

A16



Daniele Salvatore

**Il « Méthode pour apprendre à jouer  
de la flûte douce » di Étienne Loulié**





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3838-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2020

*Ai miei studenti*

*Ai curiosi dell'arte dei suoni*



Cét objet pour plaire, doit estre de telle façon, qu'il ne  
paroisse pas confus au sens, qui ne doit pas travailler,  
pour le connoistre & le distinguer.

Descartes, *Compendium musicæ* (nella traduzione di  
Poisson citata da Loulié)

Le quoy qu'il paroist plus naturel et plus aisé dans  
la Composition de musique de commencer par  
apprendre à faire des chants, neanmoins l'expérience  
fait connoistre que ceux dont le génie et le goût ne sont  
pas assez formez doivent commencer par apprendre à  
connoitre les accords et à les coucher jusqu'à ce qu'ils  
ayent acquis quelque pratique et que le goût se soit un  
peu fait.

Étienne Loulié, *ms. n.a. fr 6355, f. 107r*



# Indice

11 *Introduzione*

## Parte I

### Étienne Loulié: la vita, le opere

27 **Capitolo I**  
*La vita*

1.1. Vita di un «bourgeois de Paris» (1654–1702), 27 – 1.2. Loulié dopo Loulié, 69.

75 **Capitolo II**  
*Le opere a stampa, il “chronomètre”, il “sonomètre”*

2.1. “Elements ou principes de musique”, 75 – 2.2. “Abregé des principes de musique”, 123 – 2.3. “Nouveau système de musique”, 129 – 2.4. L’eredità di Loulié, 140.

185 **Capitolo III**  
*I manoscritti*

3.1. La “première liasse”, la “seconde liasse” e la storia di un «trésor», 185 – 3.2. Il “Traité de Musique”, 207 – 3.3. La datazione dei manoscritti, 221 – 3.4. Le fonti dei manoscritti, 230.

235 **Capitolo IV**  
*I “due” trattati per flauto dolce*

4.1. Il “Methode pour apprendre a jouer de la flute douce” e i metodi coevi per flauto dolce, 235 – 4.2. Edizione moderna: un problema di scelte, 258 – 4.3. Il “Methode” da vicino, 263.

Parte II  
**La traduzione del metodo per flauto dolce**

- 281    Capitolo V  
      *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce*
- 5.1. Qualcosa da sapere prima di cominciare, 281 – 5.2. Ordine dei fogli presenti nella ricostruzione della traduzione, 288 – 5.3. Étienne Loulié: “Methode pour apprendre a jouer de la flute douce”. La traduzione, 291.

Parte III  
**Appendici**

- 367    Appendice I  
      *Étienne Loulié: Elementi o Principi di Musica posti in nuovo ordine*
- “Terza parte. Abbellimenti del canto”, 367.
- 393    Appendice II  
      *Jean–Pierre Freillon Poncein: La vera maniera per imparare a suonare alla perfezione*
- “La veritable maniere d’apprendre a jouer en perfection du haut–bois, de la flute et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d’instrumens”, 393 – Del portar della lingua, 402.
- 407    Appendice III  
      *Michel L’Affilard: Apprendere la musica con facilità*
- “Principes tres–faciles pour bien apprendre la musique”, 407 – Alexandre de Vileneuve: “Nouvelle methode, tres courte et tres facile, avec un nombre de leçons assez suffisant pour apprendre la musique et les agréments du chantcile”, 413.
- 419    *Bibliografia*
- 461    *Indice dei nomi*

## Introduzione

Dopo essere stati dimenticati per quasi tre secoli, negli ultimi quarant'anni alcuni musicisti che lavorarono o che ebbero comunque contatti con la corte parigina di M<sup>lle</sup> de Guise<sup>1</sup>, sono stati posti al centro dell'attenzione da diversi studiosi, e non solo francesi. Tra questi musicisti il più noto è sicuramente Marc-Antoine Charpentier, la cui figura ha stimolato studi che hanno funzionato da traino<sup>2</sup>, in certi casi, per altri personaggi dello stesso ambiente. Tra costoro, per motivi diversi, hanno suscitato particolare interesse Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665–1729), clavicembalista e com-

