

## X

# La Francia: da Delusse a Triébèrt, passando per Henry Brod

## 1. L'Oboe dopo 100 anni di protagonismo assoluto

**N**egli ultimi dieci anni del XIX secolo, quando si afferma il Pianoforte, si svilupparono nuove sonorità e interpretazioni degne di nota. Molti interpreti degli strumenti a doppia ancia sperimentarono in maniera incisiva, con i loro nuovi strumenti, questo nuovo periodo. Forse il motivo va ricercato nel minor numero di “solo” e di composizioni da camera scritte per Oboe, a differenza di quanto accaduto nel Settecento. Fu molto difficile, per gli oboisti di quel periodo, abituarsi a suonare assieme ad altri strumenti, dopo almeno cento anni di protagonismo assoluto.

In questo difficile periodo compare uno strumento “transizionale” per l’epoca, un *trade union* tra l’Oboe a due chiavi e gli Oboi moderni che vennero utilizzati nelle orchestre del XX secolo. Il suo suono, nettamente superiore nelle dinamiche a quello dell’Oboe barocco e classico, risultò particolarmente congeniale nel plasmarsi alla timbrica e all’intensità richieste dal nuovo repertorio. Il progresso straordinario delle torniture del legno e le ricerche di acustica fecero sì che l’Oboe si dotasse di numerose chiavi e fori supplementari, senza alterare però la timbrica “naturale”. Ancora, queste nuove conquiste svilupparono la tecnica sullo strumento e lo proiettarono verso un nuovo capitolo della storia della musica, che lo vedrà ben presto tra gli strumenti prediletti dai grandi compositori.

## 2. La Francia e i suoi costruttori nella prima metà del XIX secolo

Parigi nella prima metà del XIX secolo era il centro europeo del fermento intellettuale<sup>1</sup>: ciò era dovuto soprattutto a ragioni politiche. La Francia era già una grande nazione unita dal XII secolo e Parigi era capitale politica e culturale sin da allora. Le accademie di stato che formavano cantanti e attori erano già state istituite da Luigi XIV nel periodo compreso tra il 1684 e il 1686; il Conservatoire National (più tardi chiamato Conservatoire de Paris) fu fondato nel 1793<sup>2</sup>. Questi centri artistici nazionali furono conservati da tutti i successivi governi francesi anche dopo la Rivoluzione. La città era anche un importante centro per la costruzione di strumenti musicali: anche a Berlino, a Dresda, a Lipsia, a Praga e a Vienna vi erano numerosi atelier di costruttori di strumenti a fiato, ma certo non paragonabili per numero a quelli della capitale francese.

Durante le guerre di Napoleone (1792-1815) la maggior parte dell'Europa era ridotta alla fame e alla povertà. I costruttori di strumenti musicali cominciarono, considerata la relativa stabilità di cui godeva Parigi, a sviluppare il loro commercio, beneficiando del gran numero di musicisti professionisti, studenti e suonatori dell'esercito francese, tutti potenziali acquirenti. Parigi pertanto raggiunse un numero di costruttori di strumenti a fiato incredibile, se consideriamo che i loro nomi riempivano ben 8 colonne dell'elenco dei costruttori dell'epoca<sup>3</sup>. La tecnologia legata alla rivoluzione industriale consentì, già alla metà del secolo, di produrre un grande numero di parti interscambiabili, elemento primo per una produzione di massa degli strumenti a fiato. I costruttori di La Couture-Boussey, Ivry-la-Bataille, Chateau-Thierry, Mantes-la-Ville, Garennes e Mirecourt costruirono strumenti sui quali impressero il loro marchio<sup>4</sup>.

Quando si studia la storia degli strumenti a fiato si tende a concentrarsi soprattutto sull'aggiunta delle chiavi, come se ciò fosse il solo elemento caratterizzante dell'evoluzione degli strumenti. Questo *modus operandi* è limitativo come abbiamo potuto appurare nel corso di questa indagine. L'evoluzione di uno strumento a fiato, come l'Oboe per esempio, non è data solamente dall'aggiunta di qualche chiave. Per capire quanto influisce nella trasformazione di uno strumento a fiato si devono indagare

i sistemi di chiavi, il metallo usato per costruirle, il metodo per montare le chiavi al corpo dello strumento, i criteri di realizzazione, il legno utilizzato, i disegni decorativi incisi sul legno, le dimensioni della cameratura, i fori, le misure variabili dell'ancia, il pensiero di ogni singolo esecutore su come un determinato strumento suoni e in che modo lo si possa migliorare, il ruolo che ha in orchestra, etc..

Considerato che lo sviluppo dell'oboe a Parigi fu profondamente influenzato dal lavoro messo a punto da costruttori specializzati in altri strumenti a fiato, citerò anche le innovazioni apportate al Clarinetto e al Flauto.

### 3. Gli Oboi Delusse

Molti degli oboisti francesi dell'Ottocento usavano Oboi con 2 fino a un massimo di 4 chiavi. Il primo professore al Conservatorio di Parigi fu François Aléxandre Antoine Sallantin (dal 1793 al 1816) che usava un Oboe a 4 chiavi<sup>5</sup>. La terza chiave per correggere il fa# (chiamata anche correttore del fa#), permetteva di suonare questa nota con la diteggiatura 1234-fa#, e il mezzo foro sul quarto dito. La chiave veniva azionata facilmente dall'anulare, ma nei passaggi veloci la tecnica risultava alquanto inadeguata (fig. 1).



1. G. TRIÉBÈRT, chiave per correggere il fa# su un Oboe del 1815 circa; notare l'identica ubicazione della chiave del fa# su un oboe LORÉE del 1973.

La quarta chiave chiudeva un foro di risonanza sulla campana per abbassare l'intonazione del do basso. Conrey racconta che Sallantin suonava un Delusse con dieci chiavi <sup>6</sup>, sappiamo invece che otto di queste furono aggiunte solo dopo la sua morte<sup>7</sup>. A Sallantin succedette Auguste Georges Vogt (dal 1816 al 1853) che per primo suonò uno strumento a 4 chiavi, in sostituzione di un Delusse a 7 chiavi del 1824 ca<sup>8</sup>. Il professore che successe a Sallantin, Louis Stanislaus Xavier Verroust (1853-1863), utilizzava un Oboe Tulou a 9 chiavi. Tre di questi Oboi sono in mostra al Musée de Musique a Parigi<sup>9</sup>.

Mentre i veterani dell'Oboe usavano chiavi addizionali, i più giovani – strano a dirsi – adoperavano una tecnica oboistica più semplice<sup>10</sup>. Henry Brod (1799-1839), virtuoso e in seguito costruttore, fece importanti miglioramenti sullo strumento. Nativo di Parigi, Brod entrò al conservatorio all'età di 12 anni. A 20 suonava già come secondo Oboe accanto al suo professore Vogt.

Scrisse nel suo metodo nel 1826 :

*Lorsqu'il s'agira de l'acquisition d'un premier instrument les commençants pourront bien, par mesure d'économie ne point s'attacher à l'extérieur, mais, il ne devront rien épargner pour qu'il soit bon, et pourvu surtout de toutes ses clefs : sans cette précaution ils s'exposeraient à contracter de mauvaises habitudes, ayant un instrument peu juste, ils seraient obligés de ménager ou forcer certains sons, selon qu'ils seraient trop hauts ou trop bas, et s'habitueraient à de mauvaise doigts, que leur ferait éviter l'usage des clefs. Les élèves ou commençants hors de état d'apprécier la qualité d'un instrument feront bien d'en laisser le choix à un bon professeur... Les meilleurs hautbois. Se font à paris chez Triébèrt... Ceux de Delusse sont aussi très estimés mais on est toujours obligé d'y faire ajouter des clefs, car de son temps l'instrument n'en avait que deux<sup>11</sup>.*

Il metodo per Oboe di Garnier del 1802 raccomandava gli Oboi fatti con le stesse misure e proporzioni del modello di Delusse<sup>12</sup>. Sallantin, Vogt e Brod utilizzarono e raccomandarono gli Oboi Delusse, come fece Vény, un altro importante esecutore, nel 1828<sup>13</sup>.

L'atelier di Jacques e Christophe Delusse fu in attività forse dal 1748 al 1789<sup>14</sup>? Le notizie sui Delusse sono piuttosto confuse; non è chiaro se questi costruttori avessero un

rapporto di padre e figlio o se fossero la stessa persona che si serviva di un nome diverso<sup>15</sup>. Jacques è collocato come uno dei cinque costruttori di strumenti a fiato della “Communeauté des maîtres constructeurs d’ instruments” nel 1748<sup>16</sup>; Christophe Delusse ne entrò a far parte nel 1758. Fu Jacques Delusse un primo costruttore cui successe Christophe, oppure si tratta invece della stessa persona divenuta Maestro nel 1758<sup>17</sup>?

Comunque sia, la Comunità dei maestri costruttori fu un’interessante organizzazione, che promosse la vendita di strumenti di qualità. Un recente scritto descrive la comunità ed elenca tutti i costruttori che ne fecero parte tra il 1723 e il 1789 (eccetto il triennio 1731-1734, poiché gli elenchi sono andati perduti)<sup>18</sup>. Vari erano i modi di accesso alla comunità. I costruttori potevano entrarvi a far parte dapprima come apprendisti, presentando le loro creazioni, oppure per un diritto trasmesso da padre a figlio; ancora, a causa del titolo di “costruttore” (brevetto) alcuni componenti della comunità; tramite il riconoscimento conferitogli dal “Conseil du Roi”; per l’esperienza sul campo; infine per deliberazione della comunità o semplicemente come orfani dell’ “Hôpital de la Trinitè”. Le organizzazioni dei costruttori erano comuni nel XVIII secolo in Europa in un momento in cui le grandi industrie non erano ancora sorte; esse rappresentavano residui delle corporazioni medievali. Sopravvissero durante la Rivoluzione sia a Parigi sia in tutto il territorio, (come dell’ “Association fraternelle d’ouvriers facteurs d’instruments de vent”, “Association générale des ouvriers” e “Ouvriers réunis association générale”, che fiorì tra la fine del XIX secolo e gli esordi del XX secolo)<sup>19</sup>.

