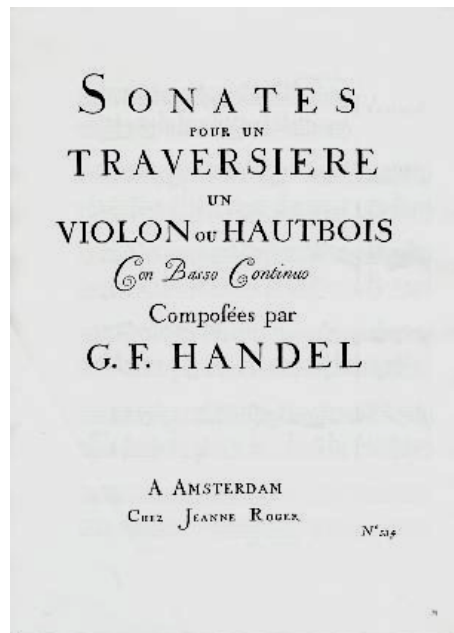


## I

# 1620-1680. La transizione da Bombarda a Oboe in Francia

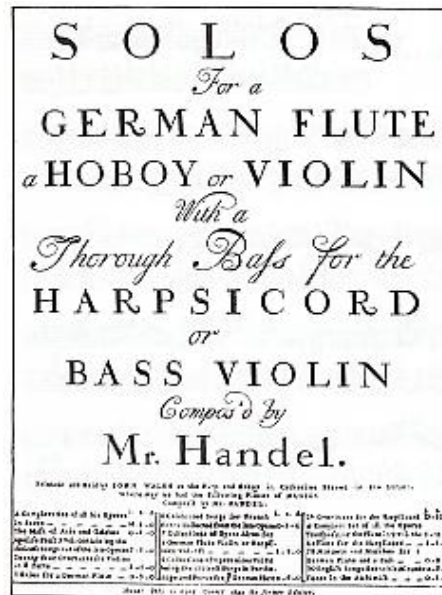
## 1. Il nome “Oboe”

La parola **Oboe** ha un’interessante derivazione. La sua pronuncia in inglese moderno sembra derivata dall’italiano, anche se si presume che il nome divenuto proprio e inventato dai francesi risalga al XVI secolo: *Hautbois* (etimologicamente “alto legno”, ossia strumento di legno a note acute).



1. G. F. HANDEL, frontespizio della “Sonata VI”, dove compare la dicitura “Hautbois”.

In inglese antico lo strumento era chiamato *Hautboy* o *Hoboy*: entrambe sono ovviamente corruzioni della parola francese.



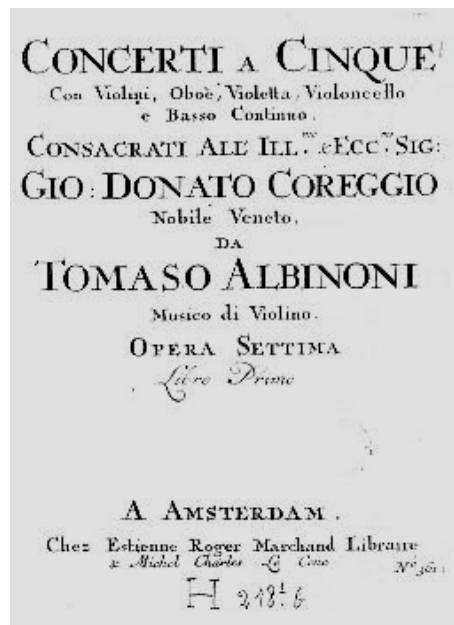
2. G. F. HANDEL, frontespizio sempre della "Sonata VI" di, dove compare invece, la dicitura "Hoboy".

La parola "hautbois" compare nella lingua inglese pure in contesti estranei alla musica. Nel Norfolk, a circa sette miglia da Norwich, esistono villaggi chiamati Great e Little Hautbois.

In altri casi è utilizzata nell'ambito dell'orticoltura. Uno dei parenti stretti della fragola coltivata in serra che noi abitualmente consumiamo è l'Hautbois Strawberry - Fragola Oboe (*Fragaria moschata*), varietà proveniente dall'Europa centrale. Più piccola dei moderni ibridi, la Fragola Oboe nel Seicento era un frutto popolare in Inghilterra: a Londra gli ortolani di strada gridavano "squisite e mature Hautbois!"<sup>1</sup>

Hoyle scrisse nel suo "Dictionarium musica" del 1770 che "Oboe, or Oboy, is the same as Hauboy, or Hoboy but proper way of spelling it is Hautboy"<sup>2</sup>. Dal 1792 Wragg chiamò il suo trattato (in maniera decisamente innovativa per l'epoca) "The Oboe Preceptor of the Art of Playing the Oboe".

In Italia per tutto il periodo barocco lo strumento era chiamato anche “*Oboè*”, come si può vedere dai frontespizi dei concerti.



3. T. ALBINONI, frontespizio dei “*Concerti a cinque op. 7*”, dove compare la dicitura “*Oboè*”.

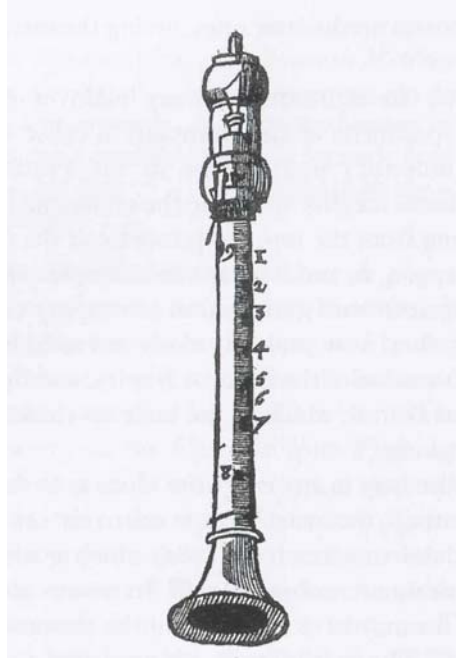
In Germania due parole sono riconosciute: *Hoboe* e *Oboe*. Nella lingua tedesca l’accento cade sulla seconda *o*. Ma anche queste pronunce sembrano essere di derivazione francese e alcuni etimologi tedeschi considerano l’*h* iniziale come un segno dell’impiego linguistico prima delle successive transizioni.

Il termine *oboisten* è stato applicato per un lungo periodo ai suonatori di bande militari in generale e dimostra l’importanza riconosciuta all’Oboe propriamente nella musica militare.

La questione della terminologia ha dato non pochi problemi alla letteratura degli strumenti musicali. Determinate parole hanno acquisito, allo stesso tempo e tra popolazioni diverse, speciali forme di significato che possono confonderci le idee.

Fino al Cinquecento i nomi degli strumenti europei ad ancia in generale sembrano derivare più o meno direttamente dal latino *calamus* (ancia), donde in francese arcaico

*Chalemie* e *Chalemelle*; in inglese *Salme* e *Shawn*; in italiano *Cialemella* o *Ciaramella*, in spagnolo *Chirimia* e in tedesco *Schalmey*.



4. M. MERSENNE, “*L’Harmonie universelle*”, Paris, 1636,  
“chalumeau simple”.

Negli ultimi decenni del XVI secolo, sia in Francia, sia in Inghilterra, le più piccole ance doppie erano ricondotte nelle loro molteplici forme alla parola *Hautbois*. Dopo la metà del XVII secolo la consuetudine comincia ad accostare questa parola al particolare strumento che porta questo nome.

Così alcune volte troviamo *Hoboe* o *Oboe* indicanti strumenti ad ancia doppia sia primitivi che moderni, europei o esotici.

Oboe, in italiano, è sia un iperonimo, quindi designa tutti gli strumenti ad ancia doppia, sia la denominazione dell’Oboe moderno. L’inglese e il tedesco distinguono il precursore dell’oboe rispettivamente con *Shawm* e *Shalmey*.

## 2. Le origini dell'Oboe, la Corte del Re Sole e le fonti iconografiche.

Jean-Baptiste Lully fu il primo compositore ad impiegare regolarmente l'Oboe nei suoi *opéra-ballets*: dal 1657 in poi potremmo definirlo come il “padrino” dello sviluppo dello strumento<sup>3</sup>. Il flautista Michel de LaBarre di lui scriveva:

*...son élévation fit la chute de tous les anciens instruments, à l'exception du hautbois, grâce aux Filidor et Hauteterre, lesquels ont tant gaté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont en fin parvenus a le rendre propre pour les concerts. De ces tems la, on laissa la musette au bergers, les violons, les flutes douces, les theorbes et les violes prirent leur place, car la flute traversière n'est venue qu'après<sup>4</sup>.*



5. W. GABRON (1619-1678), particolare da “*Still life with oriental rug and parrot*”, 1652, olio su lino, Braunschweig, Herzog Anton UlrichMuseum (Kat. Nr.144).

