

“Al flauto traversiere composizioni per violino?”  
 “Sì, è possibile.”

Alcune osservazioni di prassi esecutiva.  
 O meglio, legittimazione di una scelta artistica.

Giuliano Furlanetto

Le esecuzioni al flauto traversiere (lo strumento storico in legno ad una chiave) sono oramai diventate abbastanza usuali. Senza altro, il repertorio di composizioni musicali relativo a questo strumento per il secolo XVIII non manca. Anzi è proprio in questo secolo che tale strumento diventa 'alla moda', richiamando così l'attenzione dei compositori su di sé. Per essere più precisi, tra i vari compositori attratti dalla *flûte*, molti erano anche dei 'virtuosi' di questo strumento, come del resto rientrava nella normalità. Così il linguaggio flautistico prende corpo e si caratterizza con delle peculiarità tutte proprie, consone alle capacità tecniche dello strumento stesso. Acquista dunque una fisionomia e una personalità differenziata dal primo linguaggio che potremmo definire 'neutro' e indirizzato, a scelta dell'esecutore, anche ad altri strumenti come l'oboe la *musette* la viella e il violino.

In seguito alle prime esperienze dei compositori esecutori quali Hotteterre e De la Barre, avvenute a cavallo dei secoli XVII e XVIII, a determinare la nascita di uno stile flautistico proprio saranno, verso gli anni Venti, i virtuosi francesi M. Blavet, J.C. Naudot e J.D. Braun con le loro raccolte di sonate. Proprio con questi autori avviene anche la modificazione della forma stilistica, passando dal *goût ancien* a un gusto italianeggiante, non lontano dalla scrittura dello strumento principe in Italia: il violino.

Nei primi decenni del Settecento la 'popolazione musicale' francese viene attratta dal virtuosismo delle composizioni dei cugini transalpini: le sonate, più interessanti e forse più 'divertenti' dal punto di vista strumentale. Lo strumento allora 'in voga', molto diffuso presso i gentiluomini di Francia, era il flauto traversiere. Per esso le raccolte di composizioni edite all'inizio di secolo sono quelle di De la Barre, Hotteterre, Dornel e dei vari Philidor, scritte nell'antico stile della *suite*. A questo punto è anzi interessante notare come siano proprio gli autori a considerare, pur essendo il flauto una novità abbastanza recente, tale strumento nella maniera antica rispetto al violino. A titolo di esempio sottolineiamo come A. Dornel

abbia composto e suddiviso il suo *œuvre deuxième* in: [8] *Sonates a violon seul* et [4] *Suites pour la flûte traversière avec le basse*.

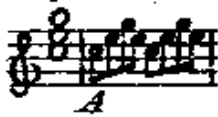
Volendo dunque gli esecutori spaziare oltre le non numerosissime e non 'moderne' raccolte di *Pièces pour la Flûte traversière*, si trovavano dinanzi al vuoto assoluto rispetto al loro nuovo strumento. Il desiderio di ampliare il repertorio, come di spingersi verso forme non ancora esperite, deve aver indirizzato i musicisti francesi verso le sonate italiane e a quelle che ne erano il modello per antonomasia: le *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo, opera quinta* di A. Corelli, un vero *best seller* del secolo, ristampate molte volte in Europa, tra l'altro nel 1711 anche a Parigi. Indicazione di ciò la possiamo trarre da *L'Art de preluder sur la flûte traversiere, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus*, di J. Hotteterre edita a Parigi nel 1719, all'interno della quale (nel capitolo undicesimo) si incontrano numerosi esempi tratti da musiche di compositori italiani e in particolare del fusignanese. Hotteterre, inoltre, nel capitolo decimo insegna a leggere le composizioni scritte (per altri strumenti) in altre chiavi, oltre a quella francese di sol sul primo rigo, per permettere ai musicisti di Francia, a corto di composizioni per il loro strumento, di allargare il repertorio (M. CASTELLANI, *L'art de 'transposer' sur la flûte traversière. La pratica della trasposizione secondo Jacques Hotteterre*. Il flauto dolce, XVI, 1987.).

Notizie più precise riguardo la nostra tematica possiamo riscontrarle nella *Methode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* di M. Corrette, edita a Parigi nel 1735. In questo, che è il secondo trattato dedicato al flauto dopo i *Principes de la flûte traversière* di J. Hotteterre del 1707, troviamo delle indicazioni molto interessanti nel capitolo quindicesimo (*sic* pag. 50) dedicato a *Des Accords en batterie que l'on peut faire sur la Flute et la maniere de jouer le tons bas des Sonates de Violon sur cet Instrument* ('Degli accordi in batteria che si possono eseguire sul flauto e la maniera di suonare i toni bassi delle sona-

te per violino su questo strumento’).

