

II

1650-1660 ca.

Il primo esempio di sinergia tra costruttori ed esecutori: Philidor e Hotteterre

I fattori che hanno portato alle principali modifiche strutturali e morfologiche della Bombarda si possono trovare in una lettera di Michel de La Barre, che ha per temi le Musette e gli “Oboi di Poitou”, nella quale compaiono precisazioni interessanti.

Il celebre flautista scrive a proposito di Lully:

On peut dire que on devoit l'appeller l'apollon de la France, mais son élévation fit la chute de tous les anciens instruments, à l'exception du hautbois, grace aux Filidor et Hauteterre, lesquels ont tant gaté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont en fin parvenus a le rendre propre pour les concerts. De ces tems la, on laissa la musette au bergers, les violons, les flutes douces, les theorbes et les violes prirent leur place, car la flute traversière n'est venue qu'après¹.

Anche se non dobbiamo fidarci troppo dei giudizi dell'autore, spesso un po'sommari, alcuni suoi riferimenti sono sicuramente esatti.

La Barre scrisse che i Philidor e gli Hotteterre contribuirono a rendere l'Oboe “*propre pour les Concerts*”², adatto per gli *ensemble*. Che tipo di *ensemble* intendeva? Le Bombarde suonavano abitualmente in *consort*, in maniera indipendente. Gli archi, come nella *Grande Bande*, formavano un gruppo strumentale all'interno della corte. È ormai appurato che l'orchestra si creò solo quando le due famiglie, le Bombarde e gli archi, cominciarono a fondersi in nuovi gruppi.



1. J. B. F. PATER, dettaglio da “*La Danse*”, olio su tela, 1736. Riprodotto con il permesso di “The Trustees of the Fallace Collection”, London.

1. Michel Danican, detto “Filidori”

In Francia l’idea di unire le Bombarde agli archi era già nell’aria intorno al 1620. Nel 1626 violini e “*Hautbois*” suonarono assieme in un *grand bal*³. Un brano, nella Collezione di Philidor, è intitolato “*Concert à Louis XIII par les 24 Viollons et les 12 Grand Hautbois... 1627*”⁴. In queste esecuzioni, tuttavia, si suppone che i Violini e le Bombarde si suonassero in maniera alternata piuttosto che assieme⁵. La Barre menzionò “*les Filidor*”. Questa versione è riportata da Ernest Thoinan, forse in modo

fantasioso, e ci fornisce un prezioso indizio a proposito della trasformazione della Bombarda in Oboe:

Michel Danican, né dans le Dauphiné, avait acquis une grande habilité sur le hautbois, et réussit, en arrivant à Paris, à se faire entendre et applaudir de Louis XIII.

(Se consideriamo che Danican nacque probabilmente nel 1600 e che Luigi XIII fu incoronato nel 1613, l'artista potrebbe aver attirato la benevola attenzione del Re intorno al 1620).

Ce prince, grand amateur de musique et musicien lui-même, fut enchanté de l'artiste dauphinois, dont le jeu, disait-il, lui rappelait celui d'un célèbre hautboïste italien nommé Filidori, venu de Sienna quelques années avant, et dont le talent avait produit une certaine sensation à la cour de France. Le roi dilettante s'écria même dans son enthousiasme, en écoutant Michel: "J'ai trouvé un second Filidori". Il n'en fallut pas davantage, et les courtisans, toujours disposés à renchérir encore sur les éloges du maître, n'appelèrent plus Danican que Philidor.

(Filidori potrebbe quindi aver suonato per il Re prima del 1620. Che tipo di strumento suonava dunque? Riprenderò l'argomento più avanti).

Cette anedocte ne se trouve pas dans les mémoires du temps; cependant, comme elle est très-vraisemblable et que la tradition s'en est conservée dans la famille Danican, il faut en accepter la sincérité⁶.

La parte più significativa di questa storia, sebbene la sua veridicità sia discutibile, sta nel fatto che l'interesse evidente di Luigi XIII s'indirizzava alla capacità solistiche di uno strumento soprano ad ancia doppia, un ruolo che non faceva parte della tradizione della Bombarda. Questa nuova peculiarità potrebbe essere nata tra circa il 1620 e il 1643 (l'anno del passaggio della corona di Luigi XIII)?