E' del 1668 uno scritto dell'abate Michel de Pure che recita :

*Les hautbois ont un chant élevé et de la manière dont on en joue maintenant chez le roi et à Paris, il y aurait peu de choses à en désirer. Ils font des cadences aussi justes, des tremblements aussi doux, des diminutions aussi régulières que les voix les plus instruites et les instruments les plus parfaits*<sup>5</sup>.

Negli anni 1692-1695 James Talbot lasciò molti scritti su tre Oboi – tipo correntemente utilizzati in quegli anni: “English Hautbois or Waits treble” (= Bombarda), “Schalmeye” (= Bombarda tedesca) e “French Hautbois/treble” (= Oboe francese soprano)<sup>6</sup>.

Per quello che concerne l'ultimo egli scrisse :

*The present Hautbois not 40 years old & an improvement of the great French hautbois which is like our Weights*<sup>7</sup>.

Ciò implica lo sviluppo di una nuova concezione della Bombarda intorno al 1660. Molte fonti inglesi indicano la comparsa del nuovo Oboe francese nella decade a partire dal 1670 e un' “Hautboistenbande” è registrata per la prima volta in Germania nel 1680<sup>8</sup>. L'Oboe ha ottenuto un'identità separata dalla Bombarda in Francia solo dopo la metà del XVII secolo. Alla sfarzosa corte di Luigi XIV – il Re Sole – (1642-1715) i musicisti si muovono nella grande organizzazione musicale della nobiltà, coprendo impieghi in diverse sfere: la *Chapelle*, la *Chambre du Roi* e soprattutto nella *Grande Écurie*. E' un periodo di grande splendore e di sicura e vantaggiosa remunerazione per i musicisti.

Gli insiemi strumentali si modificano quindi in funzione delle nuove esigenze, per costituirsi in gruppi-modello del futuro.

I gruppi strumentali o bande<sup>9</sup> mettono in evidenza i limiti delle doppie ance: costituiscono una famiglia relativamente differenziata, largamente adatta al repertorio

*en plein air*, di cerimonia e di danza; per contro, la musica più raffinata non viene soddisfatta dalle loro sonorità crude e potenti e ciò porterà alla scomparsa, alla fine del XVII secolo, degli strumenti il cui suono risulta troppo volgare per il gusto dell'epoca, come fa notare Mersenne.

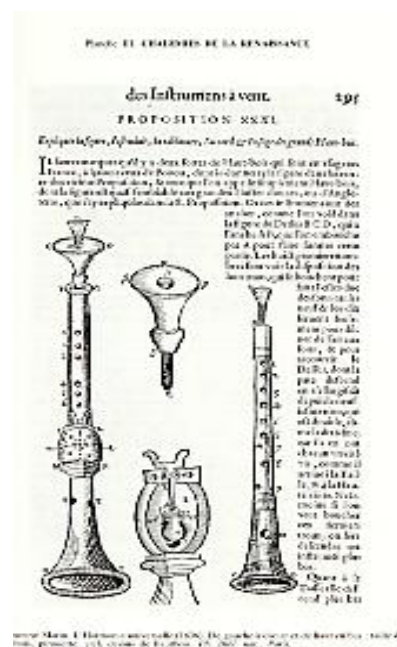
Lully, con grande autorità, elimina quindi gli strumenti che non gli servono in questa nuova logica musicale, ma l'assenza di un buon strumento ad ancia doppia si fa sentire e la posizione dei suonatori di Bombarde diviene estremamente delicata: già meno pagati che gli archi, rischiano di rimanere persino disoccupati se non si integrano all'interno della corte.

Esistono dunque delle valide ragioni per dotare l'orchestra di uno strumento ad ancia doppia di qualità.

Questa nuova funzione deve avere gradualmente influenzato la morfologia dello strumento e, col tempo, prodotto la trasformazione da Bombarda a Oboe.

### 3. Il primo periodo: l'evoluzione della Bombarda (1620 - 1660 ca.)

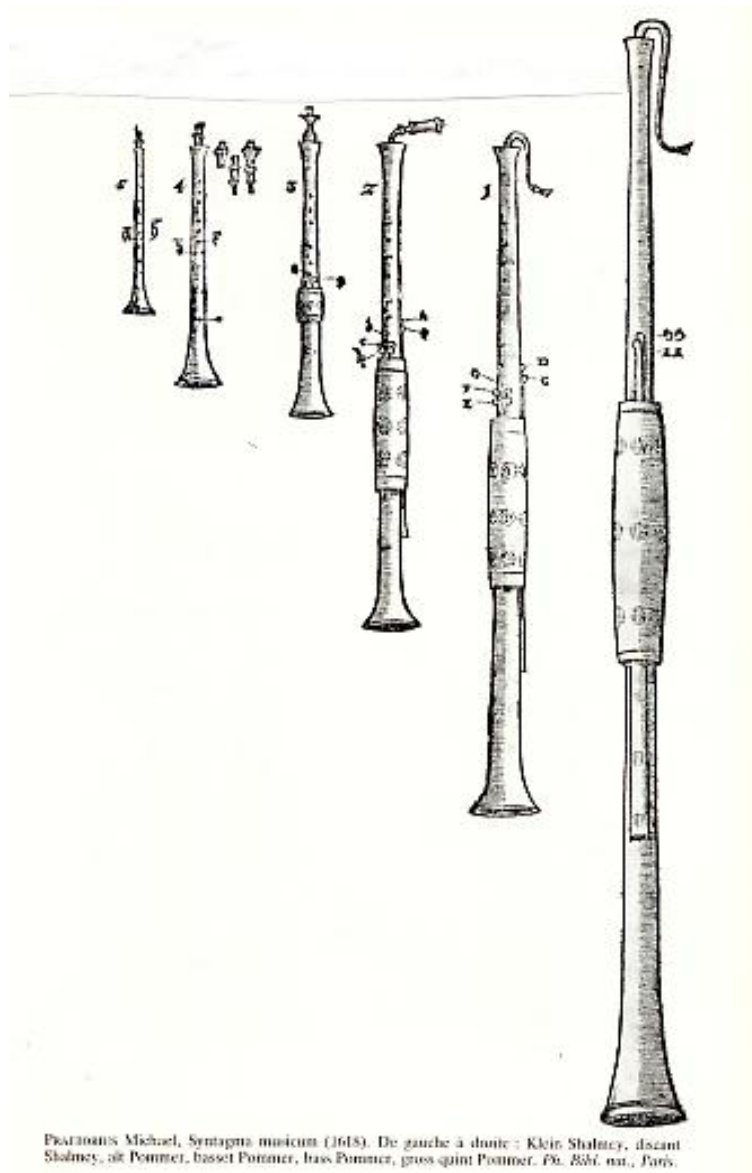
Le due taglie di Bombarde più diffuse all'epoca di J. B. Lully differiscono molto nelle loro caratteristiche di base da quelle preesistenti, tanto da indurre a ritenerle appartenenti a due distinte famiglie<sup>10</sup>. La Bombarda soprano è lunga circa 65 cm; la contralto, sebbene suoni una quinta sotto, è solo leggermente più lunga, ma più stretta e ha un timbro più dolce<sup>11</sup>. Nel suo “*Syntagma musicum*” del 1618 Praetorius, in modo appropriato, le distingue chiamando lo strumento soprano “*Discant schalmey*” (Mersenne lo chiama “*dessus de hautbois*”) e contralto “*Alt Pommer*” (fig. 7)<sup>12</sup>.



6. M. MARIN, “*L’Harmonie universelle*”, Paris, 1636. Da sinistra a destra e dall’alto in basso: taille de hautbois, piroette, clef, dessus de hautbois, Ph. Bibl. Nat., Paris.

L'ingegnosità degli artigiani del Rinascimento si indirizza anche verso la messa a punto di Bombarde più gravi. Si giunge così a Bombarde di tutte le misure, documentate nella serie dei sette strumenti descritti da Praetorius:

- 1) la *klein Shalmey* o *piffero italiano*, che è lunga circa 45 centimetri e che produce una scala di due ottave, dal La<sub>3</sub> al La<sub>5</sub>.
- 2) la *discant Shalmey*, "*dessus de hautbois*" di Mersenne, lunga 65 centimetri e tagliata una quinta sotto.
- 3) l'*alt Pommer*, "*taille de hautbois*" di Mersenne, chiamata anche Bombarda contralto. Misura 77 centimetri, possiede una chiave per l'auricolare e scende fino al Sol<sub>2</sub>.
- 4) il *tenor Pommer*, chiamato anche *nicolo* (non rappresentato da Praetorius); ha una lunghezza di 1 metro e 33 centimetri, possiede una chiave e la nota più bassa è un Do<sub>2</sub>.
- 5) il *basset de Pommer*, identico al sopraccitato per taglia e forma; scende a una quarta più bassa grazie alle sue quattro chiavi.
- 6) il *bass Pommer*, che corrisponde con tutta probabilità a quella che Mersenne chiama "*basse de hautbois*", ha quattro chiavi e misura 1 metro e 82 centimetri. La nota più grave che può raggiungere è il Do<sub>1</sub>.
- 7) infine il *gross quint Pommer*, mostro di 2 metri e 94 centimetri; ha anch'esso quattro chiavi e scende una quinta più in basso.



