, si situano all'interno della copiosa produzione musicale dedicata al passatempo dei dilettanti parigini. All'opposto i *dix huit duos* preludono ad un genere di composizione, lo studio, che si propone un approfondimento serio e razionalizzato della tecnica strumentale.

A conclusione del metodo sono site sei sonate per due flauti, senza basso, senz'altro l'opera più tecnicamente significativa e più specificatamente indirizzata allo studio 'professionale'¹⁵. Realizzate in tre movimenti, contengono un preludio prima di ciascun movimento, e sono in ordine di difficoltà progressiva. Il fatto che manchino completamente indicazioni relative al fraseggio e alla dinamica nella parte del secondo flauto, ed invece siano presenti in modo massiccio nel primo, fa pensare che fossero destinate all'esecuzione in forma di duetto, tipico genere didattico, tra maestro ed allievo. Proprio per questo la parte del secondo flauto ha un carattere di basso (ovviamente trasportato una o due ottave sopra) e non di flauto concertante. Lo stile va dall'intimità delle sonate per flauto e basso continuo alla brillantezza dei concerti per flauto e orchestra; le difficoltà ci sono, ma grazie all'intelligenza strumentale dell'autore sono superabili.

Presso *Les frères Gaveaux* a Parigi venne pubblicata per la prima ed unica volta la *Méthode pour la flûte traversière* di Joseph Marie Cambini¹⁶, com'era uso senza indicazione di data.

Dall'indirizzo indicato nel frontespizio: "*passage du théâtre Feydeau*" n° 11, usato tra il 1795 e l'inizio del 1797, si può già situare in un ambito temporale ristretto l'edizione. Grazie poi alla presenza all'interno dei *Vingt petits airs connus* di un'aria tratta da un'opera di Pierre Gaveaux, rappresentata a Parigi per la prima volta il 7 gennaio del 1796, è possibile restringere il periodo di pubblicazione tra il 1796 o al massimo all'inizio del 1797¹⁷.

Realizzato in maniera abbastanza sintetica, il metodo di Cambini segue grosso modo lo schema della pubblicazione di Devienne, comprendendo: una parte teorica, una raccolta di venti ariette e sei duetti per due flauti "a l'usage de commençans", in forma di brevi sonate in due tempi.

La parte teorica è estremamente ridotta, mentre di nuovo c'è una raccolta di *Leçons*, piccoli studi, per flauto solo dove con molta accuratezza è notato il fraseggio. Cambini non accenna alle combinazioni polisillabiche, ma in questo caso se ne potrebbe trovare la ragione nelle dimensioni estremamente ridotte del metodo, e parlando si del colpo di lingua, non specifica nemmeno in quale maniera vada prodotto.

Altra spiegazione relativa all'omissione della tematica *coup de langue*, può trovarsi nel fatto che Cambini, pur avendo composto molto per il flauto, non fosse un insegnante o un flautista di professione.

Lo strumento al quale fa riferimento è un semplice

flauto ad una chiave, che nell'illustrazione mostra un'imboccatura nettamente ovale, tipica di molti strumenti della fine del secolo XVIII.

Diverse concordanze presenta la *Choix de vingt petits airs connus* con gli analoghi *Vingt petits airs* di Devienne. Più che parlare di una voluta imitazione sarebbe corretto pensare ad un utilizzo, da parte dei due autori, di un comune repertorio di arie d'opera o romanze alla moda.

Tali concordanze riguardano: il n° 1 di Cambini che corrisponde al n° 1 di Devienne *Ah! vous dirai-je maman*, *Charmante Gabrielle* n° 2 di Cambini al n° 10 di Devienne, il n° 5 di Cambini *Pastorale de Nina* al n° 3 di Devienne, il n° 7 di Cambini *Quand le ben aimé reviendra* al n° 14 di Devienne e il n° 12 di Cambini *L'amour est un enfant trompeur* al n° 9 di Devienne. Per un probabile omaggio all'editore troviamo ben cinque arie di Pierre Gaveaux, seguite da numerosi brani strumentali non identificabili (forse opera dello stesso Cambini?).

