

## VI

# L'Oboe in Inghilterra dal 1673 al 1790: due stili a confronto

## 1. L'ingresso dell'Oboe in Inghilterra alla Corte di Carlo II

*O*ne would wonder the French hautboy should obtain so great an esteem in all the courts of Christendom as to have the preference to any other single instrument. Indeed it looks strange at first sight. But on the other hand, if a man considers the excellency and use of it, this wonder will soon vanish<sup>1</sup>.

*(The Sprightly Companion, 1695)*

La prima provincia inglese dove approdò l'Oboe fu la corte di Carlo II, l'unica sensibile alla cultura francese. Vi fu introdotto infatti dal compositore francese Robert Cambert, che utilizzò lo strumento nelle opere "Pomone" e "Les peines et plaisirs de l'amour", entrambe composte nel 1671. Nel settembre 1673, Cambert si recò in Inghilterra per impiantare l'opera francese sul suolo inglese e portò con sé un gran numero di giovani musicisti, che erano evidentemente staccati dal circuito delle corti e dei teatri francesi<sup>2</sup>. Tra essi spiccano quattro oboisti: Maxant de Bresmes, Pierre Guiton, Boutet e Jacques Paisible (allora poco più che diciassettenne).

Carlo II invitò dunque Cambert in Inghilterra e lo incoraggiò a mettere in scena le sue opere. I nostri quattro oboisti suonarono nelle sue due produzioni: il "Ballet et musique pour le divertissement du Roy de la Grande Bretagne" (musica di Cambert e Favier), rappresentato alla Whitehall nel gennaio o febbraio del 1674, e l' "Ariadne, or The

*Marriage of Bacchus*”, prodotto dalla New Royal Academy of Music al Drury Lane Theatre il 30 marzo dello stesso anno<sup>3</sup>. Dopo l’esperienza fatta con Cambert, i quattro oboisti francesi rimasero in Inghilterra impiegati presso la corte di Carlo II, e diedero vita ad una nuova scuola inglese di Oboe. Eric Halfpenny, in un suo articolo sull’arrivo dell’Oboe in Inghilterra sostiene che i quattro oboisti arrivarono in Inghilterra già costituiti in un quartetto, formato da due Oboi soprani, un Oboe tenore e un Fagotto (in francese: *dessus de hautbois*, *taille de hautbois* e *basse de hautbois* – o in altre parole – tutti i tipi di *hautbois*)<sup>4</sup>.

Paisible viene descritto dai critici moderni come il principale oboista tra i quattro, sebbene non venga mai menzionato nei documenti dell’epoca. Venne impiegato occasionalmente da Carlo II in qualità di compositore ed esecutore nel decennio compreso tra il 1670 e il 1680. Boutet non appare mai nei documenti e Bresmes e Guitton risultano essere assegnati alla Chapel Royal nel 1678<sup>5</sup>: presumibilmente suonavano le parti strumentali negli inni.

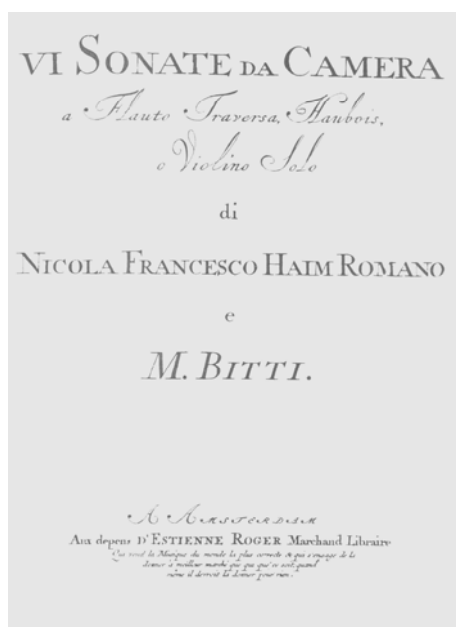
In Inghilterra l’Oboe suscitò un entusiasmo decisamente singolare negli spettatori dei teatri. Forse la novità, oppure l’efficacia e il fascino di alcuni suoi passaggi nelle opere in cui fu impiegato, fecero sì che lo strumento acquistasse sempre più credito nella vita musicale inglese<sup>6</sup>. Venne presto impiegato come strumento indispensabile all’organico orchestrale a partire dal 1690. I lavori di Purcell mostrano la regolarità dell’utilizzo di due Oboi nelle sue composizioni. Un gruppo da camera composto da Violino, Oboe, Fagotto e Viola da gamba compare sul palcoscenico nella scena del I atto del “*Beau’s Duel*” di Susanne Centlivre<sup>7</sup> e come Oboe solo in palcoscenico, nell’atto III dell’opera di Colly Cibber, “*Love’s Last Shift*”<sup>8</sup>.

## 2. Lo stile italiano

L'opera in stile italiano arrivò a Londra nel 1705 e lo stesso anno il Queen's Theatre (più tardi chiamato King's Theatre) fu costruito con lo scopo di eseguire esclusivamente opere.