7. M. PRAETORIUS, “*Syntagma musicum*”, Wolfenbuttel, 1618: Klein Shalmey, discant Shalmey, alt Pommer, basset Pommer, bass Pommer, gross quint Pommer, Ph. Bibl. Nat., Paris.

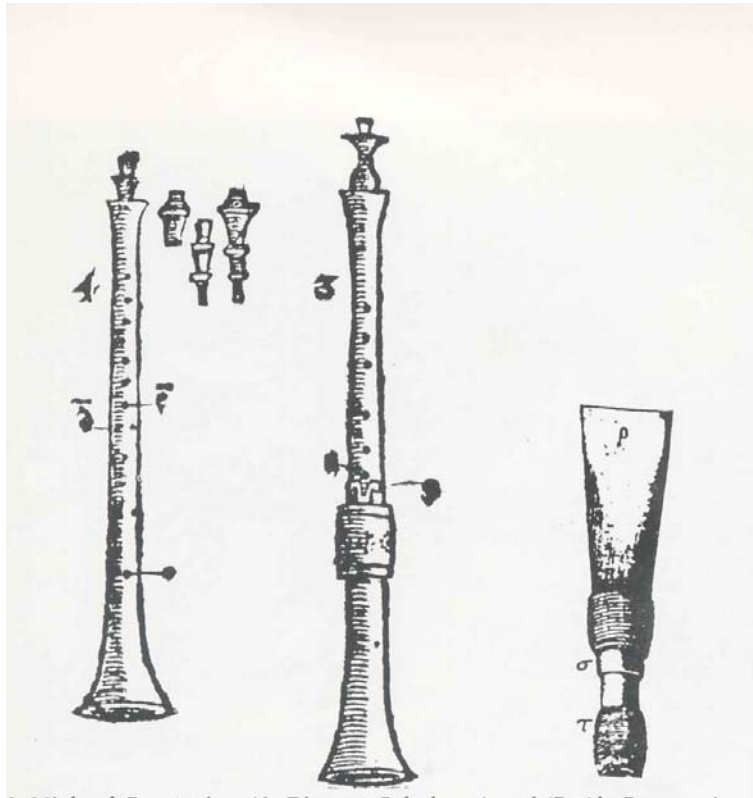
Gli strumenti gravi presentano molti inconvenienti legati alla loro taglia eccessiva. Verranno quindi rimpiazzati a poco a poco dalla famiglia delle Dulciane, dando vita al Fagotto, il cui ingombro è ridotto della metà.

La costruzione di tutti questi strumenti ad ancia doppia di diverse misure permette di formare degli insiemi con sonorità omogenee, come accade per le Viole o per i Flauti. Alcune illustrazioni del XVII secolo lo confermano. Così una incisione della

consacrazione di Luigi XIV (fig. 8) raffigura dodici musicisti della *Grande Écurie* con due Cornetti, due Schalmey, quattro Bombarde contralto, due Bombarde basse e due Tromboni.



8. J. LE PAUTRE (1618-1682), “Les Trompettes, Tambours, Hautbois & Fifres”, dettaglio da “*La Pompeuse et Magnifique Cérémonie du sacre de Louis XIV*”, 1654, incisione su rame, Ph. Bibl. Nat., Paris.



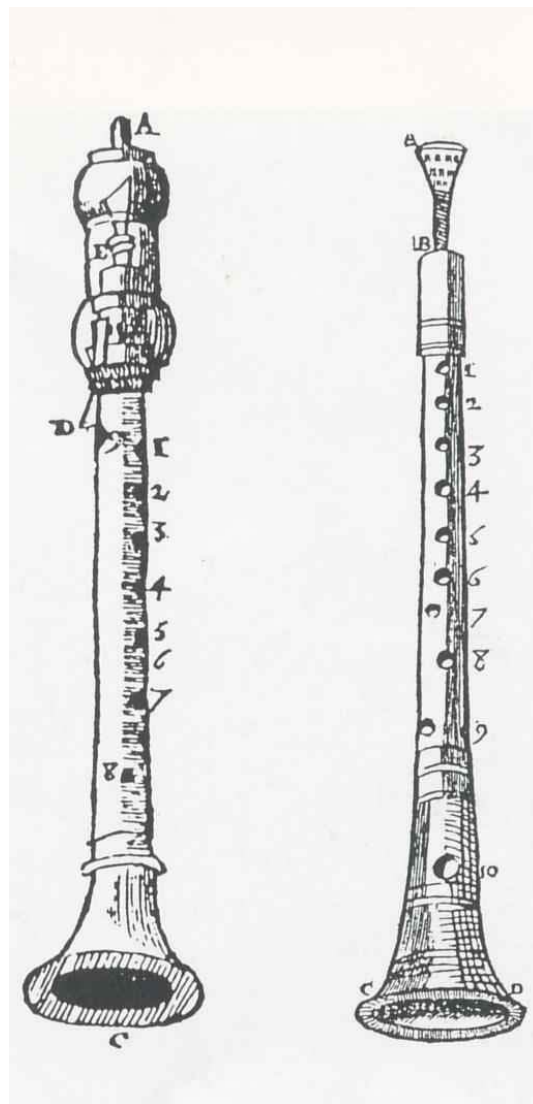
9. M. PRAETORIUS, “4. Discant Schalmey” e “3. Alt Pommer” da Pl.XI, “De Organographia”, “*Syntagmis musici tomus secundus*”, Wolfenbüttel, 1618.

La famiglia dei Pommer sembra sopravvivere ancora intorno al XVIII secolo, come è il caso del *deutsche Schallmey* (Bombarda tedesca), forse perché avevano una cameratura più sottile<sup>13</sup>.

Ma è dalla Bombarda soprano che deriva la cameratura nel nuovo Oboe (e, incidentalmente, dal *taille de hautbois* in fa). In un suo studio comparativo sulle dimensioni degli strumenti originali del 1970, Paul Hailperin - oboista, organologo e costruttore di copie di Oboi barocchi - osserva:

*It is clear that the oboe bores fall neatly within the range of the descant shawm bores, and that the conicity of the main bore of both types of instruments remarkably similar... In fact if one considers the bell as being acoustically a separate part of the instrument, it is hard to nail down any difference in the bore of shawms and oboes<sup>14</sup>.*

Sembra pertanto probabile che i costruttori del primo Oboe fossero soliti utilizzare gli stessi alesatori che servivano per le Bombarde soprano. Sono state rilevate alcune differenze tra l'Oboe e la Bombarda di Praetorius: la mancanza della *pirouette*, la possibilità di eseguire scale cromatiche, una più minuta cameratura e un registro un po' più esteso. Come abbiamo visto prima, le differenze di cameratura tra i due strumenti sono una (spesso reiterata) illusione. La *pirouette* era già assente dalle due osservazioni sulle Bombarde soprano di Mersenne (1636)<sup>15</sup>, e in Streen<sup>16</sup> (vedi figg. 10 e 11).



10. M. MERSENNE, composito da tre illustrazioni in “*Harmonie universelle*”, Paris, 1636. A sinistra: “Dessus du Hautbois”, a destra: uno strumento a fiato con capsula.



11. J. STEEN (1629-79), particolare da “*De Dansles*”, [? 1660]. Pittura a olio, Amsterdam, Rijksmuseum (inv.2244).

Mersenne indica tutte le misure della Bombarda, attribuendo loro un'estensione di due ottave<sup>17</sup>, e ancor oggi nessun ottimo esecutore è in grado di superare le due ottave cromaticamente; e comunque per poter raggiungere tale estensione, occorre sicuramente un controllo delle labbra sull'ancia<sup>18</sup>.

La pirouette non consentiva un controllo diretto delle labbra sull'ancia, quindi dava maggior suono, permettendo la tecnica della respirazione circolare; non a caso Mersenne definisce “*villejoise*” questa maniera di suonare le Bombarde. Contrariamente agli strumenti ad arco, possiamo notare come, dalla loro nascita, gli strumenti a fiato abbiano avuto una lenta ma costante evoluzione, spesso dettata da esigenze musicali e estetiche, anche grazie all'applicazione di meccanismi che rendevano l'utilizzo delle chiavi sempre più funzionali e precise. Possiamo però fissare l'evoluzione dell'Oboe in

alcuni periodi fondamentali, nei quali, tranne che per poche modifiche, lo strumento ha mantenuto le stesse caratteristiche.