Il metodo si chiude con *Six duos*, per due flauti, che dimostrano una minor caratterizzazione in senso didattico rispetto a quelle sei parallele sonate di Devienne. La mancanza di una esclusiva funzione scolastica rende ragione anche alla poca differenziazione fra la parte del primo con quella del secondo flauto, non definendo chiaramente la pertinenza allievo-maestro. Rientra nell'intento didattico al contrario lo specificare con estrema cura il fraseggio e la dinamica. Dal punto di vista stilistico sembrano inserirsi più nella tradizione cameristica che nel clima eroico e sinfonico dei corrispettivi brani di Devienne. La tecnica strumentale non è dunque quella brillante ma quella tipica delle composizioni per piccoli organici destinati all'ambiente domestico.

Si delinea così un'opera destinata più agli amatori che non ai futuri professionisti del flauto.

I metodi composti da Amand Vanderhagen "professeur de musique et auteur de plusieurs ouvrages pour cet instrument" (il flauto, ovviamente) come accennavamo in apertura sono stati editi con la distanza di una decina d'anni l'uno dall'altro. Il primo *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*, venne edito a Parigi presso Boyer et le Menu nel 1788. Contiene oltre una breve introduzione teorica dei preludi per flauto solo, dodici piccole arie e sei duetti di non eccessiva difficoltà, sia dal punto di vista della scelta delle tonalità che dei passaggi che non toccano mai note sopra il mi acuto.

Proprio per questo carattere tale metodo è più difficilmente assimilabile agli altri già incontrati, a parte la stessa alternanza di parte teorica con brani strumentali con la finalità di studio.

La *Nouvelle Méthode de flûte*, l'altra composizione didattica di Vanderhagen mostra delle maggiori connessioni con i metodi di Devienne e Cambini. Fu pubblicato a Parigi, senza data, presso Ignace Pleyel, ma l'anno di pubblicazione può facilmente desumersi dal numero di lastra che rimanda sicuramente al 1799.

L'opera è suddivisa in due parti, come recita il frontespizio: la prima di carattere teorico comprenden-

te tanto notizie relative alla tecnica strumentale quanto elementi di vera e propria teoria musicale, la seconda di carattere pratico comprende 32 *Leçons pour l'exécution*, 12 *airs de ballet et autres*, 16 *Morceaux concertants*, tutti brani per due flauti; chiude il metodo un *Étude* in quattro movimenti per flauto solo.

Le notizie relative alla tecnica flautistica della prima parte coincidono con quanto scritto da Devienne e ne integrano il pensiero. Vanderhagen però indugia maggiormente sulla organizzazione dello studio rigorosa, progressiva e su solidi principi. La tecnica verrà sviluppata eseguendo lentamente tutta una serie di scale, attraverso le quali si svilupperà il 'bel suono' del tutto analogo a quello di Devienne.

Il problema dell'articolazione, passando dal primo trattato al secondo, mostra una mutazione. Nel primo trattato, articolo 5 intitolato *Differens coups de langue*, Vanderhagen consiglia il "tè" e il non più ben specificato "T", affermando poi che i vari "tu-le-tu-le" e "di-deldi-del" sarebbero solo una perdita di tempo per l'allievo in quanto non sono correttamente dimostrabili per iscritto. Nel "*nouvelle*" Vanderhagen ignora completamente le articolazioni polisillabiche, mentre sono molteplici le combinazioni di legato e legato più staccato, come per Devienne. Poco scientifica e più immaginaria è invece la differenza tra gli unici due colpi di lingua descritti: "tu" il "coup de langue moeleux" e "te" il "coup de langue sec". La differenza fra le due articolazioni è in realtà minima e comunque la sola differenza di vocale non influisce né sull'attacco né sulla durata del suono, ma solo sulla conformazione del cavo orale¹⁸. L'analisi poco precisa dell'atto articolatorio, così diversa da quella proposta da autori tedeschi come Quantz e Tromlitz, rispecchia il quasi totale disinteresse da parte dei flautisti fra '700 e '800 in Francia per le minime differenze relative all'attacco del suono grazie l'articolazione della lingua.