Trichet (ca. 1630-1644) cita l'idea di suonare la Bombarda "a solo", come nel caso sopra citato di Luigi XIII:

[Si les hautbois] sont maniés d'une scavante main net sonnés soit séparément soit conjointement, ils sont si charmants et ravissants que j'ai eu dire à plusieurs personnes, le roi Luois XIII estant à Bordeaux l'an 1622, qu'ils prisoint plus cet instrument entre les mains du maistre de musique des galeres qu'une aucune autre sorte d'instrument⁷.

L'idea che l'Oboe fosse una nuova versione migliorata della bombarda si sviluppò nel XVII secolo, parzialmente confermata dalla descrizione di La Barre.

James Talbot scrisse nel 1692-95 ca:

The present Hautbois not 40 years old is an improvement of the great French Hautbois which is like our weights⁸.

Talbot prese le informazioni sull'Oboe francese da due oboisti francesi attivi in Inghilterra, Jacques Paisible e François Le Riche. Paisible arrivò in Inghilterra intorno al 1680 (vedi in seguito il capitolo VI).

2. Jean Hotteterre I, tornitore di legno

Tra gli uomini della *Grande Écurie* vi erano noti costruttori di strumenti, in particolare i membri della famiglia Hotteterre, a cui abitualmente si dà il merito di aver introdotto in Francia il Flauto traverso⁹. Sembra inoltre, alla luce delle brillanti deduzioni musicologiche proposte da Josef Marx¹⁰, che la nascita dell'Oboe sia stata partorita dalla proficua collaborazione e dalla miracolosa sinergia tra Jean Hotteterre I e il brillante esecutore Michel Philidor.

Jean Hotteterre I, nato probabilmente a La Couture-Boussey in Normandia nel 1605 circa e morto probabilmente a Parigi nel 1691, seguì il mestiere del padre, che era tornitore in legno. Si stabilì a Parigi nel 1632 e tra il 1650 e il 1667 fece parte degli *Hautbois et Musettes de Poitou*, suonando nei balletti di corte. Era ritenuto il più grande costruttore di strumenti del villaggio di La Couture-Boussey. La carriera di Hotteterre abbracciò il periodo critico tra la comparsa dei trattati di Mersenne e la prima documentazione sull'Oboe definitivo. A sostegno di queste affermazioni Borjon de Scellery lo cita nel 1672 come:

*un homme unique pour la construction de toutes sortes d'instruments de bois, d'ivoire et d'ébène, comme sont les musettes, flutes, flageolets, hautbois, cromornes; & mesme pour faire des accords parfaits de tous ces mêmes Instruments*¹¹.