Dalla bottega di Delusse a Parigi uscirono vari strumenti a fiato, tra cui i *Galoubet* (Cornamuse francesi, alcuni Flauti e Fagotti<sup>20</sup>. Tuttavia essi si distinsero soprattutto nella costruzione di Oboi e strumenti affini (Corni Inglesi curvi, Oboi in fa, Oboi tenori e Oboi contrabbassi). L’Oboe di Jacques fu illustrato nell’Encyclopédie di Diderot e D’Alembert, nell’articolo “Musique” scritta da “M. de Lusse”, (probabilmente Charles, che forse non era parente di Jacques)<sup>21</sup>. Il lavoro dei Delusse fu molto apprezzato al tempo; dei 18 Oboi Delusse conosciuti la metà di essi possiede chiavi aggiunte. Michel Piguet ha inciso il “*Quartetto per Oboe*” di W. A. Mozart con un Delusse a 2 chiavi<sup>22</sup>. Non si conosce alcun Clarinetto costruito da Delusse. Questo potrebbe fare supporre la rarità di impiego di questo strumento, almeno fino al 1790; i grandi costruttori di Clarinetti di Parigi come Michel Amlingue, Joseph Baumann e Jacques François Simiot aprirono i loro atelier rispettivamente nel 1782, 1790 e 1808<sup>23</sup>. I Clarinetti furono

dapprima costruiti a Parigi in grande numero all'inizio della metà del XVIII. Capiamo perché nel 1774 Gluck fu obbligato a sostituire i Clarinetti con i Corni Inglesi alla première parigina dell' "*Orphée et Euridice*"<sup>24</sup>.

## 4. Brod: oboista e costruttore

Henry Brod (1799-1839) fu uno dei pupilli di Gustave Vogt.

Brod vinse il 1° Premio al Conservatoire de Paris nel 1818 e nello stesso anno, diventò assistente di Vogt all'Opéra e alla Chapelle Royale di Louis XVIII.

Fu nel 1828 uno dei membri fondatori, assieme a Vogt, della "Société des Concerts du Conservatoire". In questo stesso periodo prendono vita i suoi primi perfezionamenti nella progettazione dell'Oboe, che porteranno alla nascita di quello strumento, che suonerà per tutta la sua lunga carriera.



2. ANONIMO, ritratto di Henry Brod, Collections de la Bibliothèque Nationale, Paris.

Il lavoro di Delusse proseguì con Henry Brod, che apportò importanti modifiche allo strumento, a partire dal 1829<sup>25</sup>, dalla collaborazione cioè col suo giovane fratello Jean-Godefroy<sup>26</sup>. Cambiò la forma del Corno Inglese rendendolo diritto<sup>27</sup>. Per rendere più comoda la sicurezza del funzionamento del mib2 e più giusta l'intonazione del do#3, Brod sviluppò un *plateau* (piattino) dotato di un piccolo foro per il mezzo buco azionato dall'indice della mano sinistra (fig. 3).



3. Apparato del mezzo foro aggiunto su un Oboe Triébèrt del 1840 circa.

Perfezionò il meccanismo per il do# basso ed eliminò il foro di risonanza sulla campana per ottenere il sib basso (fig. 4).



4. Bordo della campana di un Oboe Triébèrt a 12 chiavi.

Degli 11 Oboi di Brod registrati da Young<sup>28</sup>, due hanno un foro di risonanza singolo e gli altri nessuno. I suoi Oboi sono sottili ed eleganti, forse i più aggraziati che siano mai stati costruiti (figg. 5-6)<sup>29</sup>.



5. H. BROD, Oboe, 1828-1839, collezione privata di J. Marx, con il gentile permesso di Deborah Marx. Questo modello ha un sistema di chiavi sicuramente più regolare degli altri suoi Oboi.



6. Marchio di fabbrica degli Oboi Brod.

Mentre i Flauti del XVIII secolo erano semplicemente belli, gli Oboi erano quasi sempre aggraziati ed eleganti con modanature elaborate. Per questa ragione le copie moderne degli Oboi del XVII secolo sono talvolta chiamate in modo dispregiativo “gambe di sedie”, dal momento che più di uno dei fabbricanti più noti cominciarono il

loro lavoro come falegnami. Invece perfino l'Oboe più semplice del XVIII secolo, detto "Oboe diritto inglese", ha spesso ha elaborate incisioni nella giuntura più bassa e nella campana<sup>30</sup>. Cecil Adkins ha dimostrato che l'Oboe del XVIII secolo riecheggia architetture contemporanee e motivi derivati da modelli greci e romani<sup>31</sup>. Svela come gli elementi ornamentali sulla facciata di un edificio a due piani di questo periodo siano esattamente conformi alla tornitura dell'Oboe, suggerendo che i costruttori di Oboe avessero una comune linea di proporzioni e di architettura. Il lavoro di Brod con la sua semplice eleganza rappresentò il culmine della tendenza estetica di questo felice periodo. Il bosso è stato lungamente il legno preferito per gli Oboi.

Garnier scrisse nel 1798:

*Le buis, dont il est fait, doit il est fait, doit être bien sec, sans nœuds et d'une porosité à peu près égale dans toute sa longueur ; je dis à peu près égale, parce que le même porosité dans toutes ses parties ; mais comme l'expérience démontre que la partie du haut de l'instrument influe toujours moins que le son que produit le corps entier, le facteur doit employer la partie du bois la plus dure pour le haut et la plus molle pour le bas<sup>32</sup>.*

A sua volta Brod scrisse:

*On a essayé plusieurs sortes de bois dans la fabrication de cet instrument, l'Ebène, la Grenadille, le Cèdre et le Buis, ce dernier est celui qui a toujours offert le meilleur résultat, il donne une qualité de son supérieur, soit sous le rapport de l'énergie et du brillant. Le Cèdre cependant, n'est point à dédaigner, il fait de fort beaux instruments et donne un son très doux qui convient dans les appartements<sup>33</sup>.*

Tuttavia Brod non seguì questa sua linea nella scelta della costruzione degli Oboi; preferì piuttosto legni duri tropicali al bosso europeo. Young ci dà alcune informazioni sui 12 Oboi di Brod o di Brod-Frères; 2 sono in bosso, 6 sono in legno di rosa, gli altri rispettivamente di grenadilla, *bois de violette* e acero. Mi permetto di mettere in discussione questa abitudine dei contemporanei di Brod. 49 dei 50 Oboi di Augustine e Heinrich Grenser conosciuti sono in bosso. Così pure 29 dei 39 di William Milhouse, 5 dei 6 di Prudent, 12 dei 15 di Stephan Koch e 4 su 4 di Dominique Antony Porteaux e

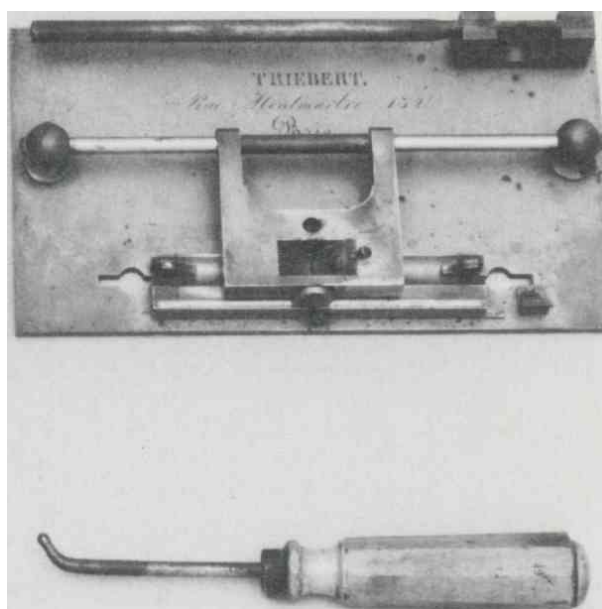
11 su 11 di George Astor<sup>34</sup>. Chiaramente Brod aveva ragione nel favorire i legni più duri (come Delusse del resto), probabilmente in relazione alla grande stabilità che questi garantiscono al variare dell'umidità. Una qualità importante, capace di migliorare la qualità del suono ancor più dell'aggiunta delle chiavi. Young nota che le chiavi sugli Oboi di Brod “sono di una leggerezza e una delicatezza incredibili, forse più di quella di qualunque Oboe con chiavi mai costruito”<sup>35</sup>. Tali caratteristiche erano ottenute mettendo un piccolo spessore fra ciascuna leva in modo da rendere il movimento più dolce. Si nota sugli Oboi di Brod come su quelli degli altri costruttori francesi illustrati in questo studio, come le chiavi siano molto più eleganti nella forma e più piacevoli alla vista di quelle dei costruttori di Oboi europei descritti nel paragrafo precedente<sup>36</sup>. Brod morì all'età di 39 anni privando il mondo dei costruttori di ulteriori innovazioni.

L'oboista L. Gossens, in merito al compositore L. Cherubini, osserva “When told, ‘Brod est mort, maitre’, he replied: ‘Qui?’ ‘Brod’ ‘Ah! Petit son!’<sup>37</sup>”: apparentemente l'atteggiamento dei compositori nei confronti dei musicisti non era cambiato in 160 anni.

Ci si meraviglia del fatto che abbia aggiunto altre chiavi allo strumento, ispirandosi quindi a quanto già accaduto per il Flauto, per il Fagotto e per il Clarinetto. Si può dire innanzitutto che questi strumenti necessitavano di maggior aiuto rispetto all'Oboe<sup>38</sup> per ottenere gli stessi risultati. In generale, le diteggiature a forchetta sul Clarinetto non danno gli stessi effetti nel registro basso come accade nei Flauti, Oboi e Fagotti; pertanto il Clarinetto a 5 chiavi si mantenne come punto di riferimento fino al 1800. Il numero grandissimo di Flauti costruiti nel tempo per suonatori-amatori conducono ad una prima proliferazione di esperimenti su questo strumento; tuttavia, le diteggiature a forchetta rimangono in auge su molti Flauti, compresi quelli con più di 8 chiavi. Le diteggiature a forchetta danno un miglior risultato sull'Oboe più che su ogni altro legno. La ragione più evidente era ricondotta all'elasticità data allo strumento dalle anse nel XVIII secolo<sup>39</sup>. L'ancia consentiva più duttilità nell'intonazione e nella voce, molto più di quanto non accade ora sugli Oboi moderni; perciò l'Oboe non aveva così gran necessità di chiavi come il Flauto e il Clarinetto. Sebbene siano rare le anse del XVIII secolo e del primo Novecento conservate<sup>40</sup>, ne resta però un discreto numero di francesi databili dalla metà del XIX secolo. Esse sono illustrate<sup>41</sup> e commentate<sup>42</sup> in molti trattati.

