

## FRA PRATICA E TEORIA: DA QUALI TAGLIE È COSTITUITO UN CONSORT DI TRAVERSE?

SIMONE ERRE

Con questo articolo vorrei cercare di stabilire da quali taglie era costituito il consort di Traversa rinascimentali. Per rispondere a questa non semplice domanda prenderò in considerazione le due strade seguenti: la prima consisterà in riassumere quello che le fonti letterarie (i trattati) ci hanno tramandato; la seconda consisterà in analizzare le «Vigint e sept chansons musicales [...] les plus convenables a fluste dallemant [...] et a fluste a neus trous [...]» pubblicate dall'editore Pierre Attaignant a Parigi nel 1533. L'importanza di questa fonte musicale è evidente a più livelli. Viene infatti qui certificata una volta di più la prassi secondo la quale la musica destinata alle voci viene eseguita da strumenti. Ancora più importante è il fatto che il passaggio dalla musica vocale a quella strumentale avviene facendo ricorso a due specifici strumenti (Flauto e Traversa) e non, come di consueto, «a ogni sorta di strumenti». Attaignant, e qui sta il fatto veramente insolito, vuole inoltre stabilire una differenza fra i due tipi di flauto: sarà proprio dall'analisi delle *chansons* destinate alla traversa che trarrò le principali conclusioni di questo mio scritto. Per praticità, nell'articolo il flauto traverso rinascimentale, che Attaignant chiama «fleuste dallemant», verrà sempre chiamato Traversa e il flauto dolce, chiamato dall'editore parigino «fleuste a neuf trous», semplicemente Flauto.

### 1. PREMESSA

Questo articolo è un percorso a ritroso nel senso che, partendo dalla mia esperienza e pratica quotidiana con la Traversa, vorrei ritrovare nelle fonti storiche e nell'analisi delle *chansons* di Attaignant ciò che penso sia giusto fare con lo strumento. L'esperienza mi fa partire dal presupposto che nel Rinascimento (anche nel Barocco) avere a disposizione più taglie di uno stesso tipo di strumento ma con scale diverse (nel nostro caso il Discantus in La e il Tenor in Re che può leggere anche nell'estensione del Discantus) significa poter eliminare il più possibile due tipi fondamentali di problemi fra loro molto legati:

diteggiature scomode e problemi d'intonazione. Le diteggiature *comode* permettono diminuzioni anche molto elaborate, come i trattati ci hanno tramandato.

L'importanza dell'intonazione è evidente: senza di essa non esiste musica, in qualunque epoca, e tanto più in un contesto contrappuntistico come il nostro, basato sulla perfezione degli intervalli. Partendo da questi due punti, per me fondamentali, credo che per una Traversa Discantus in La, che per sua natura preferisce i diesis, dover suonare quasi sempre con i bemolli, come nel caso della partitura di Attaignant, sia un'inutile complicazione, sia per le dita sia per una corretta intonazione. Penso quindi che il consort base di Traversa fosse costituito da tre Tenor, il primo dei quali suonava nel registro del Discantus, un Bassus e non da Discantus, due Tenor e Bassus. In questo modo si eliminano molti problemi di intonazione, anche perché per la traversa Tenor non è problematico leggere con i bemolli. Un ulteriore vantaggio consisterebbe in una buona omogeneità timbrica. La traversa Discantus ha un suono e un timbro molto diversi da quelli del Tenor e del Bassus: è molto più penetrante e, usata insieme alle altre Traversa, sembra uno strumento solistico. Attraverso lo studio delle fonti e l'analisi della partitura di Attaignant voglio appunto dimostrare questa tesi.

## 2. LE FONTI LETTERARIE

Una cosa che sicuramente non manca nel cosiddetto periodo rinascimentale sono i trattati, a partire dal *De inventione et usu musicae* (Napoli, 1484 ca.) di Johannes Tinctoris (1435 ca.-1511) per finire con l'*Harmonie Universelle* (Parigi, 1636-1637) del monaco Marin Mersenne (1588-1648). Naturalmente in questa sede sarebbe impossibile analizzare in modo particolareggiato ogni singolo trattato. Pertanto farò riferimento esclusivamente a quelli che parlano, anche se brevemente, della Traversa.