Anche la musica strumentale italiana influenzò la corte, i teatri e le sale da concerto. Dai vari paesi d'Europa arrivarono nuovi oboisti che eseguivano musica italiana.

Per ragioni politiche, durante gli anni 1706 – 1707, la stagione operistica si tenne al Drury Lane Theatre. Il successo di *“Thomyris”* e *“Queen of Scythia”*, adattamenti di Heidegger su opere di Alessandro Scarlatti, Bononcini e Steffani<sup>9</sup> misero in risalto le parti per due Oboi. Gli strumentisti che le eseguivano erano John Loeillet (che giunse in Inghilterra intorno al 1705) e La Tour. Nel 1708 tutti i musicisti furono trasferiti al Queen's Theatre, che cominciò a produrre sotto la direzione di Haym e Heidegger.



1. N. F. HAYM, frontespizio delle *“Sei sonate da camera per Flauto traverso, Oboe e Violino solo”*.

Le prime tre produzioni includevano tutte parti per Oboe, come nel “*Trionfo d’amore*” di Gasparini e Cesarini, adattato da Valentini Urbani (26 febbraio 1708); poi nel “*Pirro e Demetrio*” di Alessandro Scarlatti, adattato da Haym (14 dicembre 1708); e infine nella “*Clotilda*” di Scarlatti e Bononcini, adattata da Heidegger (2 marzo 1709).

Il 24 febbraio 1711 la produzione di “*Rinaldo*” di Handel al Queen’s Theatre riscosse un successo strepitoso. Vi suonavano ben quattro oboisti: Loeillet, Smith, La Tour e Louis Rousselet<sup>10</sup>, un giovane oboista francese.



2. J. LOEILLET, frontespizio delle “*XII Sonate*”, op. II.

*The hautboy is a very fine instrument, and when well performed is equal, if not preferable, in tone, to the German flute*<sup>11</sup>.

James Grassineau dichiarò nel suo dizionario, scritto nel 1740:

*Its tone is louder than that of the violin*<sup>12</sup>.

E ancora Charles Avison scrisse nel 1752:

*The Hautboy will best express the Cantabile, or “singing style”, and may be used in all movements whatever under this denomination; especially those movements which tend to Gay and Cheerful*<sup>13</sup>.

Il suono di questo Oboe versatile o “Hautboy” colorò la timbrica delle orchestre e delle bande londinesi, durante il periodo 1730 – 1770. Una successione di virtuosi dell’Oboe sia inglesi che stranieri, dall’oboista italiano Giuseppe Sammartini al tedesco Johann Christian Richter, permisero così all’Oboe di imporre la sua vitalità e il suo profilo esclusivo.

### 3. Giuseppe Sammartini

Giuseppe Sammartini, nato nel 1695 e morto nel 1750, fu membro della famiglia milanese di oboisti di estrazione francese; suo padre Aléxis, fu uno degli oboisti francesi che importarono il nuovo strumento in Italia nel XVII secolo (vedi cap. III)<sup>14</sup>. Giuseppe arrivò a Londra nel 1729 ed acquistò immediatamente una rilevante reputazione come oboista. La prima apparizione documentata di Sammartini a Londra è del 1729 - “*famous Sig. St. Martini of Milan*” (il famoso sig. San Martini di Milano) – a un concerto all’Hickford’s Room, il 21 maggio, nel quale suonò “*several pieces on the Hautboy*”<sup>15</sup>. Sammartini si stabilì presto a Londra, suonando nelle orchestre e in qualità di solista nei teatri e nelle sale da concerto. Divenne insegnante di Augusta, principessa del Galles, e dei suoi figli nel 1736, ricoprendo il ruolo di insegnante a corte per il resto della sua vita<sup>16</sup>. Dopo la sua morte Sammartini fu ricordato come “*the finest performer on the hautboy in Europe*”<sup>17</sup>.



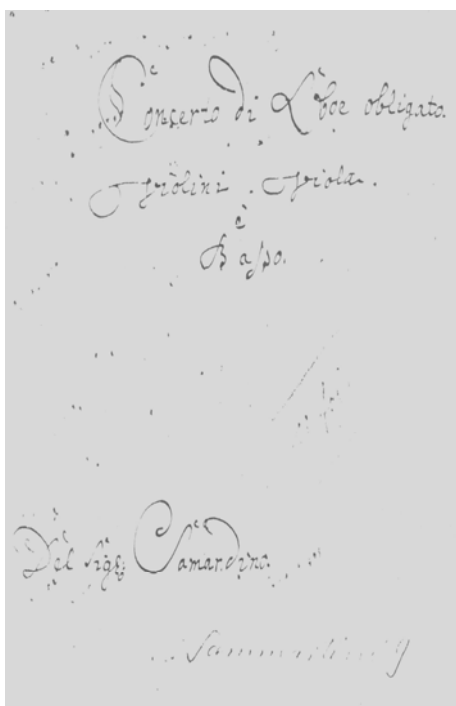
3. ANONIMO, 1752-54 ca. Un gruppo di celebri musicisti italiani: Scarlatti, Tartini, Sammartini, Locatelli e Lanzetti. Sammartini suona uno strumento che pare essere una via di mezzo tra un Oboe e un Flauto dolce, forse per mostrare che suonava più strumenti. Il luogo di questo rilievo, creato a Parigi al tempo della *Guerre des bouffons*, è oggi sconosciuto.