Come i 18 duetti di Devienne le 32 *Leçons* presenti nella seconda parte del metodo hanno un fondamentale contenuto didattico, ma non la stessa organizzazione logica relativamente alle difficoltà tecniche e alla scelta delle tonalità, benché si alternino lezioni con i diesis a lezioni con i bemolle.

È possibile trovare delle vere e proprie 'citazioni' da Devienne, senz'altro non involontarie: gli allegretti n° 27 e 28 ricalcano anche nella tonalità gli allegretti n° 9 e 3 di Devienne mentre è presente una certa somiglianza tra l'allegretto n° 29 e l'allegretto n° 12 di Devienne anche se le tonalità sono differenti.

Non vi sono concordanze fra le 12 arie e le arie contenute nei metodi di Devienne e Cambini. Vanderhagen non era dunque sensibile al fascino delle arie d'opera e delle romanze che anzi sconsigliava agli allievi. Dei dodici brani solo tre portano il nome dell'autore: due di Haydn ed uno di Gretry, mentre gli altri hanno la sola indicazione agogica.

Nei *Morceaux concertants* il nome di Haydn ritorna più volte. Questa serie di brani, a conclusione del metodo, sostituiscono le 'normali' sonate a due flauti perché, come scrive l'autore: "il valoit mieux pour donner aux

commençants une idée des differents genres de placer ici des morceaux de differents auteurs que j'ai dialogues et rendu faciles pour l'execution". I brani sono tutti tratti, a parte il tedesco J.F.X. Sterkel, dal repertorio cameristico francese: J. Fodor, Michel Yost, A. Sacchini, J.Ch. Vogel, lo stesso Vanderhagen e per terminare, il solito omaggio all'editore, I. Pleyel.

In appendice al metodo, separato infatti da una pagina bianca, è posto l' *Étude* per flauto solo in quattro tempi: Moderato, allegro ma non troppo, allegro, moderato, rispettivamente nelle tonalità di re maggiore, sol maggiore, mi minore e do maggiore. È una composizione che richiede una tecnica molto avanzata ed è molto più impegnativa di quanto si trova in precedenza nel *Nouvelle méthode*.

La *Méthode pour la flûte* di Mathieu Peraut, autore pressoché sconosciuto, edita da Van-Ixem a Parigi, senza data, chiude quel gruppo di metodi che, con dei tratti ben comuni, può riferirsi ad un'omogenea scuola flautistica parigina.

Dal periodo di attività a Parigi dell'incisore, 1794-1812 abbiamo una prima delimitazione temporale¹⁹. Altra delimitazione cronologica la possiamo dedurre dalle date di rappresentazione delle opere da cui sono tratti gran parte dei dodici *Petits airs*, che vanno dal 1796 per *Le secret* di J.P. Solie al 1799 per *Adolphe et Clara* di N.M. Dalayrac: quindi siamo negli ultimissimi anni del '700. La scelta poi del flauto ad una chiave da parte di Peraut rimanda ad un periodo di tempo precedente alla pubblicazione a Parigi del metodo di flauto per il Conservatorio di Hugot e Wunderlich, il quale fa riferimento alle *petits clef* addizionali.

Sulla base di queste indicazioni si può supporre che il metodo di Peraut sia stato pubblicato tra il 1800 e il 1803.

Nella struttura generale dell'opera Peraut sembra essersi ispirato alla *Nouvelle méthode* di Devienne, dalla quale mutua la suddivisione in parte teorica, *Petits airs*, *Duos* e *Sonates* con l'aggiunta finale di sei *Caprices*.