## 5. Brod e il suo grande apporto alla lavorazione delle anche

Oltre ad essere un eccellente virtuoso, didatta e compositore, Brod fu anche un importante costruttore di strumenti e utensili per l'Oboe, nonché inventore della macchina per sgorbiare e di quella per sagomare le anche: la sgorbiatrice e la sagomatrice.

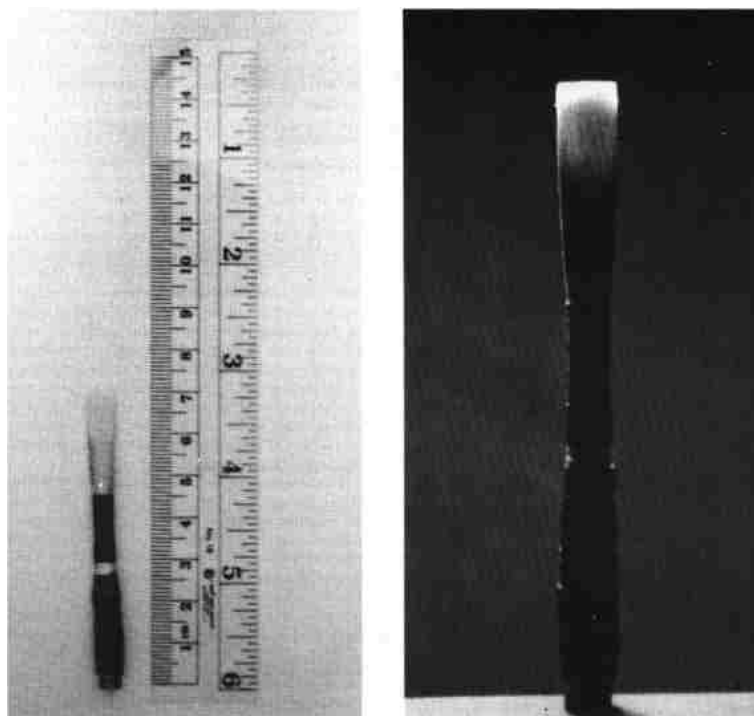


7. Macchina sagomatrice con marchio Triébèrt su brevetto Brod, Musée du Conservatoire, Paris.

Brod, a tal proposito scriveva:

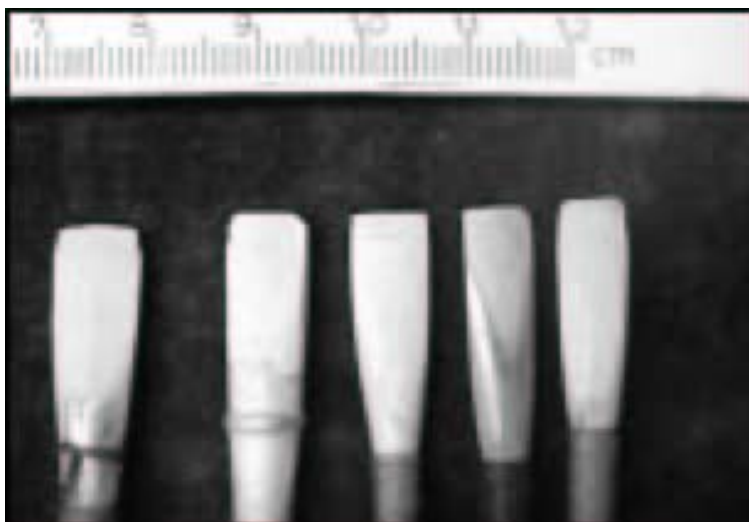
*La qualité du son, dépend de l'anche de sa confection et surtout du choix du roseau. Je décrirai au commencement de la seconde partie de cette Méthode, la manière de les faire; il est bon qu'un élève ait poué pendant quelque temps celles de son maître, pour être en état de bien connaître ce qui constitue une bonne anche. La facture des anches n'est point la même dans les différents pays ou l'on joue le Hautbois ; les Italiens, les Allemands et en général presque tous*

*les étrangers, les font plus fortes que nous, aussi ont-ils un son dur et sourd qui dénature l'instrument, et rend leur exécution si pénible qu'elle devient fatigante même pour les auditeurs. La qualité de son qu'on est parvenue à obtenir du hautbois en France est sans contredit la meilleure, et qui rapproche le plus cet instrument du Violon<sup>43</sup>.*



8. Ancia per Oboe Triébèrt basata sulle istruzioni di H. Brod

All'inizio del XIX l'ancia dell'Oboe era molto larga, con uno spessore in punta circa di 8-9 mm. Ci fu un continuo assottigliamento del diametro della canna accompagnato dalla meccanizzazione dell'Oboe, così da giungere alla fine del periodo degli Oboi di Triébèrt ad uno spessore di circa 6,5 mm. La figura 9 mostra le moderne ricostruzioni delle ance del 1720, 1780, 1805, 1860 e 2003.



9. Da sx a dx: moderne ricostruzioni delle anze su copie di Oboi J. Denner, 1720 ca.; Gehring, 1780 ca., Floth, 1805 ca., Triébèrt, 1860 ca.; Lorée KL40, 1993. Le misure sono relative alla larghezza in punta di rispettivamente di 8.9 mm; 8.0 mm; 7.4 mm; 7.2 mm e 6.9 mm.

## 6. Brod: oboista, pedagogo e compositore

Come già scritto, Brod fu anche un validissimo pedagogo. La caratteristica eccezionale del suo lavoro - come avremo modo di vedere in questa indagine - sta nel fatto che egli scrisse le sue opere didattiche (sempre corredate di tavole per la diteggiatura) basate su Oboi Triébèrt.



Se analizziamo per esempio il primo tempo – Allegro Moderato – del “*Morceau de Concert sur Mélodies Suisses*”, possiamo riconoscere nella grande apertura maestosa dell’Oboe, alla quarta battuta, un esempio di stile classico. Le numerose alterazioni (fa#, sol#), nonché i mi sovracuti, quasi sempre abbinati a quartine di crome, sarebbero particolarmente difficoltosi, se eseguiti su un Oboe barocco - classico a due chiavi.

Le battute 26-29 presentano il frequente impiego del fa# e del re# che si lega a un fa e successivamente ad un mi.

Nel passaggio re# – fa – mi alla seconda ottava, l’Oboe Triébèrt consente di legare perfettamente grazie al portavoce.

Alla battuta 58 sempre il portavoce facilita il legato nell’intervallo re#/mi sovracuto, su un *pianissimo* (*pp*); anche questo passaggio di grande delicatezza risulterebbe difficile, se suonato su Oboi con camerature di millimetri 5.8-6.2 (proprie degli Oboi del periodo classico); al contrario, la misura della cameratura dell’Oboe Triébèrt, che è di 4.1 mm sull’apice del cono (in corrispondenza dell’innesto del canello) permette di produrre suoni acuti comodamente, coadiuvati dal portavoce che facilita l’emissione del mi sovracuto.

BROD. HAUTOIS.  
Op. 42. All.<sup>to</sup> Moderato.  
3

12. H. BROD, “Morceau de Concert sur des Mélodies Suisses”, Allegro Moderato, 1° tempo, op. 42, parte per Oboe, Collections de la Bibliothèque Nationale, Paris.

## 7. Guillaume Triébèrt, costruttore di Oboi

A questo punto è d’obbligo parlare di Guillaume Triébèrt, nato nel 1770, che fu uno dei più grandi costruttori soprattutto di Oboi e di vari strumenti a fiato, e operò nel periodo

compreso tra il 1810 e 1848. Questi anni coincisero, come già anticipato, con i più rapidi cambiamenti che si siano verificati nella storia di questo strumento. Il figlio di Guillaume, Charles (nato nel 1813), fu anch'egli oboista e assieme a suo fratello Frédéric, proseguì il lavoro del padre fino al 1870 circa<sup>44</sup>.

Se nel Clarinetto a 13 chiavi le intuizioni costruttive di Müller databili intorno al 1814, porteranno alla costruzione di chiavi semisferiche che contengono il cuscinetto, presto queste modifiche verranno poi adottate dai costruttori (fig. 13).



**13.** Foro svasato con sistema di chiusura dello stesso per mezzo di cuscinetto, brevettato da Iwan Müller.

La figura 9 mostra un Oboe, molto rovinato, del 1815 circa<sup>45</sup>. È di Guillaume Triébèrt, forse il più importante costruttore di Oboi del XIX secolo. Nato a Storndorf, (Hesse) nel 1770, Georg Wilhelm Ludwig Triebert, imparò l'arte della falegnameria<sup>46</sup> e dell'incisione<sup>47</sup>.



**14.** G. TRIÉBÈRT, Oboe a 12 chiavi di (originale 2-9 chiavi), Paris, 1850 ca.

Arrivò a Parigi nel 1804 e divenne cittadino francese appena sette anni più tardi. Triébèrt vi aprì il suo ateliér nel 1810. Il suo primo marchio rappresentava una piccola torre con tre merloni. (fig. 15).



15. Marchio Triébèrt del periodo 1810-1848.

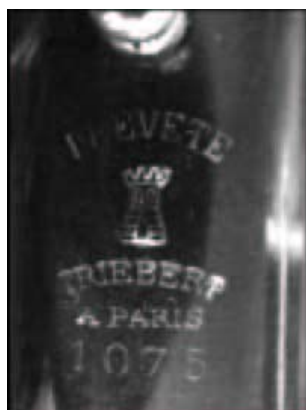
Si ritiene che nel 1848, data della sua morte, quando i suoi figli Charles-Louis e Frédéric rilevarono la sua ditta, la parola “Brevet” fu aggiunta sopra la torre (fig. 16).



16. Marchio Triébèrt del periodo 1849-1880.

Frédéric morì improvvisamente e la ditta andò in crisi, fino a quando Lorée, già caporeparto, la rilevò. La reputazione di Triébèrt è dimostrata dal fatto che ancora dopo il 1913 la copertina del catalogo Lorée annotava come quest'ultimo fosse stato in precedenza caporeparto della ditta Triébèrt<sup>48</sup>. La moderna ditta Lorée rappresentò perciò un ininterrotto legame con G. Triébèrt e con i primi Oboi meccanizzati.

Nel 1881 la famiglia Triébèrt vendette il suo marchio a Gautrot (poi Couesnon), ma vi fu aggiunta un quarto merlone alla torre (fig. 17).