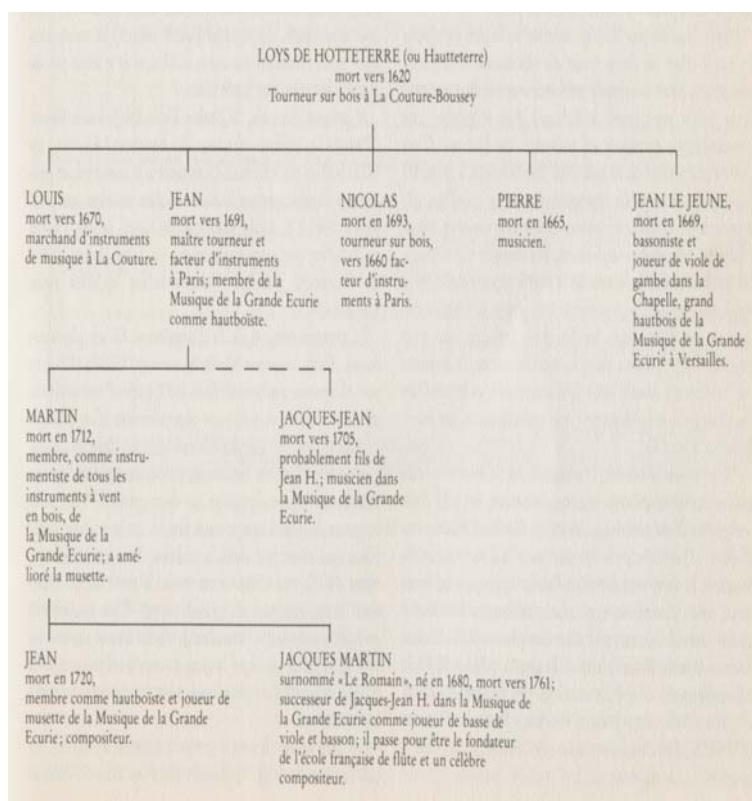


2. ANONIMO, proprietà della Famiglia Hotteterre, a La Couture-Boussey, metà XVII secolo.

Essendo l'artigiano veterano della famiglia degli Hotteterre a quel tempo, Jean Hotteterre fu probabilmente il principale costruttore responsabile dello sviluppo dell'Oboe. Ma, secondo Borjon, egli aveva due figli anch'essi costruttori:

*Ses fils ne lui cèdent en rien pour la pratique de cet art*¹².

Nicolas II (morto nel 1693) e Martin, il più giovane (1636-1694), parteciperanno anch'essi ai perfezionamenti della Bombarda.



3. Albero genealogico della famiglia Hotteterre.



4. N. II HOTTETERRE, Oboe in bosso, a due chiavi, diapason 392 Hz (copia Hasegawa).

3. Filidori: suonatore di Bombarda o di Oboe?

E ritorniamo a Michel Danican Philidor (lo troviamo anche come Michel II), nato nel Delfinato (si ignora la data) e morto a Parigi nell'agosto del 1659. Lasciò il Delfinato nel 1620 circa e si stabilì a Parigi. Come citato sopra dalle fonti, divenne musicista della Grande Écurie del re e si distinse come virtuoso di Oboe, tanto che – secondo quanto riferito, non senza riserve, da La Borde – Luigi XIII lo definì un secondo Filidori¹³, oboista senese di grande abilità.

Quest'ultima notizia è estremamente singolare per due motivi.

In primo luogo si menziona la città di Siena, considerata, secondo La Borde, la patria del virtuoso di Oboe Filidori.

Il secondo motivo è che una delle prima città dove approdò l'Oboe in Italia risulta essere Bologna, dove era già presente l'Accademia Filarmonica; rovistando negli archivi ho trovato un oboista, un certo Antonio De La Rue¹⁴, a libro paga dell'orchestra nel 1666, palesemente di origine francese, segno evidente che i primi oboisti a Bologna provenivano direttamente dalla Francia.

Ebbene, come è possibile che uno strumento appena creato avesse già negli stessi anni un insigne virtuoso, perdipiù di Siena, città nella quale non si ha nessuna notizia della presenza di una scuola di Oboe, né tanto meno di un musicista che suonasse questo nuovo strumento? Una risposta potrebbe essere data dalla parola *Hautbois*, che ha ottenuto un'identità separata dalla Bombarda in Francia solo dopo la metà del XVII secolo, ovvero negli anni 1650-1660, nei quali possiamo ricondurre la nascita del vero Oboe. Ed è proprio in questo momento storico che la consuetudine comincia ad accostare questa parola al particolare strumento che porta questo nome. Quindi posso dedurre che Filidori fosse probabilmente un abile suonatore di Bombarda soprano o di altro strumento ad ancia doppia, ovvero di *Hautbois*. Il soprannome di Philidor, francesizzato, gli sarebbe stato conferito probabilmente da Lully, (da poco tempo facente parte dell'*entourage* della corte di Francia) che, non dimentichiamo era fiorentino, e il cui vero nome era Lulli. È molto probabile che quest'ultimo abbia conosciuto Filidori e abbia avuto modo di apprezzarne le grandi qualità di strumentista vista la vicinanza delle loro due città d'origine, peraltro entrambe appartenenti al Granducato di Toscana.