1. Marie de Lorraine, figlia di Charles de Lorraine e Henriette Catherine de Joyeuse, fu ottava e ultima duchessa del casato dei Guise. Nata il 15 agosto del 1615, visse a Parigi dove morì il 3 marzo 1688. Morto, a soli cinque anni, nel 1675, François Joseph de Lorraine, duc de Guise, ultimo rampollo maschio del casato, M<sup>lle</sup> de Guise divenne unica erede della famiglia. In ottimi rapporti con Élisabeth Marguerite d'Orléans — nota come *Madame de Guise* che era figlia di Gaston d'Orléans, fratello del re di Francia Louis XIII —, insieme si dedicarono a opere di carità promuovendo l'educazione infantile combattendo l'analfabetismo. M<sup>lle</sup> de Guise fu una grande mecenate, ospitò un gruppo stabile di musicisti tra i quali, per quasi vent'anni, Marc-Antoine Charpentier, che svolse mansioni di compositore — moltissime composizioni sacre nacquero in quegli anni — e cantante.

2. La maggior parte delle opere di Charpentier hanno un'unica fonte e sono contenute nei manoscritti autografi (*Mélanges*) conservati presso il dipartimento di musica della Bibliothèque nationale de France, (F-Pn Rés Vm1 259). I 28 volumi dei *Mélanges* sono apparsi in facsimile, pubblicati da Minkoff come *Mélanges autographes* (Genève 1990–2004). Tra gli studi su Charpentier si segnalano quelli di H.W. HITCHCOCK, *Les Œuvres de/The Works of Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné*, Paris 1982; C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, Paris 1988, rivisto e ristampato nel 2004, e P.M. RANUM, *Vers une chronologie des oeuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore 1994 (una bibliografia aggiornata all'1 luglio 2014, a cura di Catherine Cessac, è reperibile all'indirizzo: <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/doc/bibliographie.pdf> – 15–4–2017).

positrice<sup>3</sup> e Sébastien de Brossard (1655–1730)<sup>4</sup>, bibliografo e compositore<sup>5</sup>. Quest'ultimo, in particolare, è noto come autore di un dizionario di musica — pubblicato dapprima nel 1701 come *Dictionnaire des Termes Grecs, Latins et Italiens*<sup>6</sup> e poi, nel 1703 con titolo e contenuti rinnovati, come *Dictionnaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique* —, che fu una delle pubblicazioni di maggior successo dell'editore Ballard grazie anche alle numerose ristampe<sup>7</sup>. Di que-

3. Lo studio di riferimento sulla compositrice francese è ancora una volta opera di Catherine Cessac (*Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Actes Sud, Arles 1995) la quale è autrice anche di *Les relations musicales d'Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Sébastien de Brossard* (in J. DURON, *Sébastien de Brossard, musicien, textes réunis par Jean Duron*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Éditions Klincksieck, Langres – Saints-Geosmes 1998).

4. In occasione di un simposio internazionale di studi dedicati a Sébastien de Brossard organizzato nel giugno del 1995 dal Centre de Musique Baroque de Versailles e dalla Fondation Royaumont (CERIMM), è stato pubblicato un volume su Brossard che costituisce uno dei più recenti e documentati contributi sulla sua figura (DURON, *Sébastien de Brossard*, cit., con contributi di J. Lionnet, *Les choix italiens de Sébastien de Brossard*; J.–L. Gester, *Sébastien de Brossard à Strasbourg: une expérience "allemande" de la musique italienne*; C. Cessac, *Les relations musicales d'Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Sébastien de Brossard*; J. Duron, *Les papiers personnels de Brossard: proposition de classification*; C. Massip, *Le catalogue de Sébastien de Brossard: richesses et lacunes d'un cadre méthodologique*; L. Guillo, *Les papiers à musique imprimés relevés dans le fonds Brossard*; Ph. Vendrix, *Sébastien de Brossard: entre histoire de la théorie et théorie de l'histoire*; J.–Y. Hameline, *Sébastien de Brossard et le plain-chant*; M. Couvreur, *Le goût littéraire de Sébastien de Brossard*; Catherine E. Gordon–Seifert, "La réplique galante": *Sébastien de Brossard's airs as conversation*; J. Krucker, *Originalité des motets de Sébastien de Brossard*; S. Bonta, *The practice concerning the use of accidentals and the continuo in Brossard's instrumental music*; L. Sawkins, *Brossard: musicologist, lexicographer or musician?*; R. Rasch, *Brossard, Ballard et Roger*; H. Schneider, *Le Dictionnaire de musique de Sébastien de Brossard et le Musikalisches Lexikon de J. G. Walther: essai d'analyse comparée*; P.M. Ranum, *A la recherche de son avenir: Sébastien de Brossard à Paris, 1678 à 1687*; Y. de Brossard, *Sébastien de Brossard: Un aperçu des œuvres qu'il fit exécuter à Strasbourg et à Meaux*; G. Asselineau, *Le clergé à Meaux autour de Sébastien de Brossard*).