Hawkins scrisse:

*As a performer on the hautboy, [Sammartini] was undoubtedly the greatest that the world has ever known. Before his time the tone of the instrument was rank, and, in the hands of the ablest proficient, harsh and grating to the ear; by the greatest study and application, and by some peculiar management of the reed, he contrived to produce such a tone as approached the nearest to that of the human voice that we know of*<sup>18</sup>.

Sebbene sia difficile accettare i commenti riguardo i primi oboisti espressi da Hawkins (anche perché egli aveva solamente dieci anni quando Sammartini giunse in Inghilterra), è indubbio che il modo di suonare del grande virtuoso ebbe un profondo effetto sul pubblico e venne ricordato per molti anni. Hawkins fu invece certamente in grado di valutare il talento dell'oboista milanese negli anni '40, quando era considerato il principale artista a Londra<sup>19</sup>. La vocalità che Hawkins cita, sempre affiancata ad un'intonazione perfetta e fluida, la chiarezza dell'articolazione e il suo facile virtuosismo, ci lasciano ben intendere chi fosse Sammartini.

Un'idea del suo stile la possiamo avere nella raccolta di sei sonate manoscritte per Oboe con Basso Continuo<sup>20</sup>. L'Andante della quarta sonata in particolar modo contiene sia degli abbellimenti virtuosi che delle scale discendenti di biscrome, mordenti e note di passaggio<sup>21</sup>. Una delle caratteristiche peculiari di queste sei sonate sta nel fatto che l'articolazione sia spesso indicata. Un'indicazione che appare frequentemente è una linea ondulata su un gruppo di note ripetute, indicanti una specie di “vibrato” fatto più di frequente con le dita (*flattement* o *treblement*)<sup>22</sup>.

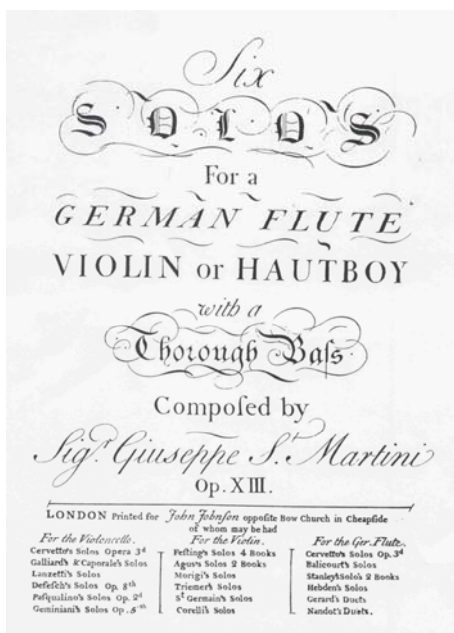


4. G. SAMMARTINI, frontespizio del “Concerto per Oboe obbligato, Violini, Virole e Continuo del Sigr. Samardino”: curioso è il nome di qui riportato, completamente stravolto.



5. G. SAMMARTINI, “Sonata Oboe con il Basso Del Sig. Giuseppe St. Martini”, 1760 ca., Andante, batt. 38-50, Eastmann School of Music, Sibley Library, M. 241. S169.

Questa indicazione appare anche nella terza sonata delle sue “*six solos for a German Flute, Violin or Hautboy Op. XIII*” (1760).



6. G. SAMMARTINI, frontespizio dei “*Six solos for a German flute..*”, op. XIII, Londra, 1760.

Uno stile di ornamenti italiano ed un sottotitolo dell'articolazione sembrano essere tra gli elementi distintivi delle composizioni di Sammartini.



7. G. SAMMARTINI, frontespizio del “Concerto per Oboe e Violini de Sig. San Martini”.

Egli tramandò il nuovo stile ai suoi allievi, fondando di fatto una scuola di Oboe:

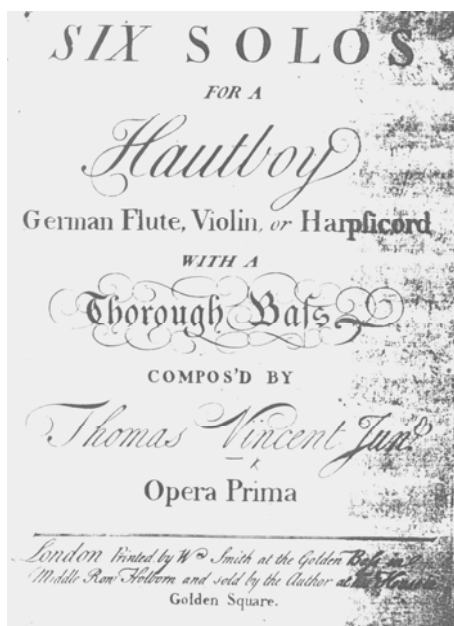
*It may well be supposed that [Sammartini] was not backward in communicating the improvements which he had made on this, his favourite instrument, since a pupil of his, Mr. Thomas Vincent, is known to pass most of his excellencies in a very eminent degree, and we farther observe that performers on the hautboy at this time are greatly superior to anything that can be remembered before the arrival of [Sammartini] in England<sup>23</sup>.*