Il primo di questi è *Musica getuscht und angezogen*, pubblicato a Basilea nel 1511 dal monaco tedesco Sebastian Virdung (1465-?). In questo trattato Virdung mostra una sola taglia di Traversa che chiama Zwerchpfeiff (parla invece diffusamente del Flauto e mostra una xilografia con quattro Flauti: un soprano, due tenori e un basso). Probabilmente, più che di una Traversa si tratta di un fiffaro militare tipico delle fanfare svizzere e tedesche che si suonava con accompagnamento di timpani e tamburi. L'importanza di questo trattato è testimoniata dalle traduzioni in francese, latino e fiammingo e dal fatto che venne ristampato fino al 1568. Direttamente ispirato al trattato di Virdung è il *Musica instrumentalis deudsch* di Martin Agricola (1483 -1556), pubblicato a Wittemberg nel 1529. Anche questo trattato ebbe diverse ristampe, tanto che nel 1545 ne venne fatta un'edizione completamente rifusa. Agricola chiama la Traversa Schweizerpfeiff o Querpfeiff senza specificare se sta parlando del fiffaro militare o della Traversa. Nel trattato è presente una xilo-

grafia con quattro Traverse (Vier Schweitzer Pfeiffen) indicate come Discantus, Altus, Tenor e Bassus. Nella xilografia fra l'Altus e il Tenor si nota una lieve diversità di lunghezza. Sebbene in questo modo vengano idealmente coperti tutti i registri vocali, in realtà l'autore indica l'esistenza di sole tre taglie di Traversa e cioè Discantus, Tenor e Bassus. Così, dovremmo supporre che un consort di quattro traverse fosse composto da un Discantus, due Tenor e un Bassus. Agricola, nell'edizione del 1528, ci fornisce le note fondamentali di ogni taglia:

- Discantus MI2
- Tenor LA2
- Bassus RE1.

Come si può notare, le distanze delle taglie sono fra loro di una quinta, esattamente come avviene per la famiglia del Flauto (Discantus in Sol, Tenor in Do e Bassus in Fa).

Del Bassus viene anche fornita la diteggiatura. Ciò che immediatamente colpisce in questa tabella di diteggiature è la straordinaria estensione dello strumento: da Re1 a Re4! Sono ben ventidue note! Nelle edizioni successive del trattato l'estensione viene ridimensionata, tanto che nell'edizione del 1545 parte da Re1 e arriva a La3. È comunque una grande estensione (diciannove suoni), se pensiamo che quella di un Flauto (da consort) prevede tredici suoni. Le altezze fornite da Agricola sono, però, assolutamente improbabili. Se fossero vere, queste Traverse dovrebbero avere dimensioni enormi e sarebbero assolutamente impossibili da suonare. Nell'ultima edizione del *Musica instrumentalis* (1545) vengono fornite due tavole di posizioni: la prima si chiama regolare e l'altra irregolare:

- Regolare Irregolare
- Discantus La1 Re2
- Tenor Re1 Sol1
- Bassus Sol1 Do1.

Ancora una volta si tratta di altezze puramente indicative. L'altezza reale di questi strumenti è la seguente (l'altezza reale del Flauto e della Traversa, che è a 4 piedi e non a 8, verrà individuata da M. Praetorius solo nel 1619):

- Discantus La2
- Tenor Re2
- Bassus Sol1.