5. A conferma dell'interesse crescente verso la produzione musicale e teorica di questo musicista si può citare la pubblicazione del catalogo tematico da parte di Duron (J. DURON, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655–1730). Catalogue Thématique*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Éditions Klincksieck, Langres 1996); Jean Duron attualmente è anche il curatore della *Collection Monumentales* che conterrà l'opera integrale di Sébastien de Brossard.

6. «L'histoire éditoriale du *Dictionnaire de musique* de Brossard est compliquée et paradoxale, ce qui est bien connu. L'édition la plus ancienne, de 1701, n'a pas été une vraie édition. Il n'en reste qu'une seule copie et il est plus probable qu'il s'agissait d'une épreuve ou, peut-être, d'une édition destinée plus à une diffusion privée qu'à un circuit commercial» («La storia editoriale del *Dictionnaire de musique* di Brossard è complicata e paradossale, cosa che è ben nota. L'edizione più antica, del 1701, non è stata una vera edizione. Ce ne resta soltanto una sola copia ed è più probabile che si trattasse di una prova o, forse, di una edizione destinata più ad una diffusione privata che ad un circuito commerciale»), RASCH, *Brossard, Ballard et Roger* (in DURON, *Sébastien de Brossard, musicien*, cit.), p. 245.

7. Per un elenco di tutte le edizioni dell'opera comprese le edizioni in facsimile, v. J. DURON, *L'œuvre de S. de Brossard*, cit., pp. 362–369. Per una discussione sulle varie edizioni (Ballard, Paris

sta cerchia faceva parte anche Étienne Loulié, un oscuro personaggio — almeno in apparenza — che in realtà si trovò al centro di questo *milieu* che animava la corte di M<sup>lle</sup> de Guise e che favorì l'incontro e la reciproca conoscenza delle varie personalità che, per motivi diversi, gravitavano intorno a questo ambiente.

Avvicinare Loulié e la sua produzione teorica vuol dire in realtà entrare dentro a uno dei contesti culturali — quello parigino della seconda metà del XVII sec. — artisticamente e scientificamente tra i più vivaci e produttivi di tutti i secoli passati.

Nell'ambito musicale, ad esempio, l'uso della scala con i sette suoni come la conosciamo e usiamo ancora oggi, che andò a sostituire definitivamente il vecchio esacordo e il vecchio solfeggio, andò a definirsi in quell'epoca. Anche se la sillaba si per indicare la settima nota si ritiene introdotta da Bartolomé Ramis (o Ramos) de Pareja già nel 1482<sup>8</sup>, è in Francia, dopo la metà del secolo XVII, che se ne consolidò l'uso. La sua affermazione comportò la sostituzione della scala esacordale con quella a sette suoni, chiamata non a caso da Loulié *gamme par si* (quando scritta su due colonne affiancate, con due scale a distanza di quinta)<sup>9</sup> o *gamme simple* (quando scritta su una colonna sola, equivalente in tutto e per tutto alla moderna scala di *do*). Per avere un'idea della portata di questa vera e propria rivoluzione teorica è sufficiente sfogliare un trattato come quello del compositore e organista fiorentino Vincenzo Panerai (*Principj di musica*, 1790) un breviario di teoria musicale nel quale l'autore illustra il "Modo di Leggere tutte le Chiavi All'Italiana" e il "Modo di Leggere tutte le Chiavi Alla Francese"<sup>10</sup>; nel primo schema l'autore esemplifica la maniera italiana, cioè antica, secondo la quale, ad esempio, la scala (minore) di re con un  $\flat$  in chiave veniva solfeggiata: *re mi fa re sol re mi fa re* (e così di seguito); nel secondo schema, invece, Panerai mostra la

1703; «Seconde edition»: Ballard, Paris 1705<sup>2</sup>; Roger [Amsterdam 1708]<sup>3</sup> ristampa dall'edizione del 1703 ma proposta come «Troisième edition»; Mortier [Amsterdam 1709]<sup>6</sup> proposta come «Sixième édition») v. RASCH, *Brossard, Ballard et Roger* (in DURON, *Sébastien de Brossard, musicien*, cit.), pp. 245–250 e pp. 258–259. La conferma del successo è data indirettamente anche dal numero eccezionale di esemplari sopravvissuti che in totale ammontano a ben 140 con una distribuzione in biblioteche di 13 paesi diversi.