Thomas Vincent, suo allievo, fu uno dei più conosciuti oboisti della generazione successiva: questo dimostra che il nuovo stile di Sammartini continuò ad incontrare l'approvazione degli ascoltatori anche della generazione successiva alla sua.

L'opera di Mattia Vento "*Sofonisba*" include un'aria con Oboe obbligato che Vincent eseguì al King's Theatre nel 1766 riscuotendo un grande successo:

*Signora Scotti... delighted us in the Scene where she is supposed to drink Poison. Her sweetly plaintive Accents in the Song "Che bramate, o giusti dei", heightened by Mr. Vincent's Hautboy, worked powerfully on every's One, as was evident from the high applause*<sup>24</sup>.

In questa aria scritta per Soprano, Oboe solista, Fagotto, due Corni e archi, l'Oboe inizia con una melodia lirica nel registro medio sopra una linea ondulata del Violino, poi suona in terze col Soprano, entrambi congiunti dai Violini nel tutti. La voce o la qualità del cantabile che Vincent apprese dal suo maestro potrebbe aver contribuito positivamente al risultato e all'effetto di questa aria. La qualità della sua voce si esprime in maniera evidente, se analizziamo le parti cantabili nella sua raccolta di "*Six Solos for a Hautboy, German Flute, Violin or Harpsichord with a Thorough Bass, Opera Prima*" (Londra, 1748).



8. T. VINCENT, frontespizio dei "*Six solos for a Hautboy...*", op. I, Londra, 1748.

Lo stile ereditato da Sammartini non fu proprio solo di Vincent: ricordiamo i due fratelli Juan Bautista e José Plà (1750 – 1768), che servirono la corte di Spagna, suonando un “*Duetto on Hautbois*” nell’opera “*Alfred*” di Thomas Arne, il 27 Marzo 1754<sup>25</sup>.

## 4. Johann Christian Fischer

Johann Christian Fischer (1733 – 1800) studiò con Alessandro Besozzi a Torino e Dresda, arrivò a Londra nel 1768 e qui fece la prima apparizione pubblica nel giugno dello stesso anno, con i concerti di Bach – Abel . Diventò presto un famoso solista virtuoso dei teatri e delle sale da concerto. Come riporta l’oboista William Thomas Parke (1762-1847),

*The tone of Fischer was soft and sweet, his style expressive, and his execution... at once neat and brilliant* <sup>26</sup>.

Fischer sembra essere stato notato per il suo suono, eccezionalmente dolce, per la sua espressività – probabilmente data da un grande controllo delle dinamiche e degli ornamenti – e per l’abilità con cui riusciva a suonare il suo strumento. Il modo di suonare di Fischer enfatizzava l’aspetto strumentale dell’Oboe; quello di Sammartini e dei suoi allievi invece la voce. Parke descrive l’arrivo di Fischer in Inghilterra con termini simili a quelli che Hawkins usò per Sammartini:

[Fischer] *arrived in this country in very favourable circumstances, the oboe not being in a high state of cultivation, the two principal players, Vincent and Simpson, using the old English oboe, an instrument that bore some resemblance to that yclept a post-horn* <sup>27</sup>.

Al tempo dell'arrivo di Fischer Parke aveva solamente sei anni e nel momento in cui sarebbe stato in grado di giudicare obiettivamente, i due oboisti erano probabilmente già in fase di decadenza. Egli presumibilmente trasse queste considerazioni dalle opinioni che altri avevano espresso, per esempio suo fratello John, da principio allievo di Simpson, ma che aveva adottato in seguito lo stile di Fischer<sup>28</sup>. Sembra inoltre, che quella riportata da Parke sia una copia malamente riciclata della versione confusa data da Hawkins circa l'arrivo di Sammartini. Il confronto tra il vecchio Oboe e il "Corno di postiglione" potrebbe essere nato dalle campane svasate, dipinte in modo esagerato dai trattatisti della fine del XVIII secolo.

Se il modo di suonare di Fischer sembrò nuovo e fresco al pubblico, buona parte dell'effetto, potrebbe essere stato ottenuto dal suo nuovo strumento.

L'"oboista inglese" della metà del XVIII secolo, infatti suonava unicamente uno strumento inglese di tipo barocco,<sup>29</sup> con un raccordo disadorno del pezzo superiore e un rigonfiamento levigato nella parte superiore della campana svasata, a sua volta più stretta di quella degli Oboi barocchi continentali.