Questo soprannome sarebbe rimasto come secondo cognome della famiglia, pur non avendo avuto Michel dei discendenti diretti.

È presumibile che il grande virtuoso sia stato di grande utilità nelle ricerche di Jean Hotteterre, anche se non esistono testimonianze precise su questa sinergia¹⁵.

4. Il nuovo “Hautbois” prende forma

Quali erano i problemi tecnici? Bisognava innanzitutto ripensare al vero punto debole delle Bombarde, cioè alla taglia delle anse, troppo larghe e con calibri grossolani e poco definiti. Sembra che Philidor e Hotteterre le abbiano migliorate adattandole al diametro del nuovo strumento, più minuto della Bombarda, sebbene sia probabile che i costruttori del primo Oboe fossero soliti utilizzare gli stessi alesatori che servivano per le Bombarde soprano¹⁶.

Bisognava ancora rinnovare completamente lo strumento per adattarlo alle necessità di una nuova collocazione a corte. Gli strumenti che sopravvissero e che si svilupparono furono quelli di cui si poteva controllare l'altezza e l'intensità del suono e allo stesso tempo erano in grado di dimostrare di avere qualità musicali comparabili con la voce umana. L'Oboe, dal suono morbido e duttile, sembrò possedere tutte queste peculiarità e fu proiettato verso nuove possibilità compositive e strumentali.

A questo scopo, Philidor e Hotteterre si ispirarono alla costruzione delle Musette, dal suono più delicato rispetto a quello delle Bombarde.

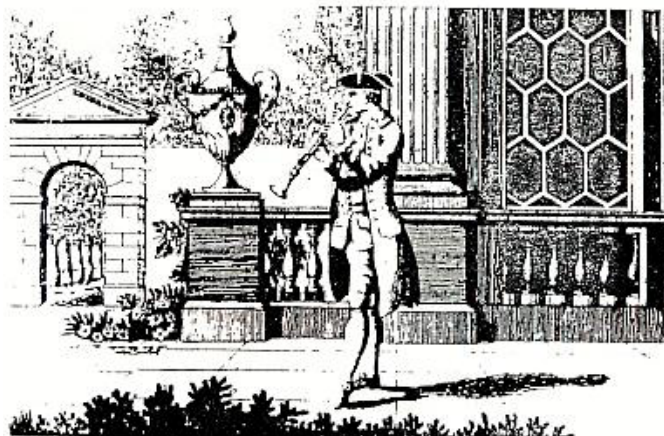
L'Oboe, nato da questa sinergia, si differenzia da queste ultime, soprattutto dalla Bombarda soprano, per numerose caratteristiche per chiarezza di seguito elencate¹⁷ :

- la mancanza della *pirouette* fa sì che attraverso il riscontro diretto delle labbra sull'ancia vi sia un maggior controllo delle dinamiche e dell'intonazione;
- la possibilità di eseguire scale cromatiche (a differenza della Bombarda che produceva solo la gamma diatonica) e un registro un po' più esteso;
- corpo diviso in tre parti contro un unico pezzo della Bombarda;
- in corrispondenza degli innesti sono presenti dei rigonfiamenti per irrobustirlo (la Bombarda ne è sprovvista);
- l'Oboe possiede due fori di risonanza in corrispondenza della campana, la Bombarda descritta da Praetorius¹⁸ ne ha invece cinque;

- la campana della Bombarda è molto aperta verso l'esterno, quella dell'Oboe più stretta e si richiude con anche un bordo interno;
- nella bombardarda troviamo dei fori per la diteggiatura cilindrici, mentre nell'Oboe sono di diametro inferiore e svasati;
- i fori diteggiati della Bombarda si trovano tutti nella prima metà superiore del corpo dello strumento; per contro sull'Oboe la posizione dei fori è meglio distribuita su tutta la lunghezza dello strumento;
- sono state aggiunte le chiavi del mib e quella centrale a farfalla del do, per poter essere raggiunte dal dito mignolo, permettendo così di invertire la posizione delle mani, come dimostra l'illustrazione sotto;
- il meccanismo delle chiavi è diventato più robusto, permettendo così di fare a meno del barilotto di protezione.