Il modello di Oboe “Conservatoire A6” sviluppato da Lorée nel 1906, ad esempio, continua ad essere utilizzato nelle orchestre sinfoniche moderne, naturalmente con piccoli miglioramenti<sup>19</sup>. Similmente, alla fine del XVII secolo, un oboe-tipo fece la sua comparsa e rimase relativamente stabile nelle sue caratteristiche strutturali per le generazioni successive<sup>20</sup>. E’ probabilmente corretto identificare questo strumento come il vero Oboe barocco. Esso differisce dai primi strumenti che assomigliavano all’Oboe per alcune caratteristiche morfologiche<sup>21</sup>; innanzi tutto nel profilo: essendo costruito in 3 parti, in corrispondenza degli innesti sono presenti dei rigonfiamenti per irrobustirlo. La Bombarda, costruita in un pezzo unico, ne era sprovvista. Nella Bombarda troviamo poi dei fori cilindrici che nell’oboe sono invece svasati. In tale strumento una chiave per il mi bemolle come una per il do e i fori per la diteggiatura sono più stretti di quelli della Bombarda. L’Oboe possiede due fori di risonanza in corrispondenza della campana; la Bombarda di Praetorius ne ha invece cinque<sup>22</sup>. I fori diteggiati della Bombarda si trovano tutti nella prima metà superiore del corpo dello strumento; sull’Oboe la posizione dei fori è meglio distribuita su tutta la lunghezza dello strumento. Infine la campana della Bombarda è molto aperta verso l’esterno, quella dell’Oboe è più stretta e si richiude con anche un bordo interno.

La figura n. 9 mostra come le tipiche “Bombarde” di Praetorius con campana lunga e un certo numero di fori di risonanza fossero ancora in uso nella prima decade del 1650. Le figure n. 8 e n. 12, che sono relative al periodo in cui Lully comincia ad essere Maestro della corte di Luigi XIV, mostrano la posizione alta delle mani e la tipica postura orizzontale dei suonatori di Bombarda. Non è possibile vedere, tuttavia, se lo strumento abbia subito nuovi miglioramenti rispetto agli standard forniti da Praetorius<sup>23</sup>.

## 4. Il secondo periodo: i primi modelli di Oboe (1660 - 1680 ca.)

Poiché la parola “Oboe” è stata impiegata in Francia per designare sia le Bombarde che gli Oboi, la terminologia non fornisce alcun indizio su quali strumenti Lully conoscesse o impiegasse. La data della creazione dell’Oboe non può essere stabilita con precisione a causa dell’assenza di documenti dettagliati; nonostante ciò, come vedremo più avanti, diverse fonti ci spingono a ipotizzarla nel decennio 1650-1660. Una cosa è certa: strumenti ad ancia doppia erano impiegati all’interno della corte già nel 1654, come dimostra l’incisione di Jean Le Pautre “*La Pompeuse et magnifique cérémonie du sacre de Louis XIV*” (fig. 12).



12. J. LE PAUTRE (1618-1682), dettaglio da “*La Pompeuse et Magnifique Cérémonie du sacre de Louis XIV*”, Paris, 1654. Incisione su rame, Ph. Bibl. Nat., Paris.

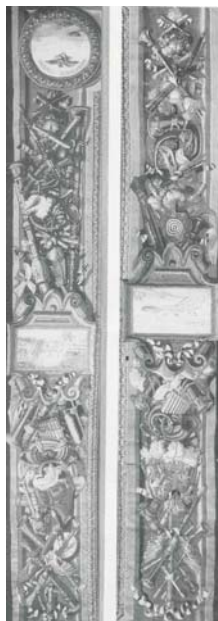
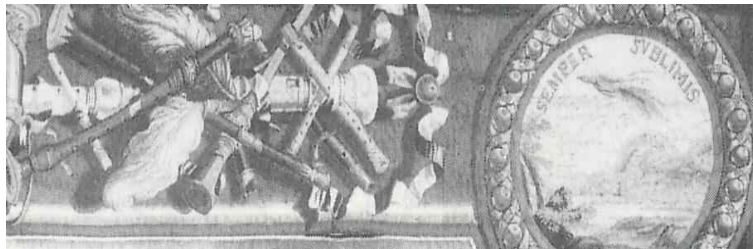
In orchestra Lully utilizzò sia i registri soprani, sia i contralti per i *dessus*, *hautecontre* e *taille* nelle sue partiture a cinque voci<sup>24</sup>. Egli scrisse anche distinti trio per Oboe (solitamente in una stereotipata associazione con scene bucoliche), cominciando ne “*Les*

*noces de villane*” del 1663<sup>25</sup>. Henry Prunières intervenne per la prima volta il 17 gennaio 1657, nell’ *Amour malate*”, balletto di Lully nel quale, secondo il libretto, egli interpretò con i Flauti e i Fagotti il *“Concert champestre de l’Espoux”*. Anche qui la citazione “oboe” non può costituire una prova. Non esiste nulla nelle partiture di Lully che ci possa far pensare che egli escludesse l’impiego delle Bombarde di Mersenne o di altre forme transizionali di Oboe/Bombarda. Questi strumenti raramente superano il si<sup>2</sup> (la nota più acuta della Bombarda soprano di Praetorius; le Bombarde più recenti potevano arrivare fino al do<sup>3</sup>). Le poche tonalità in cui potevano suonare le Bombarde rappresentavano una limitazione nei confronti delle più ampie possibilità degli Oboi<sup>26</sup>. Si giunge ad un problema singolare: abbiamo gli Oboi francesi di Hotteterre con diapason 392 Hz, che sappiamo venivano utilizzati alla corte del Re Sole; Oboi barocchi a tutti gli effetti! Solo Haka in Olanda (fig. 29) ha costruito i primi Oboi con caratteristiche di Bombarda. Per quanto riguarda la figura 9, lo strumento raffigurato sembrerebbe una Bombarda (Pommer e non Shalmey) soprano, con fontanella, sicuramente non un Oboe, vista anche la datazione dell’autore (1663).



13. C. BEGA (1620-1664), particolare da *“Musician”*, 1663. Dipinto a (olio ?), Stockolm, National Museum (M.I. 310).

Le figure n. 14-15, rappresentano l' "Arazzo Gobelins", tessuto nel 1669, che è di grande interesse storico, in quanto unica raffigurazione di strumenti a fiato di quel periodo. Alcuni di questi strumenti a fiato sono tuttora sconosciuti<sup>27</sup>. Gli ottoni e le percussioni appaiono come elementi plausibili, così da poter considerare l'intera opera testimone credibile degli strumenti in uso nell'epoca presa in considerazione. La data è avvalorata dalle canne ad ancia delle due Musette, simili a quelle del "Traité..." di Borjon del 1672<sup>28</sup>. Questo arazzo dovrebbe rappresentare la fase transizionale degli strumenti costruiti nella decade a partire dal 1660.



14. "Arazzo Gobelins". Bordo da "L'Air, première tenture" da "Les Eléments" (Atelier di J. Lefebvre [Le Febvre] di C. LEBRUN [1619-1690]). Arazzo finito e presentato al Principe della Toscana il 16 settembre 1669, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro.

Poiché il laboratorio dei Gobelins venne sostenuto dalla corte reale, questi raffigurati potrebbero essere stati gli strumenti utilizzati correntemente nella cerchia della corte e pertanto gli stessi per i quali Lully scrisse i suoi primi lavori. Il bordo che delimita i 16 strumenti dei due tipi base è lo stesso degli Oboi e delle Bombarde. Sono presenti sette strumenti “Tipo 1” in legno chiaro colorato (forse bosso o acero) con fontanelle, tornitura in cima e ance sprovviste di *pirouette*. Ci sono anche sette strumenti “Tipo 2” in ebano con montature di metallo, con torniture più strette e campane più lunghe; non è chiaro perché spesso non siano presenti delle ance. Curiosamente gli strumenti “Tipo 2” sembrano essere costruiti in tre pezzi e nelle giunture sono rinforzati con anelli di metallo, mentre gli strumenti “Tipo 1” sono composti da uno o al massimo due pezzi. Dove altri strumenti li intersecano in disegni a struttura incrociata, la Bombarda/Oboe talvolta sembra sottrarsi alla vista per poi riapparire. Sono da notare i doppi fori al VI foro per il mib. Mentre altri strumenti in questa cornice mostrano talora un sorprendente numero di chiavi, gli strumenti del “Tipo 1”, sebbene provvisti di fontanelle, sembrano essere dotati di una sola chiave.





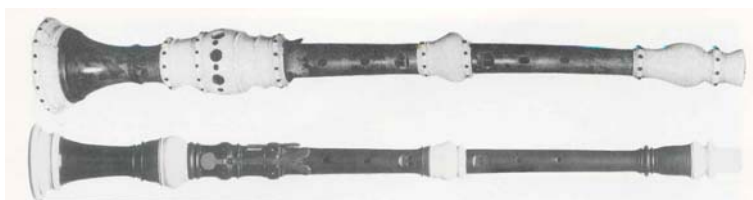
15. Ancora particolari dell' "Arazzo Gobelins".