Fischer fu probabilmente il primo a suonare il nuovo Oboe classico in Inghilterra; un suo ritratto dipinto ca. nel 1774 da suo padre adottivo, il pittore Thomas Gainsborough, mostra un Oboe di questo tipo. Pare che gli oboisti inglesi, nonostante tutto, non adottarono questo nuovo strumento se non in seguito; il frontespizio e le tabelle per la diteggiatura del trattato scritto tra il 1763 e il 1776, "*The Completed Tutor for the Hautboy*", attribuito a Fischer, ritrae l'Oboe, tipo inglese, della metà del secolo<sup>30</sup>.



9. T. GAINSBOROUGH, particolare dell'Oboe, nel "*Ritratto di Johann Christian Fischer*", Londra, 1774 ca., Collection of Her Majesty the Queen.

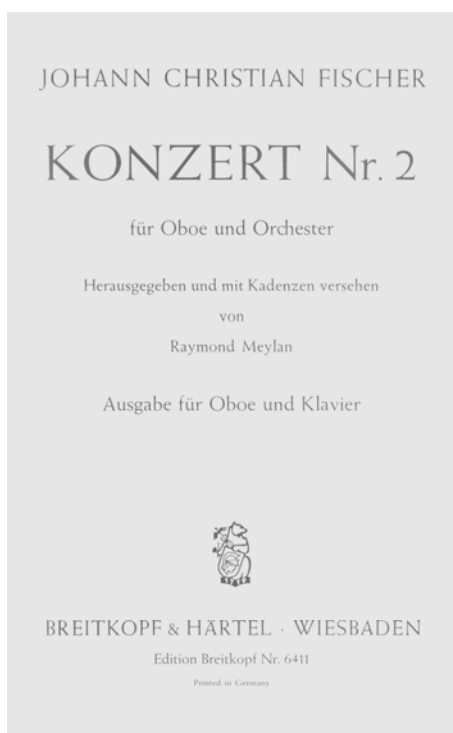


10. T. GAINSBOROUGH, "Ritratto di Johann Christian Fischer", Londra, 1774 ca., Collection of Her Majesty the Queen.

Il vecchio e il nuovo stile, simboleggiati dalle personalità di Simpson e Fischer, cominciano ad entrare in conflitto. Un concerto di Fischer fu pubblicizzato il 3 febbraio 1769 al King's Theatre di Londra<sup>31</sup>. Furono previste più di quattro repliche nelle successive sei settimane: un così alto numero di rappresentazioni era davvero insolito per l'epoca. Fischer e Simpson furono promossi come grandi virtuosi dell'Oboe la stessa sera in due differenti teatri, notoriamente rivali: Fischer al Covent Garden, il teatro di Simpson, e quest'ultimo al Haymarket Theatre. Forse Simpson, irritato

dall'attenzione prestata ai nuovi interpreti, fece in modo di convogliare i propri sostenitori altrove. Secondo Parke, Simpson

*was highly estimated before Fischer arrived in England*<sup>32</sup>.



11. J. CH. FISCHER, frontespizio del “Concerto n. 2 di in mi bemolle”.

Ancora, l'arrivo di Fischer non sembrò causare un tracollo delle attività di Simpson; nel dicembre 1768 e nel maggio 1770 i pagamenti erano corrisposti a Simpson dalla gestione del Covent Garden “for extra performances on the hautboy”<sup>33</sup>. Continuò a ricoprire il ruolo di primo Oboe solista nei teatri fino al 1776, anno in cui divenne anche membro della Queen’s Chamber Band, assieme a C. F. Abel e J. Ch. Bach<sup>34</sup>. Si continuò comunque a suonare col vecchio oboe anche dopo l'arrivo di Fischer, ma riadattandolo al nuovo stile per adeguarlo al gusto del pubblico.

Finora abbiamo preso in esame esclusivamente oboisti professionisti, con particolare riguardo ai virtuosi di questo strumento. A questo punto è bene segnalare, a differenza

con quanto riportato nei precedenti paragrafi, che in Inghilterra l'Oboe acquisì un interesse tale da diventare uno degli strumenti preferiti dai dilettanti. Per suffragare quanto detto, possediamo una quantità eccezionale di musica da camera per oboe, pubblicata in Inghilterra tra il 1730 e il 1770, che paragonata a quella scritta per altri strumenti popolari, come il Clavicembalo, il Violino e il Flauto, è straordinariamente copiosa. Solo la raccolta dei “*Six Solos...*” di Thomas Vincent è composta espressamente per l'Oboe, che è elencato anche tra i possibili strumenti sui frontespizi dei concerti e delle composizioni da camera di G. Sammartini, C. Barbandt, A. Besozzi, J. B. Plà, C. Tessarini e J. Ch. Bach.



12. H. WILLIAM, “*The enraged musician*”, Londra, 1740.

## 5. Quali Oboi per Sammartini e per Fischer?

Se esaminiamo il concerto in Sol per Oboe e archi di Sammartini, emerge un particolare degno di nota: la parte per Oboe riporta un si naturale grave.