8. Cfr. D. SALVATORE, *L'Arte opportuna al sonar di flauto*, Gruppo Editoriale Eridania, Savignano sul Rubicone 2003, p. 84, nota 9.

9. Da cui la terminologia usata in alcuni testi: *C sol, D la*, ecc., per definire un suono della scala.

10. V. VINCENZO PANERAI, *Principj di musica Nei quali oltre le antiche, e solite Regole vi sono aggiunte altre figure di Note, schiarimento di chiavi, scale dei Tuoni, Lettura alla Francese, Scale semplici delle Prime Regole*, Antonio Zatta e Figli, Venezia [ca. 1790], pp. 5–6.

corrispondente lettura «Alla francese»: *re mi fa sol la si do re*. Egli, «abbenché il famoso Guido Aretino inventasse le sei sillabe *UT, RE, MI, FA, SOL, LA*», aggiunge anche un commento, esemplare: «In Francia la nominazione de' Suoni per solfeggiare [...] è la seguente *DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI*; perché, se sette sono i suoni della scala, è essenziale, che abbia il suo proprio nome anche il settimo suono, per diminuire, e non per accrescere la difficoltà del Solfeggio». Era ormai prossima la fine del XVIII secolo.

Sempre in quegli anni presero forma, via via più definita, il modo maggiore e il modo minore, che andarono progressivamente a sostituire l'antica modalità e che Loulié spiegò con semplicità nei suoi scritti: «Quando il semitono *mi fa* si trova posto tra il 3° e 4° suono il Modo si chiama si chiama Maggiore. Quando il semitono *mi fa* si trova posto tra il 2° e 3° suono il Modo si chiama si chiama Minore»<sup>11</sup>. Inoltre alcuni studi di Semmens rivelano che il contrappunto esemplificato da Loulié in alcuni suoi manoscritti mostra una chiara disposizione verso una concezione armonica di tipo moderno<sup>12</sup>.

Nella Parigi di quegli anni si replicarono, con successo, analoghe esperienze sorte in Italia con la romana Accademia dei Lincei<sup>13</sup> o con la fiorentina Accademia del Cimento<sup>14</sup> e in Inghilterra con la Royal Society of London<sup>15</sup>; le ultime due furono fondate nel decennio precedente la nascita della parigina Académie des Sciences (1666; dal 1699 divenne l'Académie Royale des Sciences). Per limitarci all'ambito musicale, questo fervore scientifico e la presenza a Parigi di un fisico e matematico dello spessore di Joseph Sauveur — per i musicisti sinonimo di padre dell'Acustica —, favorì studi in varie direzioni che portarono a ideare e realizzare, vari dispositivi, compresi i primi rudimentali metronomi e accordatori. Loulié fu il primo a descrivere

11. V. cap. II (2.1), in particolare nota 61 e testo collegato.

12. Cfr. cap. III (3.1), nota 23.

13. L'Accademia dei Lincei fu fondata a Roma nel 1603 da Federico Cesi, Francesco Stelluti, Anastasio De Filiis e Johannes van Heeck. L'accademia, alla quale aderì anche Galileo Galilei, ebbe lo scopo di istituire una sede per incontri utili allo sviluppo delle scienze. L'esperienza ebbe vita breve (terminò la sua prima fase vitale di fatto nel 1630), ma poi risorse a Rimini, nel 1745, grazie al medico e scienziato Giovanni Bianchi (noto anche come Jano Planco). Dopo la seconda chiusura (intorno al 1765) venne riattivata e sospesa per altre due volte nel XIX sec e rifondata definitivamente subito dopo la fine della seconda guerra mondiale.

14. L'Accademia del Cimento fu fondata a Firenze nel 1657 da Leopoldo de' Medici; di ispirazione galileiana, l'Accademia concluse la sua attività nel 1667.

15. La Royal Society of London fu fondata alla fine del 1660 e divenne ufficialmente The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge tre anni più tardi. Essa è la più antica associazione accademica ancora esistente.

prototipi di entrambi i congegni<sup>16</sup> in alcune pubblicazioni (1696 e 1698).