Lo strumento della figura n. 16 somiglia agli strumenti del "Tipo 1" dell' "Arazzo Gobelins".



16. P. CORNELISZ VAN SLINGELAND (1640-1691), particolare da "Violin Player", 1677, olio, Schwerin, Staatliche Museum. Copia di incisione a Berlin, Archiv für Kunst und Geschichte.

La cameratura sotto la fontanella è più corta, come quella dell'Oboe, e i fori della diteggiatura sono piccoli. La campana, tuttavia, non ha bordatura. La chiave del do, a stento visibile, ricorda quella del Berlin Dupuis (fig. 17).



17. In alto: DUPUIS, Oboe, Paris, (... 1692...). Berlin, Musikinstrumenten Museum (2933);

18. in basso, ANON, Oboe, Paris Conservatoire (E.108), Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris/Cliché Publimages.

La campana dello strumento della figura n. 19 è corta, ma ha una possibile bordatura e una più dolce svasatura. Salvo per le ambigue chiavi, questo strumento potrebbe rappresentare il primo vero Oboe di questo periodo. Ha una notevole somiglianza con l'Oboe sopravvissuto al Conservatorio di Parigi, mostrato nella figura 20.

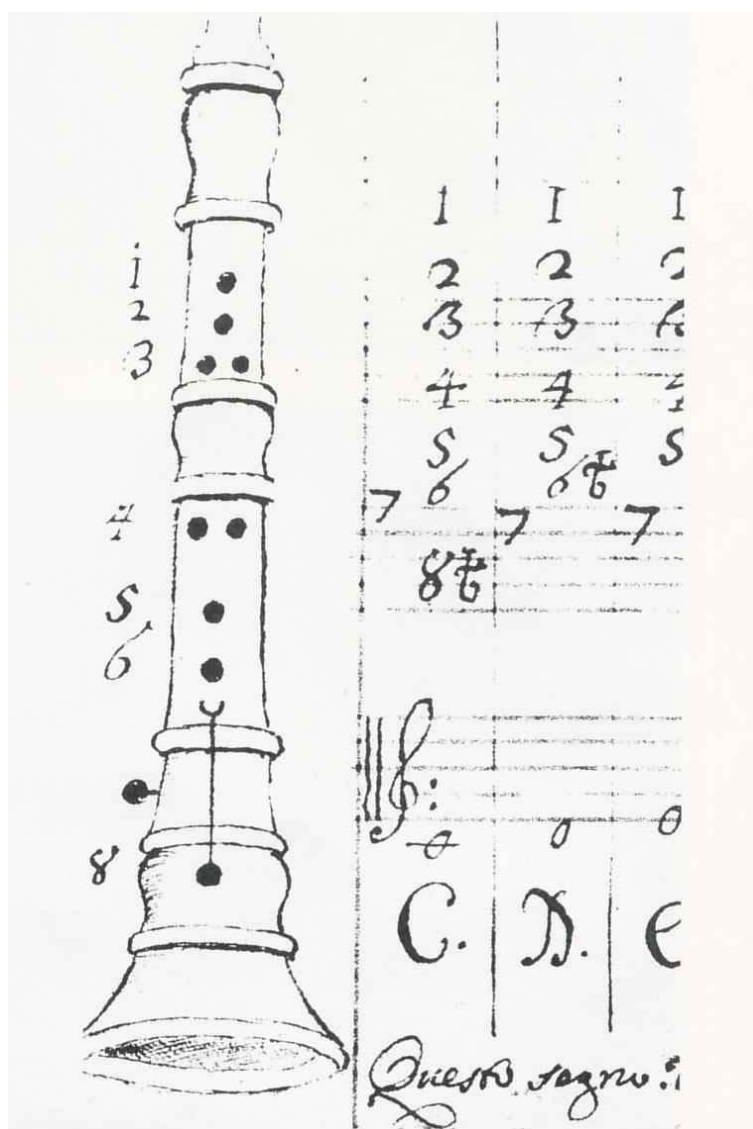


19. GOBELINS, particolare da “*Amours de Psyché, ou sujets de la Fable sur cartons de différentes peintres d’après Jules Romani*”, 1684. Arazzo, Paris, Louvre, (Salle Cressent, Inv. Oa.5040 – CD 252).

## **5. Il terzo periodo: l’Oboe definitivo**

### **(dal 1680 ca.)**

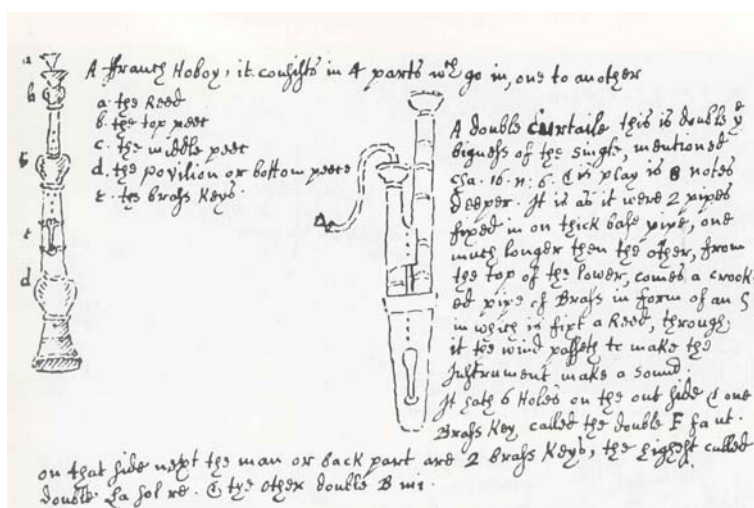
Curiosamente il prototipo di Oboe barocco come sopra descritto non si diffuse prima del 1688, quando cominciò ad apparire sempre più di frequente nelle composizioni. È interessante notare come la prima rappresentazione del vero Oboe coincida con la prima composizione conosciuta per Oboe obbligato (l’aria “Care soglie” nell’ “*Alarico*” di Agostino Steffani del 1687<sup>29</sup>), come pure nella prima descrizione tecnica dello strumento (Bismantova, “*Regole... del Oboe*” del 1688), che comprende una tavola delle posizioni, come bene è evidenziato dalla figura 20<sup>30</sup>.



20. B. BISMANTOVA, schizzo di Oboe in "Regole del... Oboe" (1688-1689), Bad Säckingen, BRD, Trompetenmuseum (Nr.4017nd002, f.67v).

Come è testimoniato dalle fonti iconografiche, dalle tavole delle posizioni illustrate nei trattati e dalle prime musiche in cui viene utilizzato, è ragionevole supporre che l'Oboe definitivo si sia stabilito forse intorno al 1680<sup>31</sup>. Questa data approssimativa è anche indicata nel marchio apposto sugli Oboi di J. C. Denner e di J. Schell di Norimberga nel 1696, con il permesso di costruire il nuovo

... französische Musikalischen Instrumenta, so mainsten in Hautbois und Flandadois bestehen... die ongefehr vor 12 Jahren in Frankreich erfunden worden<sup>32</sup>.



21. HOLME III RANDLE (m. 1707), particolare da uno schizzo di "Academy of Armory", 1688 ca., London, British Museum (Ms Harl. 2034, f.207b). Col permesso della British Library.

Questa data precisa<sup>33</sup>, confermata anche da esperti contemporanei, presumibilmente si lega all'istituzione definitiva dell'Oboe, nato dagli esperimenti precedenti<sup>34</sup>.



22. NAUST, Oboe, (...1700..., Strasbourg, Paris, ?1708), Ste-Anne la Palud, France, coll. priv. B. Haynes.



23. ANON, particolare del frontespizio dedicato a N. Derosier, *“La fuite du roi d’Angleterre”*, 1688, incisione, Gemeentemuseum, The Hague. Questo strumento è simile a quello di Naust.

La figura 28<sup>35</sup> mostra la giuntura in avorio (non una vera e propria fontanella come l’Oboe di Dupuis), che sicuramente serviva da rinforzo. Rappresentato in scorcio, lo strumento nella figura 25 pare corto; da notare, a parte ciò, la somiglianza con Anon, 1688. L’Oboe nella figura 26 presenta affinità con quello di Bouys (fig. 27) e con l’Oboe conservato di Desjardins<sup>36</sup>.



24. D. TENIERS (1610-1690), dettagli da *“The painter and his family”*, [?1680]. Dipinto a olio, Berlin, Ehemals Staatliche Museen.



25. P. MIGNARD (1692-1695), particolare da “*Sainte Cécile jouant de la harpe*”, 1691, olio su tela, Paris, Louvre (Inv. 6641).



- C. SIMONNEAU (1645-1728), frontespizio di “*Pièces en trio dedicati a M. Marais*” 1692, Incisione, London, William Waterhouse.