Questo non rappresenterebbe una grande novità, se non fosse che l'Oboe in quella battuta è "solo".



13. G. SAMMARTINI, frammento del "*Concerto in sol per Oboe e Violini del Sig. San Martini*", dove compare il sopraccitato si naturale grave.

Sappiamo che molti compositori del tardo barocco, come Vivaldi e Zelenka, scrivevano la parte dello strumento solista nel tutti degli archi con le stesse note, generalmente, del primo Violino, e che queste potevano scendere fino ad un registro più grave rispetto a quello dello strumento solista. Era consuetudine saltare quelle note, dal momento che andavano fuori estensione. Ma la novità, se così la possiamo chiamare, è costituita dal "si grave" isolato, che un po' ci lascia perplessi. Sappiamo che l'Oboe barocco a due chiavi, utilizzato da tutti i virtuosi finora presi in esame in questo studio, non permetteva di raggiungere una nota così bassa, se non chiudendo tra le gambe i due fori di risonanza della campana! Questa soluzione di ripiego è poco convincente: pensiamo al grande virtuoso, che durante l'esecuzione di un suo concerto, si mette in posizioni non solo poco eleganti, ma persino impraticabili, dal momento che nelle iconografie dell'epoca il solista è sempre rappresentato mentre suona in piedi!

Un'altra ipotesi, inquietante a dire poco, è quella che Sammartini possedesse un Oboe a noi sconosciuto, poiché non presente in nessuna collezione, in nessuna raffigurazione dell'epoca, né tantomeno in alcuna fonte scritta. L'ipotetico Oboe di Sammartini

avrebbe dovuto avere tre chiavi distinte (e non due doppie per il mib), con un solo foro sulla campana che veniva chiuso dalla terza chiave mediante una prolunga; se questa ipotesi fosse vera, anticiperebbe di quasi un secolo la data dell'applicazione di questa chiave lunga con snodo per il collegamento con la campana.

Quale fosse l'Oboe utilizzato da Sammartini e quale quello suonato da Fischer non possiamo saperlo con certezza. Ci addenteremo quindi nel campo delle ipotesi, che cercheremo di supportare con uno studio mirato sugli strumenti che si utilizzavano a Londra nella prima metà del Settecento, ovvero all'epoca di Sammartini, e quarant'anni dopo, all'epoca di Fischer, avvalendoci, per quest'ultimo, anche del citato dipinto di Gainsborough.

È bene ricordare che, come riporta Lindsay G. Langwill in "*Index of musical wind-makers*" (Edinburgh, 1977), il diapason a Londra, nel primo cinquantennio del 1700, era leggermente più basso di quello tedesco (ca. 405-410 Hz).

Sappiamo che Giuseppe Sammartini, figlio di Aléxis, si formò alla scuola di suo padre, a Milano. Tra gli allievi di suo padre sembra vi sia stato anche Anciuti (vedi cap. III); sembra inoltre che Quantz abbia ascoltato Sammartini a Venezia nel 1726. Ebbene, Sammartini potrebbe aver intrapreso la sua carriera dapprima su un Oboe francese dell'inizio del secolo (donatogli da suo padre) e in seguito su un Oboe Anciuti nel suo periodo milanese e a Venezia; se pensiamo che gli Oboi Anciuti erano molto diffusi, potremmo ritenere che durante la sua carriera abbia sempre suonato con lo stesso strumento. Possiamo anche ipotizzare che Sammartini utilizzasse un Oboe Denner, considerato il fatto che quattro suoi concerti sono conservati a Dresda. Tenendo in considerazione che l'attività musicale di Sammartini si svolse prevalentemente a Londra, città in cui come abbiamo detto, veniva utilizzato un diapason molto più basso di quelli italiano e tedesco, possiamo supporre che gli strumenti da lui utilizzati in Inghilterra fossero stati costruiti da Thomas Stanesby senior o Jo. Bradbury, dei quali ci sono pervenuti numerosi originali. In particolar modo la produzione degli Stanesby, (senior nella prima metà del Settecento e junior dal 1740 circa fino agli anni '80 del secolo) fu vastissima, probabilmente a ragione della grande diffusione dell'Oboe anche in ambienti non professionisti.

**Fingering Chart for Stanesby Oboe**

Legend:

- K ● = Closed Hole
- E ○ = Open Hole
- Y ◐ = Half Hole
- Y ○ = Optional

Notes: (C), Alternative Fingering, (●)

14. Schema della diteggiatura per Oboe Stanesby.

L'Oboe di Thomas Stanesby Sr. si distingueva per il suono centrato e stabile, molto più ricco nel carattere rispetto agli strumenti dei costruttori contemporanei continentali, come per esempio quelli della famiglia Denner (prima Johannes Christoph e poi Jacob). L'originale rappresentato in figura 15 è in legno di bosso tinto con doppi fori per il fa diesis e per il la bemolle, tre chiavi in argento, tre anelli di avorio e la campana dolcemente svasata. Recenti incisioni hanno messo in luce caratteristiche timbriche eccezionali se viene suonato utilizzando un'ancia larga. L'estensione dello strumento si sviluppa comodamente dal do basso per due ottave più il re acuto.