17. Marchio Triébèrt del periodo post 1881.



18. Marchio Triébèrt della metà del XX secolo.

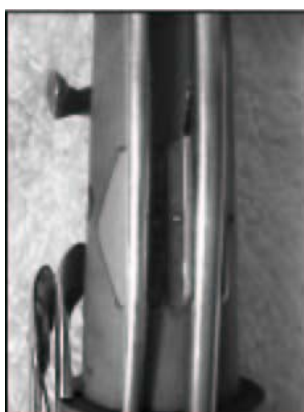
La figura 18 mostra il marchio proveniente da un Oboe Coesnon-Triébèrt datato 1930 circa. Un Oboe marcato Triébèrt può essere stato perciò ricondotto ad una differente serie di date a partire dal timbro e dai dettagli sul corpo e sul meccanismo delle chiavi<sup>49</sup>. Gli strumenti Triébèrt recanti i quattro merloni incisi non sono stati costruiti dalla famiglia Triébèrt e non sono quindi esempi per i primi sviluppi dell'Oboe. Da quando questo *atelier* passò nelle mani di altri, si svilupparono tutte le moderne varietà dell'Oboe francese, eccetto il *Système 6 bis*, il moderno Oboe francese a *plateau*<sup>50</sup>. Prima del 1881 Triébèrt costruì Oboi e fagotti pressoché esclusivi; un solo Clarinetto dell'epoca Gautrot e 7 Flauti sono menzionati in Young<sup>51</sup>, mentre altri due Clarinetti e un Sassofono si possono ricondurre al periodo Gautrot o a quello di Couesnau. I Flauti di G. Triébèrt sono strumenti semplici provvisti da una a otto chiavi; due di questi sono descritti nella storia dei costruttori di Flauti di T. Giannini<sup>52</sup>. Un prospetto di Triébèrt del 1860 circa mostra 26 strumenti ad ancia doppia e comprende una Musette, oboi in mib, reb, do, sib, Corni Inglesi, Oboi baritoni e Fagotti<sup>53</sup>. G. Triébèrt fu veramente affascinato dalla modernizzazione dell'oboe; dei 101 strumenti citati in P. Young, solo un Oboe e due Corni Inglesi possiedono 2 chiavi<sup>54</sup>. Durante gli anni 1840-1875, la ditta introdusse 6 “*systèmes*” di meccanismi di chiavi per Oboi. Il *Système 3*, introdotto nel 1840; il *Système 4* nel 1843, il *Système 5* (sistema a piattini) nel 1849; la revisione dell'Oboe Boehm da parte di Charles-Louis Triébèrt e il *Système Barret* nel 1855; e infine il *Système 6* progettato da Frédéric Triébèrt nel 1875<sup>55</sup> (da non confondere col sistema A6 di Lorée del 1906).

L'Oboe a 12 chiavi del 1815 circa ha un marchio con tre merloni, come è mostrato nella figura 19.



19. Slitta in metallo con la chiave del mib su un Oboe Triébèrt del 1815 ca.

probabilmente costruito con 9 o addirittura meno chiavi. Il grande e quello con la chiave del sib sono chiaramente originali, vista la loro montatura che avviene direttamente sulla tornitura (fig. 20). La chiave del mib azionata dalla mano sinistra è stata sicuramente aggiunta, come del resto quella del si basso, che è stata spostata per fare spazio ad altre chiavi.



**20.** Questa figura mostra il riposizionamento iniziale della slitta usata per aggiungere la chiave del si basso.

Ha una chiave a conchiglia smaltata piuttosto piatta (fig. 21). Le chiavi lunghe del si e del mib sono leve, piuttosto che un asse singolo, e la campana ha una spessa guarnizione interna.



**21.** Chiave del mib azionata dalla mano destra che mostra l'originale stile a conchiglia.

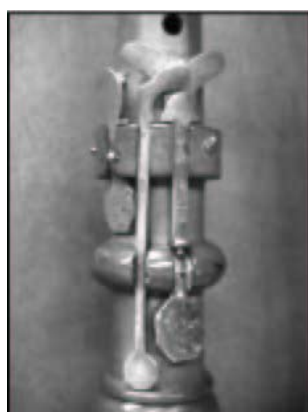


22. Riparazione dell'anello che permette il passaggio della leva della chiave del mib, azionata dalla mano sinistra.

Altre modifiche sono evidenti. La chiave del portavoce è stata probabilmente aggiunta, considerando il fatto che è montata su sostegni come nell'Oboe moderno al posto di una slitta; i sostegni a molla furono inventati da Thobald Boehm circa nel 1830. Esso ha una sola molla ad ago sull'Oboe (inventato nel 1840 circa da Auguste Louis Buffet<sup>56</sup>) e manca di elementi di disegno comuni alle chiavi originali. La prova di altri esemplari è interessante per questo punto. Un oboe Triébèrt di proprietà di Han de Vries<sup>57</sup> è identico a questo Oboe ma è senza portavoce, mezzo foro e chiave del mib per la mano sinistra. Ciò suggerisce che queste chiavi furono aggiunte all'Oboe Triébèrt del 1815 circa. Un esemplare conservato in un museo di Parigi è identico a quello di proprietà di de Vries, ma possiede una scanalatura per ospitare la chiave del do#2<sup>58</sup>, invece McGillivray mostra un Oboe della sua collezione privata che assomiglia all'Oboe di H. de Vries, questa volta però con la chiave per il portavoce, mezzo foro e chiave del do#2<sup>59</sup>. Sembra quindi che Triébèrt costruisse Oboi con sistemi di chiavi su ordine specifico.

## 8. Si basso, do e do diesis

Il dispositivo visto su questo Oboe e su altri oboi francesi simili differisce dalle chiavi del do# basso negli Oboi tedeschi descritti prima (figura 23), in quanto una chiave piccola e sottile apre un foro molto piccolo sotto il foro del do basso. L'appoggio di questa chiave si sovrappone all'appoggio della chiave grande cosicché quando il do# basso viene premuto, il do basso chiude e il do# apre.



23. Apparato del do# su un Oboe Triébèrt (sopra) e su un Oboe Bauer (sotto). L'apparato sul Triébèrt è stato sicuramente aggiunto; il Bauer invece potrebbe essere originale. Il Bauer proviene da Praga ed è del 1805.

Le due chiavi sono fianco a fianco. Su questo Oboe un dispositivo a forma di staffa contiene entrambe le chiavi. La chiave del do# sta sopra alla chiave del do basso, mentre l'appoggio della chiave grande si estende molto più indietro. Così si può ottenere lo stesso effetto; se la chiave grande viene premuta, il foro largo è chiuso. Se il do# basso viene premuto, entrambe le chiavi vanno in funzione: il do basso chiude e do# apre per produrre la nota do#1. Nell'Oboe francese la molla, che mantiene la chiave grande aperta e la chiave del do# chiusa, si trova fra le due chiavi e non entra in contatto con il corpo dell'Oboe. Staffe del do# basso identiche a questa si sono viste sui campioni di deVries, Paris e McGillivray sopramenzionati. Un'altra è raffigurata in un disegno del "Méthode" di Henri Brod del 1826<sup>60</sup> e sull'Oboe di Sallantin. Vi sono state nel tempo molte opportunità di studiare l'Oboe di Floth a Yale; ha una staffa simile, ma in argento. Sull'Oboe di Trébert alla figura 1, togliendo la staffa, appare un canale intagliato nel legno sotto la chiave del do# basso. Questo è il posto della molla per la chiave grande quando non esiste nessun dispositivo per il do# basso; ciò lascia intendere che questo Oboe sia stato costruito senza la chiave del do# basso. Sulla maggior parte di questi oboi la staffa è stata messa dopo che l'Oboe è stato ultimato per aggiungere il semitono mancante all'estensione dell'Oboe. E' ragionevole supporre che i fabbricanti parigini – incluso Triébèrt – abbiano utilizzato un meccanismo standard per estendere la gamma cromatica dei primi Oboi.

L'Oboe di Triébèrt nella figura 14 ha un secondo foro di risonanza sulla campana che è riempito con cera e sughero (figura 24), a dimostrazione che su questo Oboe la chiave sulla campana era un si basso.



24. Foro di risonanza chiuso su un Oboe Triébèrt a 12 chiavi.

Cionostante il si basso fu evitato dai compositori per tutta la metà del 1800. Non troviamo nessun si basso in Berlioz. La mancanza del si basso nei primi Oboi del XIX secolo ha prodotto alcuni scritti interessanti. Guardiamo per esempio, le battute 52-55 del secondo movimento della Sinfonia Incompiuta di F. Schubert (figura 25). Possiamo notare come il Flauto trasporta il motivo da mi2 sotto, fino al si basso. Di tutti gli strumenti solo l'Oboe in questo movimento muove invece da un mi1 in su fino al fa#1. Schubert evitò una nota che non sempre esisteva sugli Oboi da lui conosciuti. Conoscendo ciò, perché mai un oboista moderno dovrebbe suonare un si?



25. F. SCHUBERT, “*Sinfonia Incompiuta*”, secondo movimento, battute 52-55.  
Sul primo pentagramma i Flauti e a seguire Oboi e Clarinetti in La.

Il commento di Carse, che racconta come “prima della metà del XIX secolo il si naturale, un semitono più basso, fosse qualche volta disponibile”, sembra essere il miglior sunto della situazione<sup>61</sup>. Ritornando all'Oboe di Triébèrt alla figura 14, non è proprio sicuro se il mezzo foro per il sol# e il fa# e la chiave del fa siano originali o aggiunte. La lavorazione sulle parti indiscutibilmente originali di questo Oboe è meravigliosa; per esempio l'orlo in avorio è intarsiato nel legno della campana. Tutte le chiavi tranne quella del mib e del do basso sono montate su una slitta e così possono

essere aggiunte in un secondo momento. Alcune slitte sono applicate in modo molto opportuno, altre invece sembrano aggiunte.

Dubito che Triébèrt avesse voluto far sembrare un Oboe simile come nuovo; la sua maestria era troppo raffinata. Si può così ragionevolmente argomentare che questo Oboe potesse avere all'inizio o soltanto due chiavi, o che ne avesse non meno di nove.

Concludo che questo era in origine un Oboe a quattro chiavi e che Triébèrt aggiunse la chiave del do<sub>2</sub>, quella di sib, sol#, do#1 e del fa come prima modifica. Un altro (meno dotato) artigiano, usando chiavi di altra provenienza, aggiunse più tardi un mezzo foro, l'ottava e trasformando la chiave del mib di sinistra, in una lunga per il si basso e tappando il foro di risonanza sulla campana.