Un altro importante trattato è quello scritto da Philibert Jambe de Fer (?-1572), intitolato *Epitome musical*, stampato a Lione nel 1556. Anche in questo trattato vengono riportate le tabelle delle diteggiature. Rispetto all'estensione proposta da Agricola (diciannove note) nell'ultima stesura del trattato, de Fer ridimensiona ulteriormente le possibilità dello strumento sostenendo che «il flauto tedesco contiene 15 o 16 note naturali e non troppo forzate ma il soprano arriva a 19, che sono molto crude e rudi per la forza dell'aria che è necessaria; per questo motivo sono poco utilizzate, soprattutto le ultime, che sono sol e la. L'esperienza ve ne renderà più certi» (A. Bornestain, *Gli strumenti musicali del Ri-*

*nascimento*, Franco Muzio editore, Padova, 1987). Coerentemente all'affermazione, nella tabella di diteggiature fornita per il Bassus è data un'estensione di due ottave esatte. La citazione è particolarmente interessante perché inserisce un nuovo elemento fondamentale per la nostra trattazione: de Fer sta parlando del soprano, ma in realtà lo strumento a cui si sta riferendo è il tenore. Ciò è confermato dal fatto che su un *Dicantus* in LA la diciannovesima nota è il re, mentre sul Tenor è proprio il la. Probabilmente il consort di traverse era dunque composto da tre Tenor, uno che suonava nel registro di Soprano, e da un Bassus e non da un *Discantus*, due Tenor e un Bassus. Credo che questa mia tesi, come vedremo più avanti, trovi una conferma nell'analisi delle *chansons* pubblicate da *Attaingnant*.

Quanto sostengo trova una prima conferma nel trattato di Michael Praetorius (1571-1621) intitolato *Sintagma musicum*, pubblicato a Wolfenbuttel nel 1619. Sebbene nel noto supplemento della seconda parte del *Sintagma musicum*, il «*Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*», l'autore riporti il consort di Traversa composto da *Discantus*, Tenor e Bassus (vi si trova anche il fiffaro militare), in realtà lo strumento sul quale si dilunga particolarmente è il Tenor. Praetorius stabilisce l'estensione in quindici note reali (da re3 a Re5) più quattro note in falsetto (eccoci ritornati alle famose diciannove note). L'importanza data alla taglia del Tenor da de Fer, da Praetorius e, come ora vedremo, da Virgiliano, non è da sottovalutare se pensiamo che il flauto traverso di oggi è l'ultimo discendente di questo tipo di flauto.

Particolarmente degno di nota è il *Dolcimelo*, trattato composto da Aurelio Virgiliano intorno ai primi vent'anni del Seicento (si veda l'edizione anastatica a cura di M. Castellani, SPES, Firenze, 1979). La sua particolare importanza risiede nel fatto di essere un trattato essenzialmente pratico, diretto cioè a chi la musica la esegue. Il trattato è diviso in tre parti: nella prima si trovano i «passaggi da farsi con la voce e con ogni sorte d'istrumento musicale»; nella seconda «si contengono Ricercate fiorite e Madrigali con canzoni diminuite [...]»; nella terza «si contengono tutti i modi da sonar qualsivoglia istrumento; con i loro accordi [...]». La seconda parte riveste, per lo svolgimento del nostro lavoro, un'importanza particolare perché Virgiliano ha indicato con precisione la serie di strumenti con cui è possibile eseguire ciascuna Ricercata. Notiamo così che la Ricercata numero 4 (si segue l'ordine del manoscritto) è destinata al «cornetto, Violino, Traversa et altri simili instrumenti» e prevede la seguente estensione: Re2 a Mi 4 (essendo la Traversa, come si diceva, uno strumento a 4 piedi, e non a 8 come il violino, l'estensione va interpretata in questo modo: Re3 a Mi 5). La Ricercata numero 6 è «per Traversa, Violino, Cornetto, et altri simili instrumenti». L'estensione prevista è da Re2 a Re4 (ossia Re3 - Re5). È interessante notare che quest'ultima presenta il Si bemolle in chiave. Come si può notare, quando lo strumento principale indicato per l'esecuzione della Ricercata è la Traversa, l'estensione utilizzata dal compositore è perfetta per la Traversa Tenor. Le rimanenti Ricercate che recano l'indicazione della Traversa hanno complessivamente la seguente estensione: Sol2 - La4 (ossia Sol3-La 5). Questa estensione, perfetta per la Traversa *Discantus*, sem-