Come s'intravede in questa veloce sintesi, in qualunque direzione si sposti lo sguardo s'incontra il nome di Loulié, non a caso definito da Brossard come il solo con cui si poteva ragionare sulla musica a Parigi<sup>17</sup>. E sicuramente è stata questa la sorpresa maggiore. Quando ho iniziato a lavorarci — ormai quasi sette anni orsono — pensavo di avere a che fare con un “semplice” trattato manoscritto sul flauto dolce di un autore quasi sconosciuto, almeno in Italia («Lully?» — «No.»; «Ah, Giovanni Lorenzo Lulier!» — «No.»); col progredire del lavoro, la ricerca si è trasformata ed è diventata una sorta di gioco di scatole cinesi all'interno del quale si è rivelata via via una messe di tematiche<sup>18</sup> che non avrei saputo immaginare all'inizio e che delineano quei luoghi e quegli autori come centrali rispetto ai grandi cambiamenti (musicali) che si stavano imponendo.

Di Loulié, autore di diversi trattati sulla composizione rimasti inediti, come compositore ci è rimasto poco o nulla (se ne parlerà ancora nel cap. II); sono sopravvissuti invece tre trattati teorici pubblicati e svariati quaderni manoscritti (compresi quelli che contengono i trattati sulla composizione) che costituiscono una importantissima eredità, e non solo per la musica francese; le due diverse versioni del *Méthode pour apprendre a jouer de la flute douce*<sup>19</sup>, (mss. XIX e XX), occupano due di questi quaderni. I due manoscritti sono tra i pochi testi dedicati al flauto dolce del periodo barocco che non siano mai stati tradotti in lingua italiana. Essi sono poco conosciuti anche in altri paesi, compresa la Francia, perché, sia le riproduzioni in facsimile (di difficile comprensione persino per gli stessi lettori madre lingua) sia le traduzioni disponibili in altre lingue (una in americano) sia le riedizioni moderne nella lingua originale<sup>20</sup>, limitate stranamente alla versione più antica del te-

16. Chiamati da Loulié rispettivamente: «Chronometre» e «Sonometre».

17. Brossard visse a Parigi e frequentò Loulié nel decennio 1678–1687.

18. Si potrebbero ancora aggiungere la formazione dell'idea del dizionario di musica e delle storie della musica, l'idea di una musica antica (da ristudiare) e lo sviluppo di una sensibilità da storico, lo sviluppo della stampa e delle biblioteche, compresa la nascita di quella grandissima raccolta che oggi è depositata presso la Bibliothèque National de France di Parigi, le grandi scoperte dell'acustica e le discussioni sui temperamenti.

19. O *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce*, come si scrive nelle edizioni moderne.

20. Esistono due versioni, una a cura di Nicolas Ströesser (*Étienne Loulié (1654–1702) Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce*, Cahiers du Tourdion, Strasbourg 1994) e una a cura di Laurence Pottier (*Les 3 méthodes de flûte à bec en France à l'époque baroque: Loulié, Freillon Poncein, Hotteterre*, Aug. Zurfluh, Paris 1996); entrambe sono trascrizioni in “francese moderno” dell'originale ms. XX, perché, come evidenzia la stessa autrice francese nella “Présentation”, la lettura del manoscritto è «difficile d'accès» («di difficile accesso»).

sto, risentono di alcune problematiche connaturate al documento stesso<sup>21</sup>. Ne è già un esempio la doppia redazione del metodo che a uno sguardo superficiale potrebbe ingannare lo studioso, infatti la prima ad apparire, nel faldone che le contiene rilegate insieme ad altri manoscritti, è la versione più recente, che in alcuni punti sembra essere meno completa dell'altra, mentre la seconda, quella più antica, che per certi versi è più ricca di contenuti, è anche piena di correzioni.

Per la realizzazione di questo volume sono state fondamentali le ricerche svolte su Loulié dalla musicologa nordamericana Patricia Ranum, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, e la traduzione del *méthode* per mano di Semmens<sup>22</sup>, che nel mio caso ha funzionato da "miccia". In particolare i testi prodotti dalla Ranum, parte in lingua francese, parte in lingua inglese, che sono apparsi su alcune riviste, a volte quasi come "effetti collaterali" delle sue ricerche su Charpentier, rappresentano a tutt'oggi la migliore fonte di informazioni sulla vita e sulle opere del musicista e teorico francese oggetto di questo lavoro. Centrale, in questa produzione, è l'articolo pubblicato in due parti col titolo *Étienne Loulié (1654–1702), musicien de Mademoiselle de Guise, pédagogue et théoricien*, apparso sulla rivista di musicologia *Recherches sur la Musique française classique* tra il 1987 e il 1990, da cui sono tratte inevitabilmente ampie citazioni, importanti anche perché appaiono qui, e per la prima volta, tradotte in lingua italiana. Per non appesantire inutilmente questo lavoro si è scelto perciò di proporre gli stralci di questo articolo solo in traduzione italiana rimandando, per un confronto col testo in francese, alla lettura dell'articolo originale, facilmente reperibile, ad esempio, sia presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano sia presso la Biblioteca del Conservatorio di Bologna e, nel momento in cui scrivo, addirittura ancora acquistabile in rete. Poiché spesso nelle citazioni da questo articolo della Ranum è stato necessario citare anche le sue note originali (anch'esse tradotte), queste ultime sono sempre state poste tra «virgolette basse» aggiungendo in fondo, tra parentesi, la provenienza della nota: (Ranum, *Étienne*