## **9. L'Oboe francese a 10 chiavi**

Nel 1824, l'anno della 9<sup>a</sup> Sinfonia di Beethoven, si usavano generalmente Oboi con 10-13 chiavi.

La figura 23 mostra tre Oboi parigini di cui due del 1830 circa.



26. Oboi rispettivamente da sx di F. ADLER (Paris, 1808-1854), BUFFET (Paris 1830 ca), TRIÈBÈRT (Paris, 1840-1848). Tutti sono in bosso con chiavi in ottone e innesti in avorio.

L'Oboe di sinistra è di Frédéric Guillaume Adler ( figura 26) , ancora un altro emigrato tedesco che lavorò a Parigi dal 1808 fino alla sua morte nel 1854. Aveva 10 chiavi che sembrano tutte originali. Le chiavi sono ora montate su supporti metallici invece che su ghiera di legno tornite. Non ci sono chiavi doppie per il fa o il sib.



27. Marchio di fabbrica Adler

Bisogna notare come la forma delle chiavi per il mignolo siano state migliorate. La staffa del do#1 è stata sostituita da un dispositivo che usa una piastra per collegare le chiavi do1 e do#1 (figura 28).



28. Apparato del do# su un Oboe Buffet. Rappresenta un tipico esempio di sistema per la diteggiatura del dito mignolo della mano destra, che risale al tempo di Brod nel 1840 ca.

Le chiavi laterali per il do2 e il sib permettono posizioni che evitano le forchette e migliorano i trilli la, sib, si, do. La cipolla superiore è forse stata accorciata di 7 mm per modificare il diapason generale; tuttavia il pozzetto cilindrico per l'ancia ha la stessa profondità (11mm) come sul Triébèrt e il Buffet. Un'ancia che si è preservata con l'Oboe suggerisce che l'ancia aveva una lunghezza di 60-63 mm e una larghezza in punta di circa 7,5-8,5 mm. E' da notare anche la mancanza della chiave per il mezzo foro.

Con gli Adler c'è un Oboe di Buffet. Il marchio non è uguale a quello degli altri sette strumenti a fiato di Parigi (figura 29)<sup>62</sup>



29. Marchio Buffet.

quindi si ha il sospetto che sia di Denis Buffet (che operò dal 1825 al 1842) oppure un Jean Louis Buffet che fondò la ditta Buffet-Crampon attiva anche oggi. L'Oboe è simile all'Adler, ma molto più slanciato (come un Oboe Brod).

Parecchi elementi suggeriscono che sia di un periodo successivo all'Adler. La chiave del portavoce è stata montata dopo, infatti ha una molla piatta invece di una molla a spillo. La cipolla ha un nuovo profilo che si affermò presto fra i fabbricanti francesi.

Il diametro è più stretto e c'è un appoggio per il pollice che è stato spostato dalla sua posizione originaria<sup>63</sup>.

L'Oboe a 10 o 12 chiavi aveva dei vantaggi su l'Oboe a 2 chiavi: eliminava la diteggiatura a forchetta per il sib1, il do2 e il fa, permettendo un fa# meglio intonato e aveva inoltre una scala cromatica completa.

Ciononostante anche eliminando ogni singola chiave l'Oboe continuerebbe a suonare; ad esclusione del do1-do#, non vi sono collegamenti meccanici fra ciascuna delle chiavi.

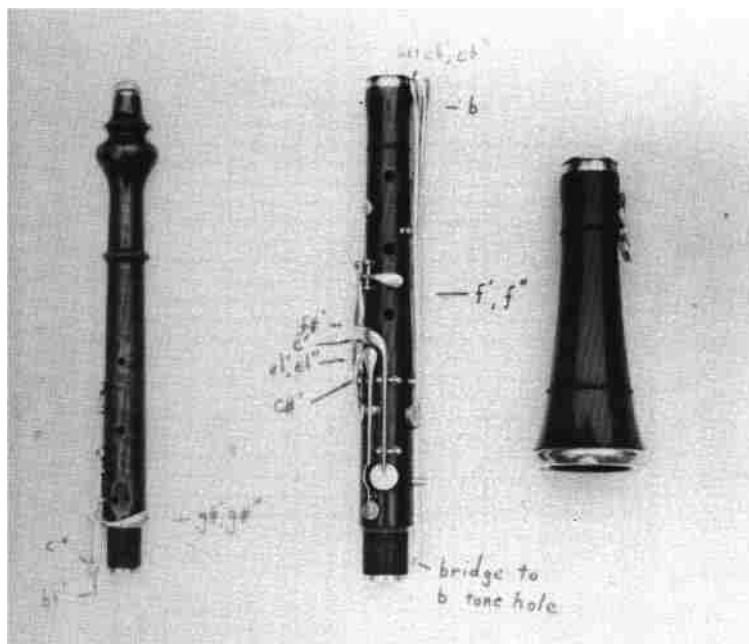
E veniamo ad un altro oboe del 1830, quello di Guillaume Triébèrt. Il nuovo Oboe è costruito in legno di bosso, spesso tinto. Come gli Oboi del XVIII secolo, ha una campana dapprima fortemente conica poi quasi cilindrica. Tutte le dieci chiavi sono argentate, montate su assi e sostegni; il portavoce azionato dal pollice è anch'esso argentato. Le molle sono piatte, in acciaio temperato e sono generalmente attaccate sotto le chiavi. Esse, a loro volta, si presentano arrotondate, con le congiunture sovrapposte e saldate. La lunghezza totale di questo Oboe, esclusa ancia e cannello, è di circa 56.5 cm, la stessa degli altri oboi Triébèrt a nove chiavi e dieci chiavi<sup>64</sup>. Il diametro minimo

nell'apice del cono è di 4.1 mm. Questa misura è particolarmente significativa, poiché aiuta a fissare meglio l'innesto del cannello e dell'ancia. Come ancora oggi nell'Oboe viennese, il foro dove viene innestata l'ancia è conico con svasatura verso l'alto. L'ancia ha un rocchetto di filo cerato che la impegna all'interno di questo cono. Aggiungendo del filo l'ancia rimarrà più fuori e si potrà ottenere un'intonazione più bassa, poiché è come se si allungasse lo strumento. Viceversa, togliendo filo alla base dell'ancia, essa entra di più nello strumento, accorciando lo stesso e innalzandone l'intonazione generale. Tale sistema è stato sostituito negli strumenti moderni con un vano perfettamente cilindrico, nel quale si inserisce l'ancia che alla base è ricoperta di sughero. Tali movimenti dell'ancia saranno più facili e resi possibili dallo scivolamento di questa parte di sughero entro il cilindro dove la si inserisce. I fori minimi per l'innesto dell'ancia degli strumenti barocchi, in confronto, erano di circa 5.8 – 6.2 mm e di 4.8 – 5.2 mm per gli Oboi classici (secondo le misurazioni di Mary Kirkpatrick, celebre costruttrice di oboi antichi). Le posizioni di questo oboe furono esaurientemente illustrate dall'oboista Henry Brod nel suo “Méthode” pubblicato nel 1826; fu grande collaboratore di Guillaume Triébèrt, che viene spesso considerato un co-costruttore dello strumento.

L'Oboe è contrassegnato con cognome, nome e numero di serie o data:

TRIÉBERT  
BRÉVETE

Questo Oboe può essere collocato storicamente nel 1830 – forse in occasione della prima rappresentazione della “*Fantasia fantastique*” di Berlioz - nel dicembre dello stesso anno. Questa considerazione è stata sviluppata esaminando l'Oboe Triébèrt datato 1838<sup>65</sup>, che si trova nella collezione Bate a Oxford. Questo strumento ha una disposizione delle chiavi simile all'Oboe qui analizzato, ma con specificità posteriori: una chiave d'ottava e anelli applicati sopra i fori quarto e quinto della mano destra. La tornitura e il legno sono esattamente nel medesimo stile. Su questo Triébèrt le chiavi per il do e il mi♭ gravi, da azionarsi con il mignolo della mano destra, furono ereditate dal Settecento; erano le sole chiavi utilizzate prima della svolta del XIX secolo.



30. Particolari delle chiavi dell'Oboe a dieci chiavi Triébèrt.

La chiave del si bequadro grave, azionata dal mignolo della mano sinistra, allungò la gamma dell'Oboe di un semitono più in basso. Brod mostra la chiave nella sua tabella, ma non dà indicazioni per la diteggiatura di questa nota: una palese dimenticanza.

**Tableau générale du Hautbois à 8 clefs**  
PAR E. BROD.

Note. Les points noirs désignent les trous qu'il faut boucher et les blancs les trous qu'il faut ouvrir.

<p>(A) On peut faire, à volonté, l'un ou l'autre de ces doigts.</p> <p>(B) Les crochets ne sont nécessaires que lorsqu'il faut s'en servir.</p> <p>(C) On ne prend cette clef, qu'à l'instant de passer le son de Mi qui est accordé sur quelques méthodes, notamment lorsque les arches sont trop longues.</p>	<p>(D) La même barre s'applique qu'il faut boucher la moitié de trous.</p> <p>(E) On est libre de pousser cette clef depuis le bas jusqu'à l'extrémité, selon quelques-uns à maintenir l'instrument.</p> <p>(F) Il faut que ce trou soit à peine ouvert, au surplus cette note que le Fa fibre ne sont point solides dans cette manière.</p>
---	--

31. Schema della diteggiatura di un Oboe a 8 chiavi di Triébèrt.

L'altra chiave per mezzo della quale è possibile produrre una nuova nota è quella del do# grave. Solo se il do# alla seconda ottava era calante si utilizzava la stessa chiave anche per l'ottava centrale. Brod utilizzava la vecchia diteggiatura (con la chiave di do1) per la nota centrale.

**DOIGTERS PARTICULIERS.**  
**DESIGNÉS DANS QUELQUES PASSAGES OU CADENCES.**

(1) Cette Clef ne sert qu'à maintenir l'Instrument.  
 (2) Ces doigtiers seront ainsi désignés dans le cours de cette Méthode toutes les fois qu'il faudra s'en servir.  
 (3) Ce chiffre placé au dessus d'une note indique le doigt qu'il faut lever ou poser pour l'obtenir.