brerebbe contraddire la mia tesi: in realtà non è così. Innanzitutto osserviamo attentamente la tabella della diteggiatura (*modi de sonar le traverse*) presente nella terza parte del trattato: essa è riferita ad una Traversa in Re, cioè ad un Tenor, e il Si è indicato come Sib. Ad uno sguardo più attento, però, notiamo che talune note vengono indicate, oltre che con la loro dicitura corretta, con altri nomi a seconda che si consideri come fondamentale una quinta o una quarta sotto l'altezza reale. Per esempio, di fianco alla posizione del Sol troviamo la chiave di do e la scritta «Alla quarta bassa per b.h.». Tale indicazione significa che se noi consideriamo come fondamentale dello strumento il La anziché il Re, il nostro Sol si deve leggere come un Re. Questa è la precisa indicazione dell'uso assolutamente normale e consueto del trasporto. Questo trasporto, che per le nostre menti di musicisti moderni sarebbe solo un fastidio, era invece fondamentale per l'epoca: se la ricercata terza, per esempio, venisse trasportata una quarta sopra, diventerebbe perfetta sulla Traversa Tenor e riusciremmo, proprio come prevede la tabella di Virgiliano, a mettere in chiave il Sib bemolle (in sostanza si tratterebbe di fare un trasporto dal modo di Re a quello di Sol). Se ora noi sommiamo le informazioni di J. de Fer, il quale ci dice che il Discantus è in realtà un Tenor che suona nell'ottava acuta, e quelle di Virgiliano, che ci confermano la pratica del trasporto, possiamo stabilire che la Traversa più usata, sia in modo solistico che nel consort, è il Tenor. Con questo, naturalmente, non si vuole negare l'esistenza e l'uso della Traversa Discantus. L'uso di questo strumento ci viene del resto confermato dal compositore olandese Jakob van Eyck nella sua fondamentale opera interamente dedicata al Flauto solo; il *Der Fluiten-Lusthof*, pubblicata nel 1646. In quest'opera è contenuta una xilografia di una Traversa con scala e diteggiatura. Si tratta di una Traversa Discantus accordata però in Sol<sup>2</sup> (ossia Sol<sup>3</sup>) e non in La come le precedenti. Si tratta di un particolare non trascurabile perché indica che la scala diatonica dello strumento prevede già il Sib. Se da una parte van Eyck conferma l'uso della Traversa Discantus, dall'altra conferma anche l'uso del trasporto come prassi. Infatti, se le virtuosistiche variazioni del compositore non venissero trasportate (una quarta sopra o una quinta sotto), sarebbero impossibile da eseguire. La trasposizione di queste variazioni comporterebbe, nella maggior parte dei casi, l'aggiunta di uno o due bemolli. Si capisce in questo modo l'importanza di avere uno strumento con un bemolle già incorporato. Il corrispettivo francese del trattato di Praetorius è il trattato del monaco Marin Mersenne, l'*Harmonie Universelle*, pubblicato a Parigi (1636-1637).

Esso può essere considerato l'ultimo trattato rinascimentale e, al tempo stesso, si presenta come il primo di una nuova epoca. L'impostazione scientifica dell'opera e l'interesse personale dell'autore verso i problemi fisici e acustici degli strumenti fanno intravedere un'anticipazione della futura mentalità illuministica. Per quello che ci riguarda è interessante notare la tabella delle diteggiature, dalla quale si vede come ormai la Traversa si stesse evolvendo in quello che poi diventerà il flauto di J. M. Hotteterre. Infatti, osservando le posizioni del La (indicata partendo dall'alto con le dita 1-2) e del Si (indicata con il dito 1) nella seconda ottava dello strumento, notiamo che solo uno strumen-

to dal tubo conico (e non cilindrico come la Traversa) permette queste posizioni. Pertanto il trattato di Mersenne, sebbene sia fondamentale per studiare il flauto traverso di transizione, ci può dire poco su quello che è il nostro tema.