5. J. CH. WEIGEL, "Theatrum musicum", 1720 ca., incisione su cuoio, Ph. Barenreite.



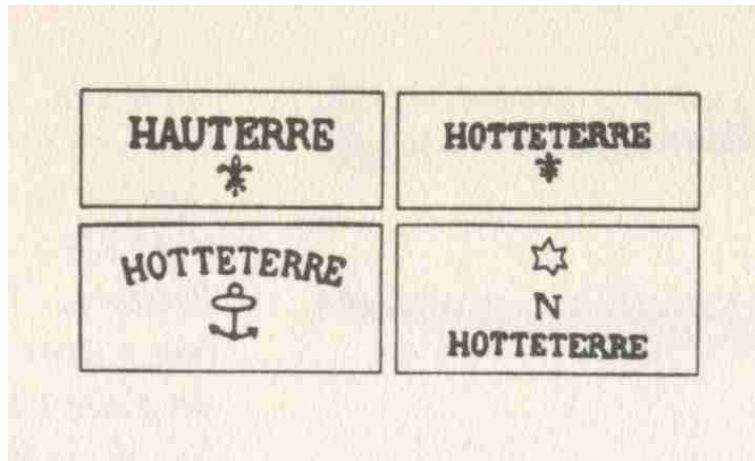
6. ANONIMO, frontespizio di *“New and Complete Instructions for the Oboe or Hoboy“*, London, 1775 – 1885 ca..



7. Chiave centrale “a farfalla” del do centrale e chiavi a destra e a sinistra per il mib, oboe J. Denner (copia A. Ponchio).

Questi risultati furono raggiunti solo dopo numerose prove empiriche e molteplici esperienze infruttuose. Gli assistenti dei due principali inventori contribuirono anch’essi largamente ai miglioramenti, per merito delle loro correzioni ed esperimenti personali. Sebbene nessun strumento con inciso il loro nome sia sopravvissuto¹⁹, la sinergia di Philidor e Hotteterre darà il la a sempre nuove e strette collaborazioni tra virtuosi e

costruttori, che porteranno l'Oboe ad una evoluzione tecnica che prosegue tuttora negli at lier di tutto il mondo.



8. Marchi di fabbrica incisi sopra gli strumenti degli Hotteterre



9. T. BLANCHET, "Shepherd playing hautboy", illustrazione nel retro del frontespizio del "Traite de la musette" di [BORJON DE SCELLERY], 1972.