21. Per una discussione delle problematiche legate alle due versioni manoscritte del testo cfr. in particolare l'introduzione al cap. V "Qualcosa da sapere prima di cominciare". Di una possibile pubblicazione di una edizione critica del metodo per flauto dolce a cura di Patricia Ranum, la maggiore studiosa di Loulié, annunciata con queste parole: «I plan a critical edition of Loulié's Manuscript XX» («Ho in progetto un'edizione critica del ms. XX di Loulié») con una lettera apparsa sulla rivista *The American Recorder* (XXV, 3, August, 1984), non si hanno più notizie.

22. R. SEMMENS, *A Translation of Étienne Loulié's "Method for Learning how to Play the Recorder"*, «*The American Recorder*», XXIV, 4, November (1983). Questa versione in lingua inglese è la traduzione dell'intero ms. XIX e di alcune parti, integrative, del ms. XX.

*Loulié*, cit., XXV [o XXVI], p. ..., nota ...), in modo che tali note possano essere facilmente distinguibili dalle mie. Quando necessario sono state corrette anche alcune piccole imprecisioni (come ad es. riferimenti a numeri di pagina errati) che si trovano nei testi della Ranum: in questi casi si è sempre segnalato l'errore e la correzione apportata.

Tutti i testi in lingua straniera sono proposti anche nella versione originale, fatta eccezione per il summenzionato articolo di Patricia Ranum. Salvo pochissimi casi di brevissime frasi di significato comprensibile o la cui traduzione è inglobata nel resto del testo che segue, tutti i testi in lingua straniera sono sempre stati tradotti, quando non diversamente indicato, dall'autore di questo volume.

Per quanto concerne le ampie citazioni dalla più importante pubblicazione di Loulié: *Elements ou principes de musique* (1696), una copia della quale è conservata nella biblioteca del Museo della Musica di Bologna insieme a una sua traduzione settecentesca in italiano rilegata insieme all'originale, vanno fatte due precisazioni: la prima riguarda l'utilizzo del maiuscolo/ minuscolo, la seconda concerne la punteggiatura. Poiché il traduttore della copia bolognese non sempre ha seguito l'originale francese nell'uso delle iniziali maiuscole, nella trascrizione delle parole stampate in maiuscolo e di quelle scritte in corsivo — espedienti che nella stampa servivano a dare rilievo e centralità a particolari vocaboli —, in tali citazioni mi sono sempre conformato all'edizione a stampa del 1696; per quanto invece riguarda la punteggiatura — spesso lontana dall'uso moderno — ho seguito prevalentemente il testo originale francese modificandolo solo saltuariamente come, ad esempio, nel caso di un elenco di parole, elenco che nei testi francesi dell'epoca poteva essere preceduto da un solo punto (.) e che qui, invece, è sempre stato sostituito dal doppio punto (:). Per il resto la riproposizione di questa traduzione si attiene all'originale anche quando lo stesso traduttore scrive in maniera differente lo stesso vocabolo (v. ad es. 'Nota' e 'Notta'). Nei pochi casi in cui sono stati corretti alcuni errori di traduzione presenti nell'originale, le correzioni sono state discusse in nota.