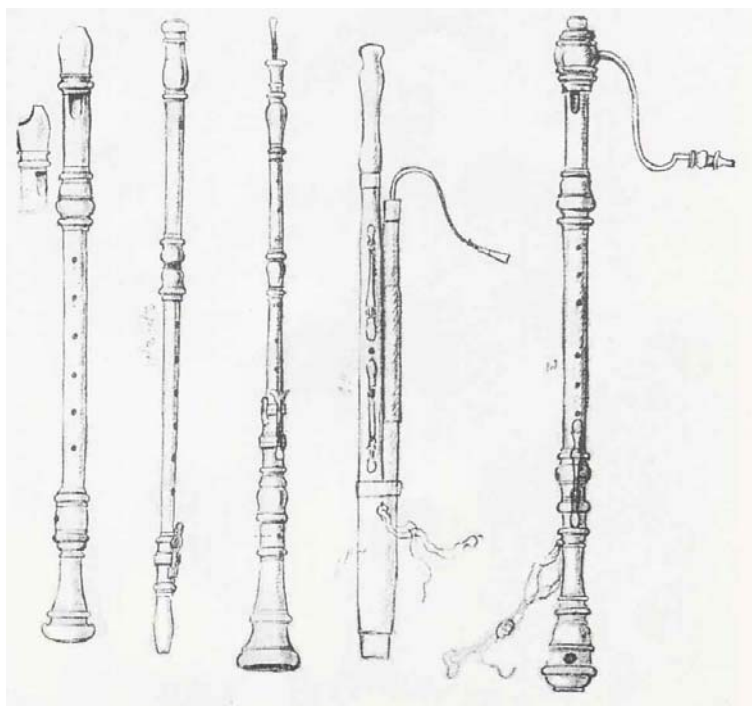


26. A. BOUYS (1656-1740), particolare da “*Cecilia de Lisorez (Vide & audi)*”, 1704, Mezzotint, London, Tony Bingham.



27. E. CLYER (COLLIER) (?1640-1707), particolare da "Vanitas", 1691. Olio su tela, Castres, Musée Goya.

## 6. Altri strumenti simili all'Oboe del XVII secolo

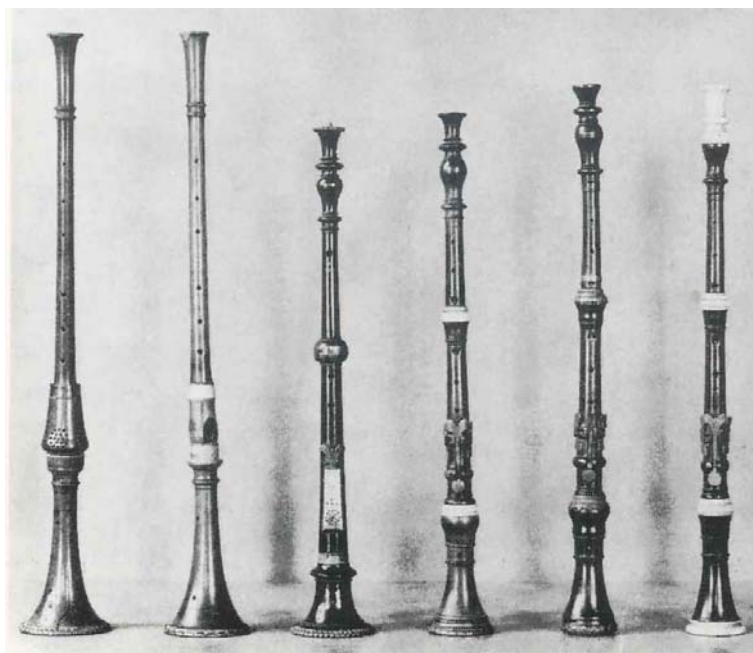


28. ANON, inizio XVIII secolo, calco di gesso di anonimo francese, 1705 ca., Collection di Jill Croft-Murray.

Molti altri discendenti della Bombarda sopravvissero durante il periodo della transizione dell'Oboe e per tutto il XVIII secolo; devono essere naturalmente guardati come strumenti indipendenti piuttosto che come varianti. Identificarli grazie alle loro proprie peculiarità ci può aiutare a definire il vero Oboe, utilizzando un processo di esclusione. Lo sviluppo dell'Oboe in Francia corre parallelamente a quello dell'"Oboe olandese"<sup>37</sup>, che ha un bulbo molto pronunciato nel mezzo, una campana estremamente corta e svasata e una fontanella di metallo rettangolare; esso è associato al nome del costruttore olandese Richard Haka (1645-1709).

Questo strumento (vedi fig. 30) ha molte delle caratteristiche tecniche del vero Oboe<sup>38</sup> e si sviluppò molto probabilmente per un uso simile a quello dell'Oboe francese. È chiaro

dal dipinto di figura 25 come il tardo Oboe olandese derivi dall'Oboe francese, forse nel momento stesso in cui quest'ultimo prendeva la sua forma definitiva.



29. R. HAKA, Bombarde tedesche, "Dutch Oboe" e Oboi successivi, Gemeentemuseum, The Hague.

Uno strumento simile appare presumibilmente già nella prima decade del 1660, rappresentato nel dipinto di Laroon di figura 31 e sicuramente nel 1684 (fig. 33, dove è raffigurato assieme a un cornetto e a un flauto dolce in stile Ganassi). In Jan de Lairese (fig. 32) la presenza di numerosi altri tipi di strumenti suggerisce come l'Oboe non venisse utilizzato esclusivamente nelle bande o in gruppi strumentali come quello di Lully.



30. Attribuito a MARCELLUS LAROON II (ca. 1649. 1702), “*City waits*”, [?1660], dipinto, col permesso dei Master and Fellows, Magdalene College, Cambridge.

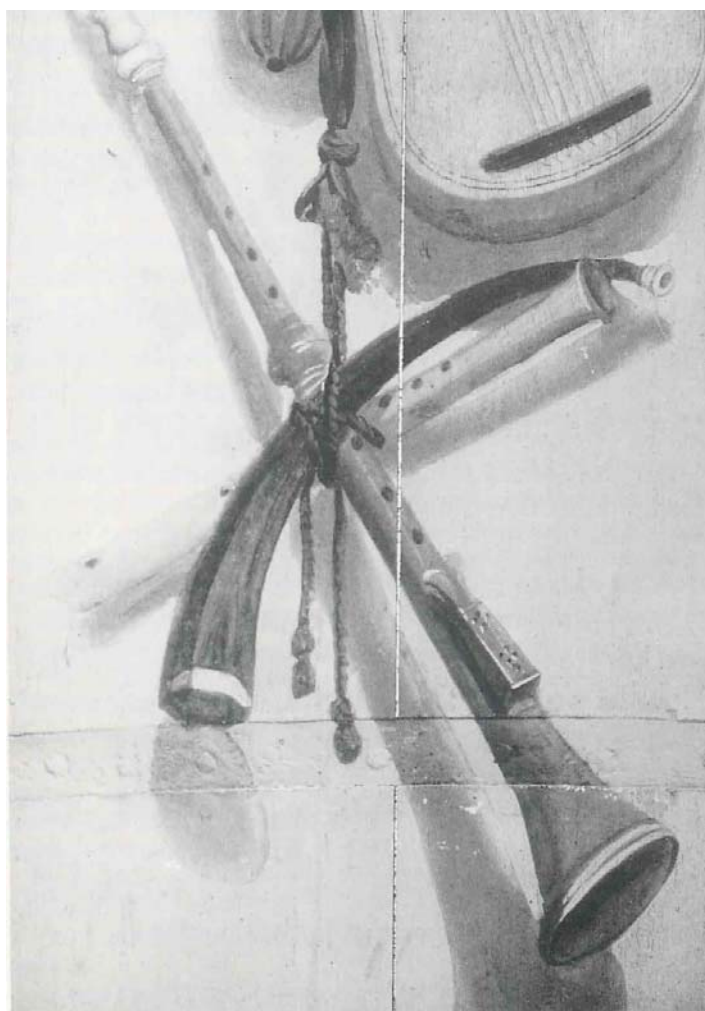
L’incisione di figura 31 sembra rappresentare il “Concerto dei pifferi”, cioè il *consort* di Bombarde e Trombone (1 soprano, 2 contralto e il Trombone al basso).



31. J. DE LAIRESSE (1674-?), frontespizio dei “*Trioos, Allemande, Courante*”, etc. op. 1, 1697-98, incisione, dedicato a H. Anders, col permesso della British Library.

Qui (fig. 31) il putto sembra invece tenere in mano un Oboe.