Brod's fingering charts

32. H. BROD, tavola per posizioni particolari su Oboe Triébèrt.

La chiave di fa# basso rende eccezionalmente equabile il passaggio verso l'ottava superiore. Brod utilizzò le nuove chiavi esclusivamente per l'ottava bassa; per quella superiore continuò ad applicare la diteggiatura degli Oboi barocchi – classici. La vecchia diteggiatura risultò ancora la preferita fino al 1850<sup>66</sup>!

La chiave del sol# fu impiegata interscambiabilmente con la diteggiatura del Settecento, utilizzando il mezzo buco per il terzo dito della mano sinistra, come pure per l'ottava superiore.

Le chiavi del sib1 e del do1 venivano adoperate ancora raramente, poiché si era soliti ottenere quelle note con la diteggiatura classica. Le illustrazioni di Brod riportano la chiave del do centrale nella parte destra. Lo stesso Triébèrt costruì Oboi con la suddetta

chiave montata a destra. Curiosamente, sebbene le chiavi d'ottava prendessero sempre più piede, permettendo quindi il loro utilizzo nella seconda ottava, la vecchia diteggiatura barocca risultò ancora la preferita<sup>67</sup>.



33. G. TRIÉBERT, Oboe in tre pezzi a 10 chiavi, Parigi, 1830 ca.; tg do3 da si2, La = 435 Hz; m (torre merlata) / TRIEBERT / A PARIS; in bosso con anelli d'avorio e chiavi in lega d'argento; lt 571, dc 56. Presenta un sistema di sovrapposizione delle chiavi di do e do diesis gravi. Supporti delle chiavi a sella.

La tabella della diteggiatura di Brod sembra favorire la classica posizione del fa (a forchetta), mettendo in secondo piano la possibilità di utilizzare la chiave del fa (soprattutto per il trillo mi/fa). Nel 1850 le due diteggiature venivano ancora indicate, F per la forchetta e C per la chiave<sup>68</sup>.

La chiave del sib a sinistra, utilizzata come alternativa a quella destra, sia per la prima che per la seconda ottava, fu facoltativa durante l'ultimo ventennio e trentennio del secolo e apparve in maniera consistente solo dopo il 1840. (La terza chiave caratteristica

di molti Oboi barocchi – che altro non è che lo sdoppiamento della seconda chiave del mi bemolle – serviva solo per produrre questa nota e non era utilizzata come un’alternativa; piuttosto permetteva agli oboisti di invertire la posizione della mano, consentendo di suonare sia con la destra sia con la sinistra).

Perché gli oboisti dell’Ottocento sentirono il bisogno di aggiungere nuove chiavi? Forse per l’idea che esse potessero essere di grande aiuto in determinate tonalità. Talvolta gli oboisti che eseguivano le Sinfonie di Haydn riscontravano che molti passaggi tecnici, apparentemente difficoltosi, risultavano più facilmente eseguibili con Oboi a due chiavi. E, in effetti, provenendo dalla diteggiatura dell’Oboe barocco a due chiavi, risultavano particolarmente problematici quei passaggi che richiedevano l’impiego delle nuove chiavi di sib ed in particolar modo fa#. La chiave di sib, azionata dalla mano sinistra, è estremamente comoda in tonalità con quattro o cinque alterazioni, ma come detto precedentemente, non veniva sentita la necessità del suo utilizzo negli Oboi dell’epoca se non per perfezionare il trillo la/sib. A volte le chiavi aggiunte aiutarono a rendere più chiara l’intonazione o il timbro di alcune note con diteggiatura a forchetta, così da favorire l’equità dei toni nelle scale. Questa “giustezza” dell’intonazione, secondo il nuovo temperamento equabile, è sicuramente una conquista per gli oboisti moderni (proviamo ad immaginare un brano dodecafonico da eseguire con un Oboe a due chiavi!).

Le chiavi di trillo, che aggiustavano l’intonazione dei trilli con intervallo di semitono, diventeranno nell’Oboe romantico le posizioni reali, più chiare ed uniformi nell’intonazione, abbandonando definitivamente le posizioni “barocche”.

Ma perché allora, se la chiarezza era il punto cardine, le diteggiature a forchetta per il sib e per il fa continuarono ad essere preferite per così tanti anni? Una motivazione di questo curioso fenomeno si potrebbe trovare nel senso di appartenenza a determinate tonalità che queste diteggiature rimarcavano, prima dell’avvento del temperamento equabile.

La chiave del sol# facilitò alcune combinazioni di note senza modificarne drammaticamente il timbro. La chiave di mi♭ sulla sinistra suona come quella posta a destra e permette di legare con quelle posizioni che già impiegavano il mignolo della mano destra. L’aggiunta delle chiavi fu contemporanea al cambiamento di sistema di intonazione. Esiste una relazione tra l’altezza del diapason e il timbro, che è fondamentale soprattutto per gli strumenti a fiato.

## 10. Un Oboe per Berlioz

Dalla generazione di Brod e Guillaume Triébèrt, il diapason in Francia aumentò solo leggermente. Brod descrive il suono dell'Oboe francese come

*... doux, tendre et elastique*<sup>69</sup>..

Un Oboe simile si adatta molto bene alla difficoltà cromatica di Berlioz, di Mendelsohn e di altri compositori della metà del XIX secolo. Questo è l'Oboe per il quale Berlioz scrisse la “*Sinfonia Fantastica*”. La sua descrizione del tono dell'Oboe nel suo “*Trattato sulla strumentazione*” è palese.

*La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois: il les exprime à merveille dans le cantabile.*

*Un certain degré d'agitation lui est encore accessible, mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux cris de la passion, jusqu'à l'élan rapide de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors impuissante et d'un grotesque parfait*<sup>70</sup>.

Anche quando dice:

*The oboe is above all a melodic instrument; it has a pastoral character, full of tenderness – I might even say, of shyness.*

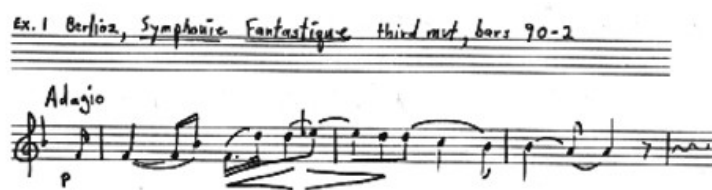
*In the tutti of the orchestra the oboe is used, however, without consideration of its timbre; for here it is lost in the ensemble, and its peculiar expression cannot be identified.*

*Artless grace, pure innocence, mellow joy, the pain of a tender soul – all these the oboe can render admirably with its cantabile. A certain degree of excitement is also within its power; but one must guard against increasing it to the cry of passion, the stormy outburst of fury, menace or heroism; for then its small voice, sweet and somewhat tart at the same time, becomes ineffectual and completely grotesque. Even some of the great masters – Mozart among them – did not avoid this error entirely. In their scores we find passages whose passionate contents and*

*martial accents contrast strangely with the sound of the oboes executing them... The theme of a march, however vigorous, beautiful and noble it may be, lose its nobility, vigour and beauty when played by oboes*<sup>71</sup>.

Se Triébèrt, con le caratteristiche del suo Oboe, non permise ai compositori di fare quello che Berlioz contestava loro, è sicuro ch'egli non creò nemmeno un Oboe da potersi impiegare come lo utilizzano i compositori contemporanei; egli non "progetterà" un grande suono per una grande sala e sembra incapace di dare una taglio inedito alla nuova struttura orchestrale, nella quale sono previsti gli oboisti moderni. È chiaro anche che i commenti di Berlioz non sarebbero applicabili agli Oboi di oggi.

Visto che le particolari combinazioni della diteggiatura e le emozioni provocate dall'Oboe sono più facili da dimostrare nella pratica suonata che sul testo, credo che il seguente piccolo esempio possa suggerire come l'Oboe possa raggiungere alti livelli di lirismo in così poche battute:



34. H. Berlioz, "Sinfonia Fantastica", Adagio, parte del primo Oboe.

I primi due fa si possono ottenere utilizzando la chiave apposita, ma il terzo in direzione del re deve essere eseguito con la vecchia posizione a forchetta, poiché in questo Triébèrt, la diversa e ovattata qualità del suono dato da questo fa, permette di cominciare il crescendo in assoluta tranquillità e morbidezza. Lo stesso avviene nella seconda battuta per il do, che suonato con la vecchia diteggiatura si lega meglio al sib seguente e si amalgama molto bene a livello di timbrica.

Il modello di questo oboe aveva qualche imperfezione. Prima fra queste era il correttore fa#, obbligatorio per il fa#1 e utile per il fa#2. Era disagiata usarlo nei passaggi veloci; Berlioz descrive che l'arpeggio in fa# maggiore era alquanto difficile<sup>72</sup>. Escludendo gli

Oboi di Brod il foro di sfiato sul mezzo foro era inconsistente in quanto dipendeva di quanto il suonatore faceva scendere il dito; la nota mib<sub>2</sub> era particolarmente instabile. Le diteggiature preferite per il fa<sub>2</sub>, il la<sub>2</sub>, il sib<sub>2</sub>, il si<sub>2</sub> e il do<sub>3</sub> non corrispondevano a quelle dell'ottava più bassa.

La chiave per il dito mignolo della mano destra non permetteva un movimento facile fra il do<sub>1</sub>, il do<sub>1</sub># e il mib<sub>1</sub>. La chiave del sol# era troppo piccola e alta in questo strumento (per evitare che fosse messa sul tenone (elemento maschio di un incastro) centrale e produceva un suono abbastanza sforzato se comparato con il mezzo foro del sol# che poteva essere diminuito dal suonatore.

La chiave del do<sub>1</sub># era anch'essa troppo piccola e alta, messa lì per evitare di compromettere il tenone più basso e produceva un suono stridente. La chiave laterale di diteggiatura per il do<sub>2</sub>, trovando sfiato da un piccolissimo foro, era di qualità scadente.

Non essendoci snodi fra le varie chiavi alcune combinazioni erano difficili da suonare in modo veloce ed era impossibile fare dei trilli. Berlioz notò che di 61 trilli possibili, interi o di mezzo tono, entro la gamma di note dell'Oboe (da si a fa<sub>3</sub>), 13 erano difficili e altri 13 impossibili.

Avendo analizzato i difetti dell'Oboe a sistema semplice francese, Guillaume Triébèrt meccanizzò l'Oboe introducendo il suo sistema 3 nel 1840. L'ultimo Oboe nella figura 23 è il primo Oboe a sistema 3 con 3 marchi a forma di merlone su tutte le giunture.