### 3. LE *CHANSONS* PUBBLICATE DA ATTAINGNANT

«Vingt e sept chansons musicales a quatre parties des quelles les plus convenables a fluste dalle mant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a.et a la flustes a neus trous par b.et pour les deux par ab. Imprimees a Paris en la rue de la Harpe devant la bout, de la rue des Mathurins prez leglise saint Cosme par Pierre Attaingnant. Mens April: MDXXXIII». Riassumendo: le *chansons* destinate alla Traversa sono indicate con la lettera a., quelle per Flauto con la b., quelle per Traversae per Flauto con a.b. Per maggior completezza e chiarezza in fondo all'articolo riporto l'indice pubblicato da Attaingnant. A dispetto di quanto compare nel titolo, le *chansons* non sono ventisette ma ventotto. La destinazione strumentale non viene indicata per tutte le *chansons*. Le *chansons* sono tutte a quattro voci e i compositori delle musiche sono i principali del periodo (C. de Semisy, il più presente, Passereau, Pierre de Manchicourt, Vermont, Jacotin, Gombert ed Heurteur).

Nell'indice delle *chansons*, in ordine alfabetico, notiamo la seguente distribuzione strumentale numerica:

- 1) Traversa (a.): nove *chansons*.
- 2) Flauto (b.): due.
- 3) Traversa e Flauto (a.b.): dodici.
- 4) Senza destinazione strumentale: quattro.
- 5) Non compare nell'indice (quindi senza indicazione strumentale).

Dalla distribuzione strumentale numerica delle *chansons* osserviamo una netta prevalenza di quelle destinate alla Traversa. In realtà, se analizziamo l'estensione in cui le *chansons* sono scritte ci accorgiamo che la distribuzione fra Flauto e Traversa non è esattamente come riportato nell'indice. Infatti, osserviamo che *Voyant souffrir* e *Allonsun peu*, indicate nell'indice con a.b., in realtà sono per Flauto perché in entrambi il Bassus ha come nota più grave il Fa1 (Fa2), nota questa esclusa dall'estensione della Traversa Bassus. Sempre in base alle estensioni, vediamo che *Mirelaridon*, presente nell'indice fra le *chansons* senza destinazione strumentale, ha la voce di Tenor che scende fino al Do2 (Do3) e il Bassus che arriva nel grave fino al Fa1 (Fa2). Anche in questo caso entrambe le note sono escluse dall'estensione della Traversa. Le *chansons* per Flauto passano quindi da due a cinque, riequilibrando la distribuzione con la Traversa. In realtà, prima della fine dell'articolo vedremo che questa redistribuzione andrà ancora modificata.

Come ho già detto, è importante vedere la distribuzione delle alterazioni.

Distribuzione delle alterazioni nelle *chansons*:

- 1) Traversa: otto hanno il Sib; una è senza alterazioni.
- 2) Flauto: le uniche due non hanno alterazioni.
- 3) Traversa e Flauto: nove hanno il Sib; tre sono senza alterazioni.
- 4) Senza indicazione: due hanno il Sib; due sono senza alterazioni.
- 5) La ventottesima *chanson*: una ha il Sib.

Riassumendo, ventun *chansons* hanno il Sib e le rimanenti sette non hanno alterazioni. Come si può osservare, le composizioni con il Sib sono la netta maggioranza. Ecco allora, come si diceva, l'importanza di poter suonare agevolmente con i bemolli, cosa questa che una Traversa accordata in La non permette. Ma andiamo per gradi e analizziamo altri aspetti. Un altro importante aspetto per quanto riguarda la mia tesi è quello relativo all'uso delle chiavi e delle chiavette.

Considerando le chiavi in cui sono scritte le parti delle *chansons* notiamo:

- 1) Traversa: tre hanno le *classiche* chiavi di Sop, Alt, Ten e Bass; cinque sono in chiavette alte; una ha il Bassus in chiave di baritono.
- 2) Flauto: due in Sop, Alt, Ten e Bas; anche le altre tre che sono state attribuite al Flauto hanno le chiavi corrette.
- 3) Traversa e Flauto: otto sono con le chiavi corrette; due hanno la parte del Bassus in chiave di Baritono; una il Bassus in chiave di Tenore; una il Bassus in chiave di mezzosoprano.
- 4) Senza destinazione: tre sono corrette; una ha il Bassus in chiave di baritono.
- 5) La ventottesima: scritta in chiavette alte.