Un grande numero di questi strumenti di transizione sono conservati in Francia<sup>39</sup> e li troviamo raffigurati fino al 1724<sup>40</sup>. Come dipinto sia da Mersenne sia da Borjon, l' "Hautbois de poitou" è semplicemente la canna con ancia incapsulata della cornamusa diteggiata (la Cornamusa di Mersenne e la Musette di Borjon) con una capsula aggiunta (fig. 36)<sup>41</sup>. L' "Hautbois de poitou" di Mersenne con la capsula di Borjon è raffigurato nella parte alta sinistra dell'Arazzo Gobelins (figg. 14-15)<sup>42</sup>. Probabilmente Lully conosceva questi strumenti<sup>43</sup>.



32. G. DE LAIRESSE (1641-1711), particolare dell'organo all'aperto a Westerkerk, Amsterdam, 1684. Olio su legno [trompe l'oeil].

La Bombarda tedesca è la diretta discendente del Pommer, con forma più slanciata e cameratura più stretta (piuttosto che la Bombarda soprano con una cameratura simile all'Oboe; vedi figura 30)<sup>44</sup>. Tutte le numerose Bombarde tedesche sopravvissute sono provviste di fontanelle sul settimo foro, ma la chiave per chiudere il foro non è più esistente, forse a causa dell'usura del tempo (la fontanella - sia cilindrica di legno forato, sia fissa di metallo, sempre forato – serviva a proteggere la chiave, che quindi esisteva). Questa caratteristica è condivisa con la Bombarda/Oboe “Tipo 1” raffigurato nell'Arazzo Gobelins (fig. 14-15 e fig. 37)<sup>45</sup>. Talbot la descrive come :

*Saxon used Much in German Army, etc. Sweeter than Hautbois [? = Schawm]. Several sizes & pitches*<sup>46</sup>.

La transizione dal Pommer alla Bombarda tedesca può essere avvenuta intorno al 1680<sup>47</sup>. Von Fleming scrive che lo strumento passò di moda:

*Nachdem sie aber schwer zu blasen und in der Höhe auf eine unangenehme Art die Ohren füllen, so sind anstatt der teutschen Schallmeyer nachgehends die Frantzösischen Hautbois aufgekommen die nunmehr fast allenthalben im Gebrauch sind*<sup>48</sup>.

Sebbene fosse caduta in disuso, Quantz menzionò la Bombarda tedesca non più tardi del 1752<sup>49</sup>. La distinse dall'Oboe in termini di intonazione: la Bombarda tedesca era tagliata una 2ª sopra. L'incisione di Weigel (fig. 33) esplicita la funzione dei due strumenti: l'Oboe francese era concepito per eseguire musica da camera, mentre la Bombarda tedesca (fig. 34) per la musica all'aria aperta e veniva suonata durante le occasioni di festa, come per esempio le cerimonie nuziali<sup>50</sup>. Altri strumenti simili alla Bombarda, che non hanno chiaramente nulla a che vedere con l'Oboe, sono raffigurati nella figura 35<sup>51</sup>.



33. J. CH. WEIGEL (1654-1726 ca.), particolare da “Schalmeyen” in “*Musicalisches Theatrum*”, 1720 ca.,  
incisione su rame, Nurnberg.

## 7. Conclusioni

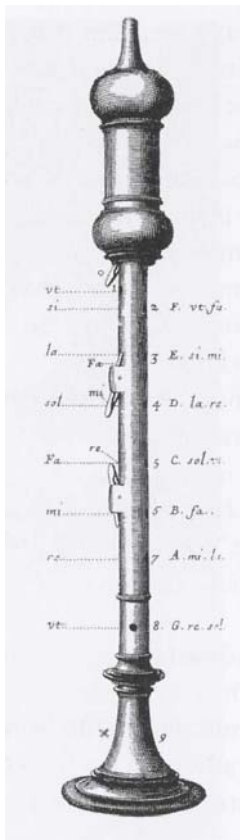
A causa della scarsità di fonti, numerosi ma brevi studi sono stati condotti sull'origine e lo sviluppo dell'Oboe, a partire dalle pubblicazioni di Joseph Marx nel 1951<sup>52</sup>. Un esame sistematico dell'iconografia dall'epoca della Bombarda di Praetorius fino al primo vero Oboe, mostra un graduale cambiamento attraverso la varietà degli strumenti tipo Bombarda/Oboe. Questa "fase di transizione" sembra essere una caratteristica degli strumenti a fiato in qualsiasi periodo storico (compreso il nostro) e, considerata questa situazione fluida, non ci meraviglia che una datazione precisa dell'invenzione del vero Oboe sia incerta<sup>53</sup>. Pochi degli assunti a modello circa la differenza fisica tra la Bombarda e l'Oboe possono essere sostenuti dagli avvenimenti storici, sebbene sia stato individuato un gran numero di caratteristiche per contraddistinguere quello che ora chiamiamo "Oboe barocco", una forma che rimane relativamente stabile per almeno due generazioni critiche nella storia dello strumento.

Nonostante la nascita dell'Oboe, la Bombarda continuò ad esistere nella musica popolare, seguendo una sua evoluzione indipendente dall'Oboe troviamo molte delle caratteristiche dello strumento rinascimentale nelle diverse civiltà europee ed orientali in strumenti popolari, il cui nome ha derivazioni etimologiche da quello aulico (es.: Shalmey, Zurnai, Surnai, Ciaramella etc).



34. A. WATTEAU (1684-1721), particolare da “*L’amour français*”, 1712 ca., dipinto a olio, Berlin-Dalhem, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Jean-Baptiste Lully sembra essere la figura cardine nella storia dello strumento: fu proprio durante il suo periodo a servizio del Re Sole che l’Oboe nacque e venne inserito negli organici dell’Orchestra di Corte. Dapprima a raddoppio dei violini, per timbrarli e dare loro maggiore intensità di suono, poi con delle parti sempre più indipendenti e concertanti.



35. [BORJON DE SCELLERY], illustrazione della capsula della Musette alla pagina 22 de suo "*Traité della musette*", 1672.



36. C. LE BRUN, dettaglio dal cartone (preparazione del dipinto) per l'Arazzo Gobelins, "*Les Mois: avril ou le Château de Versailles*", 1668, Musée National du Château de Versailles.

## NOTE

- 1 P. BATE, *The Oboe*, 3<sup>a</sup> ed., London e New York, 1956, p. 7.
- 2 T. BUSBY, *An Universal Dictionary of Music*, London, 1801, p. 181.
- 3 La data 1657 è riportata in J. MARX, *The tone of the baroque boe*, *GSJ* IV, 1951, p. 14.
- 4 (...il suo successo segnò la caduta di tutti gli strumenti antichi, tranne l'Oboe, grazie ai Filidor e agli Hauteterre, i quali hanno lavorato sullo strumento, animati dall'amore per la musica, al punto di renderlo adeguato per eseguire i concerti. Continuando su questo argomento, si lasciò la musette al pastore, i violini, i flauti dolci, le tiorbe e le viole conquistarono il loro spazio, poiché il flauto traverso comparve solamente dopo.) *Mémoire de M. de la Barre: sur les musettes et hautbois &c.*, Paris, Archives Nationales MS O<sup>1</sup> 878 no. 240) pubbl. in J. G. PROD'HOMME, *Ecrits de musiciens*, Paris, 1912, p. 244. Talbot utilizza le stesse parole nella sua descrizione per il nuovo strumento: "Its compass more proper for Consort than most Wind Instruments" in A. BAINES, "James Talbot's Manuscript, I. Wind Instruments", *GSJ* I, 1948, p. 14.
- 5 (Gli Oboi hanno una voce nobile e nel modo in cui si suona alla corte del re a Parigi, non ci si sarebbe potuto augurarsi di meglio. Producono delle cadenze così giuste, dei tremblements così dolci, delle diminuizioni così regolari come le voci più allenate e gli strumenti più perfetti.) in M. DE PURE, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, p. 274.
- 6 A. BAINES, *op. cit.*, p. 14. Per questa data vedi M. BYRNE, "Pierre Jaillar, Peter Bressan", *GSJ* XXXVI, 1983, p. 5.
- 7 (Il presente Oboe, non è ancora quarantenne ed è legato direttamente alla Bombarda francese la quale assomiglia ai nostri Weights) in J. EPPELSHEIM, *Das Orchestre in den Werken Jean Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961, glossario p. 19. Per la nomenclatura vedi anche W. KÖHLER, *Die Blasinstrumente aus der "Harmonie Universelle" des Marin Mersenne*, Celle, 1987, p. 349.
- 8 Molte fonti indicano che l'"Hautbois" (come veniva chiamato in Germania nel XVIII secolo) era di origine francese. Vedi R. HILDEBRAND, *Das Oboenensemble in Deutschland von der Anfängen bis ca. 1720*, Dipl. Schola Cantorum, Basel, 1975, pp. 27-28 e B. HAINES, "Johann Sebastian Bach's pitch standard: the woodwind perspective", *JAMIS* VI, 1985, pp. 61-64.
- 9 J. EPPELSHEIM, *op. cit.*, p. 106.
- 10 R. HILDEBRAND, "Das Oboenensemble in der Deutschen Regimentsmusik und in der Stadtpfeifereien bis 1720", *Tibia* I, 1978, p. 7.