In conclusione, sia l'aggiunta delle chiavi sia l'utilizzo delle diteggiature ereditate dall'Oboe barocco, contribuirono a creare questo strumento che abbiamo definito "transizionale" all'inizio di questo studio. Il Triébèrt a dieci chiavi, grazie all'indispensabile aiuto di Brod, spalancò la porta alla costruzione dell'Oboe moderno.

## 11. L'Oboe "Nouveau Boehm"

L'anno 1850 si contraddistinse per la produzione schizofrenica di due tipi di Oboi in Francia. Da un lato gli oboisti professionisti delle orchestre sinfoniche utilizzavano Oboi Triébèrt Système 3 e 4, dall'altro gli oboisti delle bande militari l'Oboe Système Boehm, brevettato nel 1844 da Louis Auguste Buffet.

Questo Oboe divenne subito molto popolare poiché particolarmente indicato per suonare all'aperto, al contrario degli Oboi Triébèrt Système 3 e 4, dal suono molto più delicato<sup>72</sup>.

A causa della grande diversità dei due strumenti nella diteggiatura e nella costruzione delle ance<sup>73</sup>, era impossibile per gli oboisti dell'epoca alternarli facilmente.

L'Oboe Boehm, così come lo disegnò Charles Louis Triébèrt (uno dei figli di Guillaume) si distingueva per avere una cameratura molto più lunga e per avere fori alesati molto larghi. Questa cameratura riduceva molto la conicità tanto che i fori per le note basse avevano la medesima forma. Frédéric Triébèrt (un altro figlio di Guillaume) collaborò strettamente con Theobald Boehm nel 1855 per realizzare il Fagotto Système Boehm. Quest'ultimo lo espose assieme all'Oboe nel 1851 alla London Universal Exhibition riscuotendo un enorme successo e Charles Triébèrt vinse la medaglia come miglior costruttore per l'Oboe "Nouveau Boehm"<sup>74</sup>. Fu l'apogeo per la carriera di Charles.

Il "*Nouveau Prix-Courant*" (nuovo catalogo) della ditta Triébèrt del 1861 circa<sup>75</sup>, ci aiuta a far luce sul nuovo Oboe. Esso include ben 17 modelli di Oboi e tra essi è facile notare come l'Oboe Boehm sia il più costoso: tra i 320 e i 750 Fr<sup>76</sup>! Nonostante nel catalogo siano presenti ance per tutti i tipi di Oboe, non si fa alcuna menzione di ance appositamente adatte per l'Oboe Boehm: possiamo supporre quindi che il Nouveau Boehm utilizzasse le stesse ance dell'Oboe Système 5 o Système Barret.

Questo Oboe suscitò molto interesse, soprattutto nel musicologo francese François-Joseph Fétis che lo descrisse entusiasticamente in un suo piccolo saggio all'Exposition de Paris del 1855<sup>77</sup>. Il nuovo Oboe Boehm, riportato nella figura 35, è in ebano con chiavi di nickel argentate. La sua cameratura è più grande di quella di altri Oboi dotati dello stesso sistema creati da 4 diversi costruttori, ma i fori sono della stessa

larghezza<sup>78</sup>. Ha un marchio con una lira che ci suggerisce che fosse pensato per una banda militare. Questo Oboe ha un suono molto squillante<sup>79</sup>, molto meno rauco dell'Oboe Boehm standard e permette grandi dinamiche. Utilizzando anche per l'Oboe Système 4 di Triébèrt è possibile mitigarne il suono<sup>80</sup>.

La ditta Millereau lo presenta nel proprio catalogo del 1874 in due modelli. Uno lo descrive come

*...modèle adopté par l'Armée (grande puissance de son)...*<sup>81</sup>

mentre l'altro è elencato semplicemente come "Boehm Système Triébèrt", senza nessun commento aggiuntivo.

Il Nouveau Boehm fu pensato dunque per tutti gli oboisti; ma perché ciò non avvenne? Non riuscì ad entrare come strumento modello al Conservatoire de Paris. Si preferì continuare con il Système Triébèrt che, benché troppo debole per la musica all'aperto, era perfetto per gli *ensemble* orchestrali da camera e sinfonici.

L'Oboe Boehm approdò anche in Spagna. Nel 1862 il costruttore di strumenti a fiato, clarinetista e direttore d'orchestra Antonio Romero y Andia visitò la London Universal Exhibition dove, oltre Theobald Boehm e Charles Triébèrt, erano presenti anche Buffet-Crampon, Adolphe Sax e altri 330 costruttori di strumenti<sup>82</sup>. Ritornato a Madrid raccomandò per le bande militari e municipali gli Oboi sistema Boehm. Questo tipo di Oboe fu presto accettato in Spagna<sup>83</sup>, tanto da rimanere in auge fino alla fine del XX secolo. A Madrid si trova una caratteristica tavola delle posizioni specifiche per questo strumento, come riportato in Ventzke<sup>84</sup>.

Il Catalogue Cuesnon del 1934 elenca ancora un "Hautbois espagnol"; si suppone che Cuesnon adattò Oboi Boehm su caratteristiche specifiche da parte di alcuni oboisti spagnoli<sup>85</sup>.

J. McGillivray scrisse nel 1961 di aver ascoltato un Oboe sistema Boehm

*in a Spanish village band quite recently*<sup>86</sup>;

a tutt'oggi le bande catalane hanno ancora Oboi Boehm!

Si presume che il sistema Boehm abbia riscosso un tale successo per la preferenza degli spagnoli ai suoni chiari e squillanti e per una cultura più sviluppata della musica all'aperto.

L'Oboe Boehm rimase popolare nelle bande francesi e belghe per il resto del XIX secolo e il suo declino fu inarrestabile già dai primi anni del Novecento<sup>87</sup>. Una delle cause potrebbe essere attribuita al suo prezzo che rimase sempre molto alto. Ma anche perché, come già detto, mal si prestava alle sonorità delicate delle orchestre europee. Solo negli Stati Uniti sopravvisse fino al 1915 circa, soprattutto nelle orchestre di fiati e fu prodotto da un costruttore di San Francisco, un tale Conn<sup>88</sup>.

Una collezione di fotografie di *Jazz Band* americane mostra molti oboisti che utilizzano Oboi Boehm ancora nel 1920.

Possiamo concludere che l'importanza dell'Oboe Boehm è dimostrata dal fatto che nella seconda metà del XIX secolo ben 60 costruttori lo produssero. I dati sono stati ottenuti esaminando 160 cataloghi di costruttori francesi, belga e italiani dal 1850 al 1950. Di questi 53 non li menzionano (il 50% ca.), 19 riportano Oboi e Corni Inglesi Boehm (18%) e 34 solamente Oboi (32%)<sup>89</sup>.



35. A destra L. A. Buffet, Oboe Boehm standard in ebano, Paris, 1844 ; a sinistra C. Triébèrt, Oboe "Nouveau Boehm" presente nel "*Nouveau Prix-Courant*", Paris, 1861 ca. Notare come il secondo sia più slanciato e come abbia una cameratura più sottile.

## NOTE

- 1 J. BARZUN, *From Dawn to decadence. 500 Years of Western Cultural Life*, New York, 2000, HarperCollins publishers, pp. 491-518.
- 2 P. BATE, *The Oboe*, London, 1956, pp. 52-81.
- 3 W. WATERHOUSE, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London, 1993, Tony Bingham, pp. 474-476.
- 4 Ibidem.
- 5 L. GOSSENS e E. ROXBURGH, *Oboe*, Schirmer Books, New York, 1977.
- 6 G. A. CONREY, "The Paris Conservatory: Its Oboe Professors, Laureates (1795-1984)", *JIDRS* 14, 1986, pp. 7-17.
- 7 G. BURGESS, "Gustave Vogt (1781-1870) und Konstruktionsmerkmale französischer Oboen im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts", *Tibia* 1/94, 1994, pp. 14-26.
- 8 G. BURGESS, "*Le premier hautboïste d'Europe*" : *A Portrait of Gustave Vogt: 19th-century oboe virtuoso, teacher and composer*, in stampa.
- 9 *Guide du Musée de la Musique*, Editions de la réunion des musées nationaux, Paris, 1997, p. 81.
- 10 P. BATE, *op. cit.*
- 11 (Dato che si tratta di acquistare il primo strumento i principianti potranno, a seconda della spesa, non considerare troppo l'estetica esteriore e dovranno obbligatoriamente possedere uno strumento dotato di molte chiavi; senza queste precauzioni essi si troveranno a incappare in pessime abitudini, avendo uno strumento imperfetto; saranno obbligati a modificare troppo e a forzare certi suoni, a seconda se troppo alti o troppo bassi e si abitueranno ad adoperare delle diteggiature di ripiego per non usare le chiavi. Gli allievi o i principianti per apprezzare veramente la qualità di uno strumento faranno bene a lasciare la scelta dell'acquisto a un buon professore.... I migliori oboi si costruiscono a Parigi presso l'ateliér Triébèrt... Quelli di Delusse sono anch'essi molto apprezzati ma abbisognano sempre dell'aggiunta di nuove chiavi, poiché copiano il modello dell'oboe antico a due chiavi). H. BROD, *Méthode de Hautbois*, Paris, Dufaut et Dubois, ca. 1826. Rist. In T. E. WARNER, *An annotated bibliography of woodwind instruction books, 1600-1830*, Detroit, 1967, p. 37.
- 12 J. F. GARNIER, *Méthode Raisonnée Pour le Haut-bois*, Paris, ca. 1798, pp. 2-3.
- 13 A. VENY, *Méthode abregée pour le hautbois*, Paris, Pleyel et Cie, 1828.
- 14 W. WATERHOUSE, *op. cit.*
- 15 J. JELTSCH e D. WATEL, "Maîtres et jurandes dans la communauté des faiseurs d'instruments de musique à Paris", *Musique-Image-Instruments*, 1999, pp. 8-31.
- 16 G. A. CONREY, *op. cit.*
- 17 J. JELTSCH e D. WATEL, *op. cit.*
- 18 J. JELTSCH e D. WATEL, *op. cit.*
- 19 Questi sono i nomi delle associazioni dei costruttori di strumenti fino alla fine del XIX secolo.
- 20 P. T. YOUNG, *4900 Historical Woodwinds Instruments*, Tony Bingham, London, 1993.
- 21 W. WATERHOUSE, *op. cit.*