Se osserviamo l'estensione del Discantus nelle tre *chansons* destinate alla Traversa (a.) scritte con le chiavi classiche, osserviamo che due (*Elle veult donc e Si bon amour*) hanno la seguente estensione: Re3 (4) - Re4 (5) e Mi3 (4) - Re4 (5). La terza, *Je navois point*, ha questa estensione: Fa3 (4) - Fa4 (5). Come si può osservare, si tratta della perfetta estensione della Traversa Tenor. Al contrario, le *chansons* scritte in chiavette hanno il Discantus e il Bassus scritti in zona medio-acuta. Osserviamo come funziona l'uso delle chiavette.

#### 4. CHIAVETTE

L'utilizzo di molte chiavi (nel Rinascimento se ne conoscevano nove) aveva come scopo principale quello di evitare l'uso di tagli addizionali, agevolando così la lettura della musica. Anche se le combinazioni di chiavi utilizzate erano molto numerose, il gruppo SATB era il più comune. Lo stesso Attaignant nelle nostre *chansons* usa questo gruppo sedici volte su dodici. In queste sedici composizioni osserviamo che l'estensione adottata dai diversi compositori per la parte di Discantus prevede che non si scenda sotto il Do3 (4) e che nell'acuto non si superi il Re4 (5) per ben quattordici volte. Nella *chanson* per Flauto *Troys ieunes bourgeois* il Discantus arriva sino al Mi4 (5) e nella *chanson* per Traversa *Je navois point* lo stesso Discantus arriva, per una sola volta e per grado congiunto, fino al

Fa4 (5). Non considerando queste ultime due eccezioni possiamo affermare che l'estensione «ideale» per il Discantus è Do3 (4)-Re4 (5), estensione medio-acuta ideale per la Traversa Tenor. È interessante notare, a sostegno della mia tesi, che in queste sedici *chansons* la parte del Bassus è compresa tra Fa1 (2) e Sib2 (3) cioè nel registro medio-grave dello strumento. Accanto a questo primo gruppo di chiavi, altri due gruppi, seppure in forma minore, erano i più usati. Il primo prevedeva Violino, Ms, A, Bar (talvolta sostituito con T) e verrà chiamato *chiavetta alta*. Il secondo usava Ms, T, Bar, Basso Profondo (Gamma) e si chiamerà *chiavetta bassa*. Nel nostro caso l'editore parigino fa uso delle *chiavette alte*, ma non sempre nella combinazione indicata: nelle *chiavette alte* classiche sono scritte cinque *chansons* (*Parle qui veult, Amours amours, A Paris prez des billetes, Prend de bon cueur, Pourquoi donc*), con la sola chiave di Baritono al Bassus quattro (*Les yeulx bendez, Hayne et amour, On dit quamour, Ung petit*), una è scritta con la sola chiave di Tenore al Bassus (*Amour mevoyant*), una con la sola chiave di Mezzosoprano al Bassus (*Jamais ung cueur*), una con la chiave di Violino al Discantus e la chiave di Tenore al Bassus (*Jectes moy*).

Se ora noi osserviamo l'estensione del Discantus e del Bassus, quando vengono usate le chiavette alte, vediamo che esse sono tutte spostate verso l'acuto. La domanda che sorge spontanea è come sia possibile che si verifichi una situazione in cui musica scritta nella medesima forma (cioè quella delle *chansons*) e originariamente destinata alle voci, possa essere scritta usando due estensioni così diverse. La risposta credo che sia proprio nell'uso delle chiavette. Infatti, quando una composizione veniva scritta con le chiavette si prevedeva l'uso del trasporto di una quarta o di una quinta verso il basso. Sebbene non ne manchino già a partire da J. es Prez, i più antichi documenti che fanno riferimento esplicitamente all'uso del trasporto risalgono agli ultimi anni del Cinquecento e ai primi del secolo successivo. Nel 1611 Caspar Vicentius, nel capitolo del «Bassus generalis» del suo *Promptuarium musicum*, sostiene che quando la parte del Bassus è notata in chiave di baritono o di Tenore, si può trasportare alla quarta o quinta inferiore. Praetorius è ancora più esplicito fornendo la seguente regola: «ogni pezzo scritto in chiavi alte (ossia quando il Bassus è scritto in chiave di Tenore o di Baritono) deve essere trasportato, quando viene trascritto in intavolatura o partitura per organo o liuto o qualunque altro strumento di sostegno, nel seguente modo: di una quarta sotto se ha un bemolle nell'armatura di chiave, di una quinta in basso e aggiungendovi un bemolle se non ha alcun bemolle nell'armatura».