15. STANESBY sr., Oboe in tre parti, con chiavi in ottone, sprovvisto di anelli in avorio, con diapason 405 Hz, 1730 ca., (copia dello strumento della Collection of Dorothy & Rosenblum, Scarsdale, N. Y.).



16. Particolare della campana dello strumento.

Gli Oboi di Jo. Bradbury (Londra, si ignora la data di nascita e di morte) avevano diapason variabile a seconda dei modelli: da 392 Hz a 405 Hz . Molti di questi strumenti sono stati pazientemente catalogati dall’oboista contemporaneo Michel Piguet, che ne possiede un gran numero nella sua collezione privata. Altri esemplari sono visionabili allo York Castle Museum di Londra. Gli Oboi Bradbury si mettevano in luce per le ricche dinamiche di suono e per la ricchezza e pastosità di timbro, elemento quest’ultimo, che caratterizzò la musica di Sammartini e di tutta la sua scuola, come riportano gli scritti dell’epoca.

Fischer, come rappresentato nel dipinto di Gainsborough, utilizzava un Oboe classico a due chiavi e da qui probabilmente, si svilupparono le sopraccitate critiche su Oboi nuovi o vecchi (Oboe e Corno da postiglione), ovvero riguardo la transizione tra Fischer e Simpson. Sappiamo che Johann Christian Fischer e Georg Druschetzky furono allievi di Besozzi (vedi cap. V). Alla fine della metà del XVIII secolo, Antonio Besozzi e suo figlio Carlo (nato nel 1738) compaiono nei libri paga della corte di Dresda. Fra i due oboisti compare anche il nome di Fischer. Nel suo breve periodo di Dresda Antonio Besozzi, oltre a insegnare la tecnica oboistica a suo figlio Carlo e a Fischer, avrebbe potuto diffondere lo strumento “prototipico” classico creato da Palanca. B. Haynes ci racconta che in questo periodo due giovani costruttori, Grenser e Grundmann, già apprendisti nell’atelier di Poerschmann a Lipsia, aprivano un’attività separata a Dresda. Grenser cominciò il suo lavoro nel 1744 e divenne il principale fornitore di strumenti a fiato della corte di Sassonia nel 1753, lo stesso anno in cui Grundmann arrivò a Dresda.

Come già discusso nel cap. V, la presenza di Antonio Besozzi e del tipo di Oboe Palanca/Panormo, da lui collaudato, potrebbero avere attratto gli interessi dei due costruttori. I loro primi strumenti furono una mistura di elementi che essi appresero a Lipsia e dell'influenza del nuovo disegno italiano. Potrebbero quindi aver instaurato una solida collaborazione con i Besozzi e Fischer, tesa allo sviluppo dell'Oboe classico. I due costruttori continuarono a produrre proficuamente fino alla fine del secolo, e i loro strumenti furono suonati in Germania, Italia e, per mezzo di Fischer, in Inghilterra<sup>35</sup>.

Fischer quindi potrebbe aver portato in Inghilterra uno strumento Palanca, o uno strumento messo a punto dai due costruttori di Lipsia, comunque sempre ispirato allo stile innovativo di Palanca, con diapason variabile tra i 425 e i 430 Hz e con cameratura più sottile come si intravede nel dipinto di Gainsborough, perciò capace di raggiungere comodamente il fa sovracuto.

La fluidità del suono e la regolarità del timbro di questo strumento autorizzano un netto staccato, come si può vedere nelle battute 125-139 del concerto n. 2 in mi bemolle dello stesso Johann Christian Fischer.



17. J. CH. FISCHER, “Concerto n. 2”, battute 125-139.

La facilità dell'emissione permetteva grandi virtuosismi, propri appunto di Fischer.