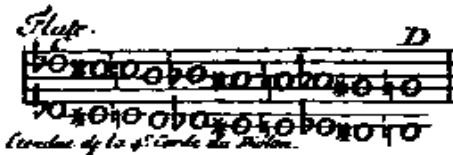
Il problema che si frappone tra le composizioni per violino e la loro eseguibilità sul flauto traversiere, viene analizzata dal Corrette in due punti distinti: 1. l'impossibilità, sul nostro strumento, di eseguire gli accordi; 2. l'incapacità del flauto di eseguire i suoni bassi, tipici delle sonate per violino.

Es. 1



Relativamente alla prima questione l'autore così la risolve: “*Quoi que l'on ne puisse pas faire des accords sur la Flûte cependant on peut les faire entendre en jouant les notes d'un accord les unes après les autres*” (‘Benché non si possano fare degli accordi sul flauto tuttavia li si potrà far intendere suonando le note di un accordo le une dopo le altre.’). Per ottenere l'effetto accordale, somma verticale di più suoni, che solitamente negli strumento ad arco viene eseguito suonando, con una sola arcata, prima la corda più grave, che continua poi a vibrare, e quindi le altre, viene prodotto sul flauto eseguendo una struttura di arpeggio. Il risultato sarà dunque di un'illusoria polifonia, che avrà miglior effetto se si appoggerà maggiormente la prima nota, allungando sensibilmente la sua durata. Questo ‘trucco’ inoltre “*est très utile quand on vent jouer des Sonates et des Concerto de Violon ou il se trouve très souvent des Arpeggio*” (‘è molto utile per eseguire delle sonate e dei concerti per violino dove si incontrano spesso [delle indicazioni] di Arpeggio’), come per esempio in alcune sonate dell'opera cinque di A. Corelli, in cui troviamo indicati degli accordi accompagnati dalla scritta *arpeggio*, che vogliono significare un'esecuzione, a scelta del musicista, atta ad ottenere l'effetto di arpeggio.

Es. 2



Es. 3



Quando invece le composizioni scendono al di sotto del *re* basso, della chiave di sol (ultima nota del flauto traversiere), “*se peuvent transposer a l'Octave au dessus*” (‘si può trasporre all'ottava di sopra’) secondo le seguenti indicazioni (cfr. ess. B, C e D).

La preoccupazione maggiore di Corrette è di poter ampliare, almeno in maniera immaginaria, la gamma dell'estensione dei suoni eseguibili sul flauto traversiere, e ciò lo ottiene trasponendo nell'ottava alta i suoni della quarta corda del violino. Come di seguito vedremo, l'Autore del trattato, non si preoccupa minimamente del problema che si viene a creare cambiando la conformazione della struttura melodica, effetto che otteniamo mutando solamente l'ottava dei suoni non raggiungibili sul flauto.

Molto interessanti a proposito sono i tre esempi riportati sulla *Méthode*, tratti dall'opera cinque di A. Corelli. A questo punto risulta d'obbligo far notare come le composizioni del fusignanese continuassero ad essere così importanti, anche molti anni dopo la loro prima pubblicazione romana del 1700, e come avessero avuto tanta divulgazione in tutta Europa da arrivare al Corrette, come lui stesso cita, da “*Edition d'Hol. ou d'Angleterre*” (‘edizioni d'Olanda o d'Inghilterra’).

Come primo elemento distintivo è da sottolineare la scelta, oculata, delle sonate relative alla seconda parte della raccolta corelliana formata da *Preludii Allemande Correnti Gighe Sarabande Gavotte e Follia*, quindi da sonate nello stile ‘da camera’. Sicuramente la scelta è da imputare alla maggiore semplicità compositiva della seconda parte in contrapposizione alle sonate polifoniche in stile ecclesiastico della prima parte, ben più difficilmente eseguibili e con minor effetto sul monofonico flauto.