Si possono notare inoltre delle concordanze significative anche all'interno di ogni singola parte con l'opera di Devienne: il mantenimento della consuetudine settecentesca di iniziare i trilli con la nota superiore, abbandonata sia da Cambini che Vanderhagen; la codificazione del legato che dimostra un ininterrotto filo conduttore all'interno della scuola parigina.

Caratteristiche esclusive di Peraut sono: un ingegnoso modo di eseguire il 'glissando', un'inedita articolazione di tipo labiale, la raccomandazione di montare la testata molto più 'all'indietro' di quanto consigli Devienne.

Non è possibile riscontrare concordanze tra piccole arie di Peraut e quelle dei suoi predecessori: utilizza infatti solo le ultime arie alla moda.

Con una maniera didatticamente più efficiente sono organizzati i duetti del Peraut rispetto agli altri autori, non dimostrando però grosse difficoltà di tipo tecnico.

Il massimo di convergenza fra Peraut e Devienne si può constatare nelle sei sonate, come il preludio premesso a ciascun movimento (le sonate sono in tre

tempi), le non trascurabili difficoltà tecniche, lo stile tipicamente da concerto.

La *Méthode* si conclude in bellezza con sei "caprices" di stile tipicamente virtuosistico, scritti quindi con le tonalità tipiche da concerto: sol maggiore, re maggiore, la minore, si minore, mi minore, fatta eccezione per il quarto scritto nella 'velata' e più cameristica tonalità di fa maggiore. Queste sono probabilmente le composizioni più difficili per il flauto traverso ad una chiave, essendo costruite prevalentemente sull'agilità e sulla brillantezza.

È possibile quindi tracciare, dopo aver ripercorso questi vari trattati, un collegamento costante tra i vari compositori, sì da avvalorare l'idea di una comune scuola flautistica parigina, omogenea per scelte stilistiche e tecniche tra i secoli XVIII e XIX.

NOTE

¹ M. CORRETTE, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*, Paris, 1753.

² Paris, 1761.

³ L'edizione di metodi per il flauto traversière continua beninteso negli anni seguenti.

⁴ v. G. PESTELLI, *L'età di Mozart e Beethoven*, vol. 6, Storia della Musica, E.d.T., 1977, Torino, p. 186 e segg.

⁵ Sebbene Devienne segua la schematizzazione del primo Vanderhagen, riteniamo più opportuno esaminare precedentemente il metodo di Devienne che raccoglie per primo il repertorio di musiche poi agli altri comune.

⁶ Come normalmente accadeva.

⁷ v. A. DEVRIES - F. LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, 1979.

⁸ La rivista è: "Affiches, annonces et avis divers".

⁹ pag. 9 della *Nouvelle Méthode*.

¹⁰ In M. CASTELLANI - E. DURANTE, *Del portar della lingua negli strumenti di fiato*, seconda edizione riveduta e ampliata, Firenze, 1987, vi è un'ampia trattazione dei problemi legati all'articolazione.

¹¹ Probabilmente per la sua minore disuguaglianza.

¹² È corretto ricordare che il flauto traversière segue un'intonazione di tipo naturale.

¹³ p. 6 de *Nouvelle...*, op. cit.

¹⁴ Questo avviene anche nella scelta delle tonalità, le quali non hanno mai più tre diesis o tre bemolle.

¹⁵ Devienne, primo insegnante di flauto al Conservatoire parigino, ne avrà sicuramente fatto abbondante uso.

¹⁶ O meglio Giuseppe Maria, vista la sua origine italiana.

¹⁷ Il brano è il n° 18 ed è tratto dall'opera *Le petit matelot*.

¹⁸ Per miglior approfondimento v. M. CASTELLANI - E.

DURANTE, op. cit.

¹⁹ Cfr. A. DEVRIES - F. LESURE, op. cit.