Per la parte riguardante la documentazione delle fonti e la ricerca bibliografica, non posso non ricordare uno degli impieghi attualmente più proficui riguardanti le risorse del web: la maggior parte del materiale è stato visionato, acquistato (comprese le riproduzioni dei manoscritti di Loulié) o scaricato da vari siti, come quelli fondamentali della Bibliothèque National de Paris (*Gallica*) o quello noto come Petrucci (*IMSLP*), e in molti casi si è fatto ricorso al portale *Google books* che spesso permette una ricerca del

contenuto e una sua visualizzazione, dall'interno di molti libri. Attraverso questi (e altri) portali<sup>23</sup> si può accedere a una serie impressionante di testi di ogni genere, compresi gli annali riguardanti l'*Académie Royale des Sciences* o i numeri della rivista *Mercure galant*, due collezioni fondamentali nella storia della cultura francese, tutto questo potendo rimanere comodamente seduti davanti allo schermo del computer. Data la "volatilità" e la propensione a cambiare nel tempo, gli indirizzi web non sono stati quasi mai indicati a parte sporadiche eccezioni per alcuni casi ritenuti particolarmente significativi ai fini della ricerca e, soprattutto, per quei (pochi) testi nati direttamente in rete. Tuttavia le notizie e i dati forniti in nota e/o in bibliografia consentono rapide e facili ricerche via internet.

Questo libro è diviso in tre parti.

La prima parte comprende quattro capitoli: nel primo si è ricostruita la biografia di Loulié e i contorni della sua attività; nel secondo si è dato rilievo alla produzione a stampa del musicista francese che si inserisce in un contesto storico particolarmente vivace e produttivo, oltre che polemico<sup>24</sup>, citando anche alcuni documenti riguardanti certi "attrezzi" musicali — di cui si dirà a suo tempo — di sua invenzione per i quali è noto e ai quali, principalmente, deve la presenza nelle citazioni enciclopediche<sup>25</sup>; nel terzo capitolo si è dato conto a grandi linee del contenuto degli innumerevoli manoscritti redatti da Loulié, conservati a Parigi e a Bruxelles, tra i quali si trovano non solo le due redazioni del *Methode pour apprendre a jouer de la flute douce* ma anche, ad esempio, le famose *Règles de composition* di Charpentier, oggi conosciute principalmente proprio grazie ai manoscritti di Loulié; nell'ultimo

23. Tra gli altri segnaliamo tre siti preziosissimi: *Journals, primary sources, and books* ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)), dove sono reperibili innumerevoli articoli apparsi su riviste di tutto il mondo; *Le gazetier universel. Ressources numériques sur la presse ancienne* (<http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/>), sito specializzato per la stampa periodica antica e il sito dell'Indiana University – Jacobs School of Music – Center for the History of Music Theory and Literature (<https://music.indiana.edu/chmtl/>) dove è possibile trovare un numero impressionante di testi elettronici di trattati francesi — ma anche italiani e inglesi — sulla musica, molti dei quali citati a varie riprese nel corso di questo lavoro (compresi gli *Elements* di Loulié). Infine è possibile accedere alla sezione *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) che permette di visualizzare e utilizzare liberamente testi elettronici in latino dei secc. III–XVIII.

24. Si darà conto, tra l'altro, dei rapporti (polemici) tra Loulié e il matematico Joseph Sauveur.

25. Si tratta dei già ricordati *chronomètre* e *sonomètre* (v. nota 14), dispositivi spessissimo citati anche in testi italiani ma dei quali crediamo che pochi abbiano potuto leggere realmente qualcosa nella nostra lingua che descriva le loro caratteristiche. Se si esclude la traduzione degli *Elements*, non ho trovato alcuna fonte nella nostra lingua e gli ampi stralci dalle sue opere su questi strumenti potrebbero forse apparire qui, in italiano, per la prima volta.

dei quattro capitoli, invece, si approfondiscono i “metodi” per flauto dolce e il loro contenuto.

La seconda parte contiene la vera e propria traduzione del/dei manoscritto/i, corredata da immagini del testo originale. In particolare sono mostrate le (molte) diteggiature utili alla produzione dei suoni, naturali e alterati, e all’esecuzione dei vari abbellimenti alle quali Loulié dà ampio risalto. Gli abbellimenti, si sa, nella trattatistica francese dell’epoca (e a volte anche nelle pubblicazioni di semplici partiture) sono illustrati frequentemente e Loulié non si sottrae a questo dovere, né nel/nei manoscritto/i sul flauto dolce né nel suo trattato più noto (v. *infra*).

La mia traduzione è introdotta da una breve, ma necessaria, prefazione: “Qualcosa da sapere prima di cominciare”; in essa sono spiegati i criteri secondo i quali è stata ricomposta la versione finale tradotta.