## NOTE

- 1 (Ci si potrebbe chiedere come l'oboe francese possa avere una così grande stima in tutte le corti di Christendom, così da essere preferito ad ogni altro strumento. Veramente ciò sembra strano a prima vista. Ma, d'altra parte, se un uomo considera l'eccellenza e l'uso di questo strumento, questa meraviglia svanirà presto) in ANONIMO, *The Sprightly Companion*, 1695.
- 2 P. DANICHIN, "The Foundation of the Royal Academy of Music in 1674 and Pierre Perrin's *Ariadne*", *Theatre Survey* XXV, 1984, pp. 62-63.
- 3 Ibidem, p. 63.
- 4 E. HALPFENNY, "The English Debut of the French Hautboy", *MMR* XXIX, 1949, pp. 149-153.
- 5 H. C. DE LAFONTAINE, *The King's Musick*, London, 1909, p. 322 e A. ASHBEE, *Records of English Court Music*, Snodland, Kent, 1986-1987.
- 6 J. EPPELSHEIM, *Das orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961, p. 104.
- 7 W. VAN LENNEP ET AL., EDS, *The London Stage, 1660-1800: a Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment*, Carbondale, Illinois, 1960-1979, II/1, p. 21.
- 8 Ibidem, I, p. 457.
- 9 Ibidem, II/1, p. 144.
- 10 J. MILHOUS e R. HUME, *Vice-chamberlain Coke's Theatrical Papers, 1706-1715*, Carbondale, Illinois, 1982, pp. 31, 47.
- 11 (L'oboe è uno strumento eccellente, e quando ben suonato è uguale, se non preferibile come timbrica., al flauto traverso) in ANONIMO, *The Muses' Delight, Liverpool*, 1754, p. 19.
- 12 (Il suo timbro è più incisivo di quello del violino) in J. GRASSINEAU, *A Musical Dictionary*, London, 2/1753/R 1967, p. 112.
- 13 (L'Oboe esprimerà al meglio il Cantabile, o lo "stile cantato", sarà utilizzato in qualunque movimento dove compare questa denominazione; specialmente quei movimenti che tendono all'allegro e al giocondo) in C. AVISON, *An Essay on Musical Expression, London*, 2/1753/R 1967, p. 112.
- 14 D. LASOCKI, *Professional Recorder Players in England, 1540-1740*, Ph. D. diss. University of Iowa, 1983, II, p. 886.
- 15 Ibidem, II, p. 887.
- 16 B. CHURGIN, "Sammartini, Giuseppe", *New Grove*, p. 297.
- 17 (il più grande virtuoso di oboe in Europa) in Ibidem.
- 18 (Come esecutore di oboe, [Sammartini] fu indubbiamente il più grande che il mondo abbia mai conosciuto. Prima di allora la voce dello strumento non era troppo gradevole, e, anche nelle mani di un abile oboista era aspra e stridula; ma grazie a importanti studi ed applicazioni oltre che a particolari modifiche dell'ancia, riuscì a produrre un timbro che si avvicinava moltissimo a quello della voce umana che tutti conosciamo) in J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, 1776; una nuova edizione dell'autore con note postuma, London, 1852, ii, p. 892.

- 19 C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, London, 1776-1789; nuova edizione con note critiche di F. Mercer, New York, 1935, ii, p. 1008.
- 20 Sibley Library, Eastman School of Music, Rochester, New York, M 241.S169.
- 21 G. HOULE, "The Oboe Sonatas of Giuseppe Sammartini", *Journal of Musicology* iii, 1984, pp. 90-103.
- 22 J. J. QUANTZ, *On Playing the Flute*, [Berlin, 1752]; tradotto da E. R. REILLY, New York, 2/1985, p. 75.
- 23 (Si può supporre che [Sammartini] non fosse restio a comunicare i miglioramenti che egli aveva ottenuto su questo strumento che era il suo preferito, poiché un suo allievo, Thomas Vincent, è conosciuto per avere tramandato molte delle sue qualità a parecchi suoi allievi, e si può inoltre osservare che gli oboisti a quel tempo erano molto superiori a chiunque si possa ricordare prima della comparsa di [Sammartini] in Inghilterra) in J. HAWKINS, *op. cit.*, ii, p. 896.
- 24 (La Signora Scotti... ci deliziò nella scena nella quale beve il veleno. I suoi morbidi e dolci accenti nell'aria "Che bramate, o giusti dei" enfatizzati dall'oboe di Vincent, emozionò a tal punto ciascun spettatore da spingerlo ad uno scrosciante applauso) in J. HAWKINS, *op. cit.*, ii, p. 895.
- 25 *London Stage*, iv/2, p. 417.
- 26 (Il suono di Fischer era morbido e dolce, il suo stile espressivo e la sua esecuzione... ogni volta nitida e brillante) in W. T. PARKE, *Musical Memoirs : An Account of the General State of Music in England from the Commemoration of Handel in 1784, to the Year 1830*, London, 1830/R 1970, i, p. 335.
- 27 (Fischer arrivò in questo paese in circostanze davvero favorevoli, non essendo l'oboe molto diffuso, i due principali interpreti, Vincent e Simpson, utilizzarono il vecchio oboe inglese, uno strumento che aveva una qualche somiglianza con il corno da postiglione) in W. T. PARKE, *op. cit.*, pp. 334-335.
- 28 *Ibidem*, p. 36.
- 29 E. HALPFENNY, "The English 2- and 3-keyed Hautboy", *GSJ* II, pp. 10-26.
- 30 ANONIMO, *New and Complete Instructions for the Oboe or Hoboy*, London, 1775-85 ca./R 1987, ed. P. Hedrick.
- 31 *London Stage*, iv/3, p. 1383.
- 32 (fu molto stimato prima che Fischer arrivasse in Inghilterra) in W. T. PARKE, *op. cit.*, p. 43.
- 33 (per prestazioni eccezionali sull'oboe) in *London Stage*, iv/3, pp. 1372, 1438.
- 34 C. S. TERRY, *Johann Christian Bach*, London 2/1967, p. 151.
- 35 B. HAYNES, *The Eloquent Oboe*, New York, 2001, p. 429-430.