NOTE

- 1 (Non possiamo certo chiamarlo l’Apollo di Francia, ma il suo successo segnò la caduta di tutti gli strumenti antichi, tranne l’oboe, grazie ai Filidor e agli Hauteterre, i quali hanno lavorato sullo strumento, animati dall’amore per la musica, al punto di renderlo adeguato per eseguire i concerti. Continuando su questo argomento, si lasciò la musette al pastore, i violini, i flauti dolci, le tiorbe e le viole conquistarono il loro spazio, poiché il flauto traverso comparve solamente dopo.) *Mémoire de M. de la Barre: sur les musettes et hautbois &c.*, Paris, Archives Nationales MS O¹ 878 n. 240); pubbl. in J. G. PROD’HOMME, *Ecrits de musiciens*, Paris, 1912, p. 244.
- 2 *Mémoire de M. de la Barre: sur les musettes et hautbois & c.*, Paris, Archives Nationales MS O¹ 878 n. 240); pubbl. in J. G. PROD’HOMME, *Ecrits de musiciens*, Paris, 1912, p. 244.
- 3 D. J. BUCH, *Dance Music from the Ballets de Cour, 1575-1651*, New York, 1993, p. 32.
- 4 D. J. BUCH, *op. cit.*, p. 24. L’Oboe aveva due brani “a solo” in Fa e in Sol maggiore (un pezzo richiedeva la chiave di mib), con un’estensione compresa tra il do1 e il fa2.
- 5 J. PAPASERGIO (comm. pers.) suggerisce che vi fossero due distinti gruppi musicali che suonavano in maniera alternata ma evidentemente nella stessa chiave e con lo stesso diapason. P. HOLMAN (comm. pers.) suggerisce anche che la parola “Concert” in questo contesto implichi una mistura di strumenti di famiglie differenti, come nella parola contemporanea inglese “consort”.
- 6 (Michel Danican, nato nel Delfinato, aveva acquisito una grande abilità sull’Oboe, e riuscì, arrivando a Parigi, a farsi ascoltare ed applaudire da Luigi XIII). (Questo principe, grande amante di musica e musicista anch’egli, rimase incantato dall’artista delfinese, il cui modo di suonare, diceva egli, gli ricordava un celebre oboista italiano chiamato Filidori, arrivato da Siena qualche anno prima, e il cui talento aveva suscitato una certa sensazione alla corte di Francia. Il re dilettante scriveva sempre in preda al suo entusiasmo: “Ho trovato un secondo Filidori”. I cortigiani, sempre disposti ad enfatizzare gli elogi del sovrano, non lo chiamarono più Danican ma Philidor.) (Questo aneddoto non compare negli scritti del tempo; nonostante ciò, è molto verosimile che la tradizione si sia conservata tale nella famiglia Danican e quindi bisogna accettarne la sincerità.) in E. THOINAN, “Les Philidor”, *La France musicale*, 1867, p. 398.
- 7 ([Se gli oboi] sono maneggiati con grande maestria sia separatamente che congiuntamente, essi sono così affascinanti e deliziosi che ho sentito dire da molte persone che il re Luigi XIII, in un suo soggiorno a Bordeaux nell’anno 1622, prese nelle sue mani questo strumento trascurando qualunque altro.) in F. LESURE, “Concerts de hautbois et musettes au milieu de XVII siècle”, *Revue musicale* 37, 1955, p. 351.
- 8 (Il presente oboe, non è ancora quarantenne ed è legato direttamente alla bombarda francese, la quale assomiglia ai nostri Weights) in J. EPPELSHEIM, *Das Orchestre in den Werken Jean Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961, glossario p. 19. Per la nomenclatura vedi anche W. KÖHLER, *Die Blasinstrumente aus der “Harmonie Universelle” des Marin Mersenne*, Celle, 1987, p. 349.
- 9 Tr. di E. HALFPENNY, “A French Commentary on Quantz”, *ML* 37, 1956, pp. 61-66.
- 10 J. MARX, “The tone of the baroque oboe”, *GSJ* IV, 1951, p. 14.
- 11 (un uomo unico per la costruzione di tutte le specie di strumenti in legno, avorio ed ebano, quali sono le musette, flauti, flageoletti, oboi, cromorni . Egli conosceva inoltre la tecnica di costruzione per rendere gli

- strumenti perfettamente intonati) in [BORJON DE SCELLERY], *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode*, Lyon, 1672, 2/1678/R 1972, p. 27.
- 12 (I suoi figli non erano per nulla inferiori nella pratica della sua arte) in P. BORJON DE SCELLERY, *op. cit.*, p. 27.
- 13 BENJAMIN DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, tomo 3, cap IX, p. 527.
- 14 Ringrazio Paolo Pollastri per la preziosa indicazione suggeritami.
- 15 L. G. LANGWILL, *An index of musical wind-instruments makers*, 5^a edizione, Edinburgh 1977, p. 88.
- 16 P. HAILPERIN, *Some technical remarks on the shawm and baroque oboe*, Dipl. Schola Cantorum, Basel, pp. 15, 17, 30.
- 17 Questa lista è il risultato di discussioni con due noti esecutori ed esperti nella storia dell'Oboe: Paul Hailperin e Michel Piguet.
- 18 M. PRAETORIUS, *De Organographia*, in *Syntagma musicum tomus secundus*, Wolfenbüttel, 1618, p. 37.
- 19 Un "Filidor" è elencato come "Maitre pour le Jeu et pour la Fabrique des Instruments à Vent" in A. DU PRADEL [Nicholas de Blegny], *Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, Paris, 1692, p. 62.