Le chiavette vengono usate da Attaignant nelle *chansons* per Traversa (a.), per Traversa e Flauto (ab) e in quelle che non hanno una destinazione precisa, compresa la *chanson* che non compare nell'indice. Vediamo dunque cosa succede se applichiamo il trasporto là dove Attaignant fa uso delle chiavette. Naturalmente non considereremo tutte le *chansons* che fanno uso delle chiavette ma solo tre, a titolo esemplificativo. Ciascuna di esse presenta del resto problematiche che nella partitura di Attaignant ricorrono più volte. Partiamo dalla *chanson Amours, amours*, scritta per le Traverse. Osservando le chiavi originali, notiamo che esse corrispondono esattamente a quelle che abbiamo definito *chiavette alte* e cioè: Violino, Ms, A, Bar.



Se analizziamo l'estensione delle singole voci, vediamo che nel complesso esse sono medio-acute. Se poi ci soffermiamo sul Discantus e sul Bassus notiamo che la loro estensione è particolarmente acuta. Se ora trasportiamo tutte le voci una quarta sotto otteniamo un'estensione delle due voci estreme più omogenea rispetto al resto dell'opera, rendendo così la voce del Discantus più adatta alla Traversa Tenor. Nel secondo esempio l'uso del trasporto non è così ovvio. La *chanson* prescelta è *Les yeulx bendez*, scritta per Traversa e Flauti (a.b.). Le chiavi originali riportano S, T, T, Bar. La presenza delle due chiavi di tenore fa sì che si tratti di una distribuzione insolita anche se l'unica vera chiave è rappresentata dal Baritono. La presenza di questa chiave, dunque, implicherebbe l'uso del trasporto.

Nella composizione così com'è scritta tutte le voci hanno un'estensione assolutamente *canonica*. Se, però, applicassimo il principio delle chiavette e trasportassimo la *chanson* una quarta sotto, essa avrebbe ancora un'ottima estensione ma diventerebbe possibile suonarla solo con i Flauti, perché le tre voci inferiori sarebbero troppo basse per le Traversa. Come terzo esempio propongo un caso controverso con la *chanson Parle qui veult*. La distribuzione delle chiavi prevede Violino, T, T, Bar. A parte il secondo tenore, le altre voci sono molto acute. In questo caso però non è pensabile fare una trasposizione alla quinta sotto (come prevede la regola di Praetorius quando non ci sono alterazioni in armatura) o eventualmente alla quarta, perché la voce di Basso scenderebbe troppo andando fuori estensione sia per le Traversa sia per i Flauti. Questa *chanson* è, salvo un mio errore, l'unica alla quale non si può applicare la regola del trasporto. In questo caso, data l'insistenza nella parte del Discantus sul Fa4 (5), e l'assenza di alterazioni in chiave, sarebbe consigliabile utilizzare la Traversa Discantus anche se l'estensione potrebbe adattarsi alla Traversa Tenor. In conclusione, direi che la presenza delle chiavette prevede l'uso del trasporto, anche se conviene sempre valutare ogni singolo caso.

Tabella riassuntiva:

- 1) Traversa (a): sono tutte e sei trasportabili tranne una.
- 2) Traversa e Flauto (a.b.): le quattro in chiavette sono tutte trasportabili anche se due *chansons* con il trasporto, a causa dell'estensione nel grave del Bassus, permette la loro esecuzione solo sul Flauto.
- 3) Senza indicazione: l'unica scritta in chiavette si può trasportare diventando eseguibile solo sul Flauto a causa dell'estensione verso il grave del Bassus.
- 4) Mancante nell'indice: trasponibile, ma eseguibile solo dal Flauto.