Negli esempi viene riportata solamente la parte del ‘canto’, e su di essi “*Les petits notes marquent les notes que la flute doit jouer à l'Octave au dessus de celles qui sont pour la 4ème corde du Violon*” (‘Le note piccole segnano le note che il flauto deve suonare all'ottava alta che sono per la quarta corda del violino’). (Es. 3)

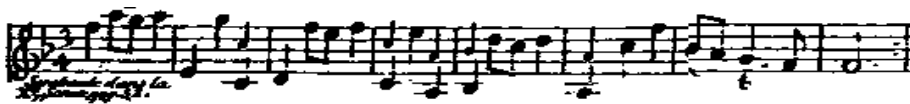
Nel primo esempio, tratto dalla sonata ottava, abbiamo il suo secondo movimento: l'Allemanda. Forma caratterizzata da un susseguirsi di crome che procedono per ampi salti, tipica della scrittura violinistica. I cambiamenti proposti sono relativi quasi esclusivamente alle note fuori della gamma del flauto, a parte il secondo mi della seconda battuta. Pur rientrando nelle note suonabili viene trasposto per preparare il cambiamento dell'assetto, vale a dire il rapporto degli intervalli, venendo a creare una ripetizione, poco probabile, ma che all'interno dell'operazione non è nemmeno troppo evidente, visto anche che trattasi di una figura di croma in un tempo allegro.

Es. 5



Il secondo esempio è la Gavotta, dalla sonata decima. In questo caso le modifiche non mutano i rapporti intervallari, e inoltre risultano in secondo piano relativamente alla preponderanza della parte del basso, che in questo movimento assume il ruolo principale. Interessante è notare come si offra una duplice soluzione per l'esecuzione del do# contrassegnato dalla lettera E nella penultima battuta. Si potrà suonare all'ottava sopra, o "comme le re d'embas et en tournant l'embouchure de la flute endedans" ('come il re basso girando l'imboccatura all'indietro') ottenendo di 'calare' il re sino al do#, come suggeriva Hotteterre.

Es. 6



Dalla sonata decima è stata estrapolata la Sarabande per il terzo esempio. In questo caso la melodia 'spezzata' tra le varie ottave viene stravolta, mutando la struttura con le sue simmetrie. Coticché, a titolo d'esempio, vediamo che l'ampio intervallo di undecima discendente presente tra la prima e la seconda battuta non troverebbe riscontro di simmetria tra la quinta e la sesta misura, trasformandosi in una quarta discendente.

La 'ricetta' di Corrette, per poter eseguire composizioni violinistiche al flauto, come appena analizzato, snatura la scrittura tipica dello strumento ad arco costituita di ampi salti e di accordi di vario tipo. Ma

non ci si potrebbe aspettare altrimenti un altro risultato, visto che si vedrebbe utilizzato uno strumento dalle caratteristiche timbrico ed espressive sicuramente diverse. Si viene ad ottenere così uno stile più lineare, con una accentuazione delle capacità di cantare la melodia del flauto, rispetto alle doti più aggressive del violinismo italiano.

L'autore del trattato inoltre, con coscienza dell'animo del flauto, propone in quale direzione scegliere il repertorio da poter utilizzare. Esaminando i pochi esempi, unitamente agli esempi del capitolo undicesimo de L'Art de preluder di Hotteterre, viene da pensare che sia più opportuno eseguire composizioni in stile 'da camera'. Questo sia per una maggiore semplicità nella

scrittura delle sonate di tale modello, prive di momenti polifonici, e più vicine alla suite, sia forse per il fatto che il flauto traversiere stesso veniva

ritenuto strumento 'laico', alla moda per i salotti dei gentiluomini.

Al quesito iniziale, sulla scorta di quanto indagato sopra, viene da sé di rispondere che è senz'altro possibile eseguire al flauto traversiere composizioni per violino. Si tratterà pur sempre di un'operazione arbitraria, una sorta di revisione estemporanea della partitura violinistica a cura dell'esecutore, che prende senso solo all'interno del periodo storico a cui la trattatistica si riferisce. Solitamente la codificazione scritta, in metodi sulla prassi esecutiva, parte dall'esperienza pratica del presente e degli anni passati, con una valenza per un futuro prossimo non molto lontano.

Nella scelta del repertorio, il musicista contemporaneo potrà quindi aggirarsi tra le composizioni di fine seicento primi del settecento, anni di nascita del flauto

traversiere, sino agli anni di intorno della pubblicazione della Méthode di Corrette, non oltre quindi gli anni quaranta, periodo in cui è ben attestata una vasta letteratura flautistica, e di contro la scrittura violinistica prende la strada di un virtuosismo estremo non più confacente alle caratteristiche dello strumento a fiato. ■