Nella terza parte del volume sono state inserite tre appendici: nella prima sono mostrati gli abbellimenti che Loulié spiega ampiamente nel già ricordato *Elements* (trattato pubblicato, faccio notare, a metà tra la prima e la seconda redazione del *méthode* per flauto dolce); nella seconda appendice è riproposta la traduzione di tutta la sezione che Freillon Poncein — colui che in Francia, precedendolo nella pubblicazione di un trattato (anche) sul flauto dolce<sup>26</sup>, costrinse di fatto Loulié a rivedere il suo *méthode*<sup>27</sup> — dedica all’articolazione, compresa la sua applicazione nell’esecuzione degli abbellimenti (questa parte del trattato di Freillon Poncein — non ce ne voglia la buonanima di Loulié — è decisamente più completa della parallela trattazione che Loulié svolge nelle due versioni del metodo e dunque, proprio per questo, meritevole a sua volta di traduzione); la terza appendice, infine, contiene la tavola degli abbellimenti mostrata da Michel L’Affilard — *Ordinaire de la Musique du Roy* che Loulié sicuramente conosceva<sup>28</sup> —, nel suo più volte ristampato *Principes tres-faciles pour bien apprendre la Musique*<sup>29</sup>. Quest’ultimo trattato, non solo per il fatto di contenere questa (doppia) tavola di abbellimenti — essa esemplifica i simboli e anche la loro realizzazione — ma soprattutto per essere stato, L’Affilard, il primo musicista a pubblicare in esso dei brani contenenti indicazioni di “metronomo”<sup>30</sup>, merita di essere

26. Il trattato di Freillon Poncein uscì un paio di anni prima della morte di Loulié.

27. V. cap. IV, nota 19 e testo collegato.

28. V. cap. II, nota 235.

29. La prima edizione risale al 1694 e la prima ristampa al 1697, anni in cui Loulié stava preparando e pubblicando i suoi tre trattati.

30. Queste indicazioni appaiono dall’edizione del 1705 (cfr. E. SCHWANDT, *L’Affilard*, «The

posto tra i documenti in appendice nonché di chiudere questa fatica (anche se la vera chiusa “a sorpresa” sarà opera di un altro trattatista: Alexander de Villeneuve).

Per non perdersi nell'intrico della narrazione è necessario fornire alcune informazioni utili.

Per indicare a quale suono (e di quale ottava) del flauto dolce contralto (l'unico preso in esame nel testo) ci si sta riferendo, si è adottato il semplice principio per cui i suoni della prima ottava sono indicati come *fa*<sup>1</sup>, *sol*<sup>1</sup>, ... *mi*<sup>1</sup> ecc.; quelli della seconda ottava *fa*<sup>2</sup>, *sol*<sup>2</sup>, ... *mi*<sup>2</sup> ecc. e così via.

Per quanto riguarda i rimandi tra note, si è sempre indicato il capitolo e la nota quando il rimando riguarda una nota di un capitolo differente, mentre si è indicata la sola nota quando la nota è nello stesso capitolo.

Per quanto riguarda la bibliografia, inevitabilmente ampia date le caratteristiche del lavoro, essa elenca solo i testi citati nel corso del volume e quelli effettivamente consultati durante lo svolgimento della ricerca (ulteriori approfondimenti saranno possibili attraverso le bibliografie particolari contenute nei testi citati) ed è divisa in sezioni. Le sezioni sono suddivise in:

1. *Opere a stampa e raccolte manoscritte di Loulié.*

2. *Fonti storiche manoscritte.* In questa sezione sono elencati tutti i manoscritti tranne quelli di Loulié (elencati al n° 1).

3 – *Fonti storiche a stampa pubblicate prima del 1900.* Di molti di questi titoli sono state indicate anche le edizioni in facsimile e le riedizioni moderne. Anche se la maggior parte dei titoli di questa sezione sono ormai presenti sul web (mentre, purtroppo, non si può dire altrettanto per le ristampe anastatiche — le cui case editrici, in certi casi, hanno chiuso l'attività — che oltre a garantire una buona qualità di stampa sono quasi sempre fornite di un apparato critico, geeralmente assente nei facsimili del web), di essi non ho indicato quasi mai l'indirizzo internet, spesso soggetto a cambiare nel tempo; per rintracciarli, sul web, nella maggioranza dei casi è sufficiente indicare autore e titolo. Si è fatta eccezione per alcuni testi di cui è possibile reperire in rete una trascrizione del testo originale — la cui utilità è stata testata dall'autore — e il cui indirizzo è indicato nella singola voce. In questa sezione i vari volumi consultati dell'*Histoire de l'Academie Royale des Sciences* sono elencati per annata di riferimento e non per anno di pubblicazione poiché le *Histoires* venivano ripubblicate più volte e non solo a Parigi; anche se gli olandesi accusavano le edizioni