## 5. CONCLUSIONI

Con la trasposizione delle sei *chansons* per Traversa scritte in *chiavette alte* arriviamo ad ottenere una totale omogeneità di estensioni nel gruppo «a.». Il gruppo rimane omogeneo anche se l'unica composizione non trasportabile arriva

sino al Fa4 (5). La conferma viene dal fatto che la *chanson Jenavois*, che è scritta in chiavi *normali*, arriva anch'essa al Fa4 (5). In questo modo siamo riusciti ad ottenere che tutte le *chansons* per Traversa siano possibili da suonare, nella parte del Discantus, con la Traversa Tenor.

Altro dato interessante è che con l'applicazione della regola delle chiavette aumentano di ben quattro le *chansons* che si devono assegnare al Flauto portando così il loro numero complessivo a nove, esattamente quante sono quelle per Traversa. La parte più difficile ora è riuscire a trovare il giusto compromesso tra la fonti che ci parlano del consort formato da tre taglie differenti di strumenti, le regole delle chiavette e, soprattutto, quello che ci insegna l'esperienza personale. Io credo che si potrebbe ipotizzare l'esistenza di due diversi consort di Traversa: il primo, di gran lunga il più comune, formato da tre Tenor e un Bassus; il secondo composto da Discantus, due Tenor e Bassus. L'uso prevalente del primo consort mi viene suggerita dalle seguenti motivazioni:

- estensioni più comode e sonore sul Tenor;
- possibilità di poter applicare la regola delle chiavette;
- uso pressoché costante di *tonalità* con o senza bemolli (ricordo che la Traversa Discantus preferisce i diesis);
- semplificazione delle diteggiature con maggior possibilità di diminuzioni;
- maggior facilità di intonazione;
- maggiore omogeneità timbrica.

Il secondo consort si può utilizzare quando:

- nonostante la presenza delle chiavette, vi è l'impossibilità di applicare il trasporto, pena, per esempio, lo scendere troppo nel grave;
- la melodia insiste particolarmente su note acute (Fa4 - Sol4);
- *tonalità* senza bemolli;
- il carattere della composizione è particolarmente brillante.

Per concludere vorrei segnalare il fatto che, osservando la partitura di Attaignant, non esiste alcun criterio musicale, di tecnica strumentale o di riferimento al testo delle *chansons* che giustifichi l'assegnazione delle composizioni ora alla Traversa ora al Flauto. Noi sappiamo che la partitura di Attaignant non è stata l'unica ad affidare musica specificatamente alla Traversa o a differenziare i due tipi di flauto. Nel 1539 Georg Forster pubblicò una raccolta di canti tedeschi. L'edizione fu fortunata, tanto che nel 1552 uscì la quarta edizione. Di quest'ultima edizione si conosce un esemplare (conservato ad Ulm) il quale reca alcune indicazioni manoscritte dove le composizioni vengono assegnate ora al Zwerchpfeif (Traversa), ora al Flot (Flauto) e addirittura al Sackpfeif (Cornamusa). L'edizione purtroppo è incompleta. A Zurigo, nel 1548, Conrad Gessner, citò nella bibliografia musicale delle sue *Pandectae* una raccolta di *chansons* destinate ai *fleustes* stampata a Parigi sempre da Attaignant. Purtroppo, di questa stampa non si è salvato nessun esemplare. Simon Gorlier, nel 1558, pubblicò a

Lione il *Livre de Tabulature de Flutes d' Allemand* (Raymon Meylan, *La flute - Les grandes lignes de la prééistories à nos jours*, 1974 Hallwag, Berneet Payot, Lausanne. In italiano, *Il flauto*, Martello-Giunti, 1978). Anche questa musica è andata perduta.

Vorrei ringraziare il Dottor Romà Escalas per le sue grandi doti di musicista e didatta e per avermi dato la possibilità di scrivere questo articolo. Ringrazio anche tutti coloro che, con pazienza, mi hanno seguito in questa piccola fatica.