- 22 W. A. MOZART, *Quartetto K 370* per oboe e archi, Michel Piguet, Oboe. Das Alte Werk/Telefunken 6.42173AW. LP.
- 23 W. WATERHOUSE, *op. cit.*
- 24 S. STANLEY, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, vol. 7, p. 465.
- 25 P. T. YOUNG, *op. cit.*
- 26 W. WATERHOUSE, *op. cit.*
- 27 H. BROD, *op. cit.*
- 28 P. T. YOUNG, *op. cit.*
- 29 Ibidem
- 30 C. ADKINS, "William Milhouse and the English Classical Oboe", *JAMS XXV*, 1999, pp. 42-88.
- 31 C. ADKINS, "Proportions and Architectural Milhouse in the Design of the Eighteenth-Century Oboe", *JAMS XXV*, 1999, pp. 95-132.
- 32 (Il bosso di cui l'oboe è fatto, deve essere ben seccato, senza nodi e di una porosità uniforme per tutta la sua lunghezza, considerato che lo stesso pezzo di bosso non ha la stessa porosità in tutte le sue parti; ma l'esperienza dimostra che il pezzo superiore dello strumento influisce meno di quello del resto dell'oboe e [quindi] il costruttore deve impiegare la parte più dura del legno per il corpo superiore e la più tenera per quello inferiore). J. F. GARNIER, *op. cit.*, pp. 2-3.
- 33 (Sono state impiegate molte qualità di legno per costruire questo strumento, l'ebano, la grenadilla, il cedro e il bosso, quest'ultimo è quello che ha dato sempre il miglior risultato [poiché] dà una qualità migliore del suono, sia per dolcezza e morbidezza, sia per la brillantezza e per l'energia che sprigiona. Il cedro, ciononostante, non è da meno, poiché permette di costruire degli strumenti forti e nello stesso tempo con suono molto dolce, ideale per la musica da camera). H. BROD, *op. cit.*
- 34 P. T. YOUNG, *op. cit.*
- 35 P. T. YOUNG, *Loan Exhibition of Historic Double Reed Instruments*, University of Victoria, 1988.
- 36 R. S. HOWE, "Historical Oboes 1-the Development of Keywork, 1800-1820", *Double Reed*, dicembre 2000, pp. 21-27.
- 37 ("Quando riferì, 'Brod è morto, maestro', egli rispose 'Chi?' 'Brod' 'Ah, figliolo!'" ) L. GOSSENS e E. ROXBURGH, *op. cit.*
- 38 A. H. BENADE, "Woodwinds: The Evolutionary Path since 1700", *GSJ XLVII*, marzo 1994, pp. 63-110.
- 39 Ibidem.
- 40 G. BURGESS e P. HEDRICK, "The Oldest English Reeds? An Examination of 19 Surviving Examples", *GSJ* 42, 1989, pp. 32-69.
- 41 H. BROD, *op. cit.*
- 42 H. BROD, *op. cit.*
- 43 (La qualità del suono dipende da come è fatta l'ancia e soprattutto dalla scelta della canna. Descriverò all'inizio della seconda parte di questo metodo, il modo di costruirle; è bene che l'allievo abbia sperimentato per un po' di tempo quelle del suo maestro, per essere nelle condizioni di conoscere molto bene come è fatta un'ancia. La fattura delle ance non è la stessa nei diversi paesi dove si suona l'oboe; gli italiani, i tedeschi e in generale quasi tutti gli stranieri, le fanno più dure di noi [francesi ], così da avere un suono duro e sordo che snatura lo strumento e rendono l'esecuzione così misera da riuscire ad annoiare persino gli ascoltatori. La qualità di suono che si è riusciti a raggiungere in Francia è senza dubbio la migliore, e quella che più si avvicina al violino). H. BROD, *op. cit.*
- 44 P. BATE, *op. cit.*

- 45 Vichy (France) Auction Catalog, *Instruments de Musique Vents et Divers*, 4 dicembre 1999, Lot 216 (illustrato).
- 46 W. WATERHOUSE, *op. cit.*
- 47 P. BATE, *op. cit.*
- 48 F. LOREE e LOREE FILS SUCCESEUR (ditta), *Prix-Courant 1913*, Paris, 1913.
- 49 J. DA SILVA, *Contribution aux Tentatives de Reperage Chronologique des Hautbois Triébèrt fils (Frédéric)*, Larigot n. 10, febbraio 1992, pp. 8-16.
- 50 P. BATE, *op. cit.*
- 51 P. T. YOUNG, *op. cit.*
- 52 T. GIANNINI, *Great Flute Makers of France. The Lot & Godefroy Families 1650-1900*, Tony Bingham, London, 1993, pp. 83, 174.
- 53 G. JOPPING, *The Oboe and the Basson*, Amadeus Press, Portland OR, 1988.
- 54 P. T. YOUNG, *op. cit.*
- 55 G. JOPPING, *op. cit.*
- 56 N. SHACKLETON, *The Development of the clarinet*, in C. LAWSON, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge University Press, 1995, pp. 16-32.
- 57 H. DE VRIES, *Hobo d'amore. The collection of oboes (1680-1980) of Han de Vries*, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, 1999.
- 58 H. VESIAN E AL., Catalogue de l'exposition "Le roseau et la musique", in *Le Roseau et la musique*, Arcam/Edisud, La calade, Aix-en-Provence, 1988.
- 59 J. A. MACGILLIVRAY,, "The Woodwind", in A. BAINES (ed.), *Musical Instruments through the Ages*, London, 1961, pp. 237-276.
- 60 H. BROD, *op. cit.*
- 61 A. CARSE, *The History of Orchestration*, 1<sup>a</sup> ed. 1925, rist. New York, 1964, p. 202.
- 62 W. WATERHOUSE, *op. cit.*
- 63 Il Clarinetto a 13 chiavi di Müller non possiede alcuna chiave azionata dal pollice.
- 64 P. BATE, *op. cit.*
- 65 Fotografia in P. T. YOUNG, *The Look of Music*, Vancouver, 1980, p. 192.
- 66 C. TRIEBERT, *Tabulatore du Hautbois a 15 Clefs*, Paris, 1855 ca.
- 67 Ibidem.
- 68 Ibidem.
- 69 (... dolce, pastoso e duttile...) H. BROD, *op. cit.*, p. 1, trad. P. HEDRICK.
- 70 (Grazia schietta, innocenza pura, gioia morbida, il dolore di un'anima tenera – tutto ciò questo oboe può rendere in modo ammirevole con il suo cantabile. Può anche dare un certo grado di eccitamento ma bisogna stare attenti a non aumentarlo fino ad un grido di passione, ad un tempestoso eccesso di furia, minaccia o eroismo; in questo caso la sua piccola voce, dolce e allo stesso tempo alquanto aspra diviene completamente grottesca). H. BERLIOZ, *Grande traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*,

- Paris, 1844, 2/ca. 1855; Trad. in inglese di T. FRONT, *Treatise on Instrumentation, Enlarged and Revised by Richard Strass*, New York, 1948, p. 164.
- 71 (L'oboe è innanzitutto uno strumento melodico; ha un carattere pastorale, pieno di tenerezza – e, come ho sempre detto, di timidezza. Tuttavia nel tutti dell'orchestra, l'oboe è impiegato senza che venga adeguatamente considerata la sua timbrica; per questo motivo soccombe nell'insieme e le sue peculiari sfumature non possono essere ben individuate. La grazia spontanea, la pura innocenza, la ricca gioia e il dolore che riesce ad esprimere nei suoi soli – tutte queste qualità si sposano impareggiabilmente al suo cantabile. Un certo grado di eccitazione alberga nella sua potenza, che si incrementa nel grido di passione, nello scoppio di rabbia, nella minaccia eroica; talvolta però il suo pathos cede il passo a suoni esili, sdolcinati, aspri e completamente grotteschi, voluti dai compositori. Costantemente molti dei grandi Maestri – Mozart tra loro – non hanno completamente evitato questo ultimo errore. Nelle loro partiture troviamo passaggi i cui accenti passionali e marziali contrastano curiosamente con gli oboi da essi impiegati... Il tema di una marcia, sebbene vigorosa, bella e nobile che sia, perde della sua nobiltà, della sua bellezza e del suo vigore quando viene suonata dagli oboi.) Ibidem, Trad. in inglese di T. FRONT, *Treatise on Instrumentation, Enlarged and Revised by Richard Strass*, New York, 1948, p. 164.
- 72 H. BERLIOZ, *op. cit.*, p.163-164.
- 73 R. HOWE, "The invention of the Boehm's system Oboe", *GSJ* 51, p. 83-91.
- 74 T. GIANNINI, "A French Dynasty of Master Woodwind Makers Revealed: Bizet, Prudent and Porthaux, their Workshop in Paris, rue Dauphine, St. André des Arts, ca. 1745-1812: New Archival Documents", *JAMIS Newsletter* 27/1, 1998, p. 219.
- 75 Ditta TRIEBERT, *Nouveau Prix-Courant*, Paris, 1861 ca.
- 76 Ditta TRIEBERT, *op. cit.*
- 77 F. J. FETIS, *Fabrication des Instruments de Musique. Rapport de M. Fétis*, Paris, 1856.
- 78 R. HOWE, *op. cit.*, tabelle 1-3.
- 79 R. HOWE, *op. cit.*, pp. 30-32.
- 80 S. SADIE, *New Grove*, London, 1980, p. 13.
- 81 [... modello adottato dall'esercito, (grande potenza di suono)...] in R. HOWE, *op. cit.*, tab. 5.
- 82 M. HAINE, *Adolphe Sax. Sa vie, son oeuvre, ses instruments de musique*, Brussels, 1980, (Ed. de l'Université de Bruxelles), p. 152.
- 83 P. BATE, *op. cit.*, p. 73.
- 84 K. VENTZKE, *Boehm-Oboen und die neuen französischen Oboen-systeme*, Frankfurt am Main, 1969.
- 85 CUESNON & CIE, *Catalog Illustré 1934*, Paris, 1934, pp. 64-65.
- 86 (in una banda di un villaggio spagnolo piuttosto recentemente) in J. A. MACGILLIVRAY, *op. cit.*, pp. 114-115.

87 P. BATE, *op. cit.*, p. 63.

88 A. CLAPPÉ, *The Wind band and Its Instruments*, New York, 1911, (H. Holt & Co.), pp. 129-130.

89 R. HOWE, *op. cit.*, p. 46.