- 11 A. BAINES, *op. cit.*, p.20. Talbot definisce la Bombarda tedesca “sweeter than Hautbois” (più dolce dell’Oboe), ma non è chiaro se intenda la Bombarda o l’Oboe francese.
- 12 M. PRAETORIUS, *De Organographia*, in *Syntagma musicum tomus secundus*, Wolfenbüttel, 1618, p. 37 e W. KÖHLER, *op. cit.*, p. 349.
- 13 Vedi sotto per ulteriori precisazioni sullo Schallmeyer tedesco.
- 14 (È evidente che la cameratura dell’Oboe era molto simile a quella della Bombarda soprano, e che la conicità della stessa cameratura era straordinariamente simile a quella di strumenti simili... Infatti se non consideriamo le campane, poiché molto differenti, ci risulta molto difficile distinguere le camerature delle Bombarde da quelle degli Oboi) in P. HAILPERIN, *Some technical remarks on the shawm and baroque oboe*, Dipl. Schola Cantorum, Basel, 1970, pp. 15, 17, 30.
- 15 M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636-7, p. 295, figg. 67, 71; A. CARSE, *Musical Wind Instruments*, London, 1939/ R1965, p. 125 e W. KÖHLER, *op. cit.*, p. 353.
- 16 Hailperin nota la similarità tra lo strumento dipinto in Steen e quello in Vienna n. 8562.
- 17 M. MERSENNE, *op. cit.*, p. 297; W. KÖHLER, *op. cit.*, p. 356.
- 18 H. W. MYERS, *The practical acoustics of early woodwinds*, DMA project, Stanford Univ., 1980, p. 111.
- 19 P. BATE, *op. cit.*, p. 69.
- 20 “Critico”, poiché essi abbracciarono un periodo nel quale il repertorio dell’Oboe (lo specchio dello sviluppo di uno strumento e del suo ruolo musicale) mostrò una brillantezza mai eguagliata prima.
- 21 Questa lista è il risultato di discussioni di due notissimi esecutori ed esperti nella storia dell’Oboe, Paul Hailperin e Michel Piguet.
- 22 Vi sono altre tre differenze che sono ben visibili nei dipinti. Come A. BAINES annota in *Woodwinds instruments and their history*, London, 1957, p. 276, “la cameratura dell’Oboe ha nettamente cambiato profilo soprattutto all’inizio della campana. Anche i fori per la diteggiatura sono stati cambiati; le Bombarde generalmente avevano fori cilindrici o fori a tapparella (sebbene esistano alcune eccezioni, come suggerito da Piguet). Mentre l’Oboe aveva fori svasati, i primi Oboi erano intonati più bassi:  $la_1 = 392$  (il nostro sol1 con diapason 440 Hz); nelle Bombarde di Praetorius esso è tagliato in re1 con  $la_1 = 460$  (il nostro sib, una differenza di 4<sup>a</sup>; vedi A. BAINES, *op. cit.*, p. 278). Il diapason di Praetorius è ancora incerto

- ma probabilmente è suggerito come abbastanza esatto in B. HAYNES, *op. cit.*, p. 58). Piguet suggerisce la possibilità che molti dei primi Oboi fossero tagliati in re1 con diapason = 392, cfr. gli Oboi in Gobelins, *Amours de Psyché*, Mignard e l'Oboe Dupuis a Berlino (lungo 54.3 cm).
- 23 Due brani che potrebbero essere stati nel repertorio della banda di Bombarde in questa occasione (l'incoronazione di Luigi XIV del 1645), sebbene siano fantasie di L. Couperin che superano in estensione il do3, suggeriscono che gli strumenti venivano utilizzati con ance *free-blown*. Vedi G. OLDHAM, *Two pieces for 5-part shawm band by Louis Couperin in Music, libraries and instruments*, London, 1961, p. 233.
- 24 Questa è la conclusione di R. T. SEMMENS, *Woodwind treatment in the early ballets of Jean-Baptiste Lully*, diss., University of British Columbia, 1975, pp. 68, 71 che ritiene che sia le parti dell'*hautecontre* e sia quelle della *taille* fossero spesso suonate su *taille d'hautbois* (p. 75).
- 25 È in sol e sale fino al do3. SEMMENS, *op. cit.*, pp. 71, 74, è in grado di predare sia la prima specificazione degli Oboi di Lully, sia il primo utilizzo dell'Oboe in trio.
- 26 Per una lista di questi vedi SEMMENS, *op. cit.*, p. 81.
- 27 La storia di questo arazzo è descritta in M. FENAILLE, *Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1903, pp. 57-58. Le parti di questa bordatura furono utilizzate in altre due opere dei Gobelins create da altri *atelier*, che mostrano interessanti variazioni. Una versione semplificata e incisa di questo, creata da Sebastien LeClerc nel 1670 ancora sopravvive.
- 28 [?P. BORJON DE SCELLERY], *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode*, Lyon, 1672, 2/1678/R 1972, p. 27.
- 29 Vedi B. HAYNES, *op. cit.*, p. 392.
- 30 Questa sezione recentemente riscoperta del *Compendio musicale* è descritta da E. H. TARR in *Tibia II*, 1987, p. 81.
- 31 Queste date corrispondono grossomodo a quelle fornite per il Flauto traverso da J. M. BOWERS, "New light on the development of the transverse flute between 1650 and about 1770", *JAMIS II*, 1977, pp. 9, 12.

- 32 (Gli strumenti musicali francesi, come l'Oboe e il Flauto dolce, ... i quali [egli dice] furono costruiti circa 12 anni fa [1684] in Francia). Riportato in E. NICKEL, *Der Holzblasinstrumentenbau in Nürnberg*, München, 1971, p. 204.
- 33 Per esempio “circa 10 anni or sono” o “circa 15 anni fa”.
- 34 Numerosi Oboi di questo periodo che sono sopravvissuti (o almeno erano stati descritti), mostrano caratteristiche simili alle illustrazioni qui riportate, che datano la fine della decade del 1680.
- 35 Esso fu dipinto dopo che Colyer si trasferì a Londra. Un altro *Vanitas* dello stesso artista datato 1684 (quando ancora soggiornava in Olanda) mostra il primo tipo di Flauto dolce. Cfr fig. 30 con la stessa data.
- 36 Vedi n. 34.
- 37 Questo termine è utilizzato a causa della carenza di nomi più propri.
- 38 Informazione riportata da Michel Piguet, giugno 1987; vedi B. HAYNES, “Lully and the rise of the oboe as seen in works of art”, *EM* agosto 1988, p. 338.
- 39 Talvolta nelle forme degli chalumeaux o delle cornamuse. Gli strumenti sono stati conservati al Conservatoire de Paris o nel museo di La Couture-Boussey.
- 40 B. BOYDELL, *The crumhorn and other renaissance windcap instruments*, Buren, 1981, pp. 342, 346, 348-49.
- 41 M. MERSENNE per primo mostra questi strumenti in *Harmonicorum Instrumentum (libri)*, Paris, 1635/R 1972, sez. II, p. 90; BORJON, *op. cit.*, p. 22 lo chiama “chalumeau simple”. Vedi anche KÖLHER, *op. cit.*, p. 380.
- 42 M. MERSENNE, *Harmonicorum, propositio XIII*, Paris, 1635/R 1972, p. 94 mostra ancora un altro strumento con una capsula simile a questo, ma senza fontanella e con una campana simile a quella di un Oboe.
- 43 Per ulteriori informazioni su questo strumento e sue caratteristiche vedi EPPELSHEIM, *op. cit.*, p. 105 e glossario p. 20; SEMMENS, *op. cit.*, p. 68; BAYNES, *Woodwind instruments, op. cit.*, p. 258 e BOYDELL, *op. cit.*, pp. 345, 348.
- 44 Vedi H. O. KOCH, *Sonderformen der Blasinstrumenten in der deutsche Musik von späten 17. bis zur Mitte der 18. Jahrhunderts*, diss., Heidelberg, 1980, pp. 86, 91.
- 45 Vedi P. BATE, *op. cit.*, p. 36.

- 46 (Sassone molto utilizzata nell'esercito tedesco etc. più dolce dell'Oboe [? = Bombarda]. Molte forme e intonazioni) in A. BAYNES, "James Talbot's Manuscript...", *op. cit.*, p. 12.
- 47 H. O. KOCH, *op. cit.*, p. 90.
- 48 (Poichè le Bombarde tedesche erano difficili da suonare e il loro suono era piuttosto forte, gli Oboi francesi le hanno via via rimpiazzate e al giorno d'oggi sono utilizzate ovunque) in R. HILDEBRAND, "Das Oboensemble", *op. cit.*, p. 8. R. HILDEBRAND cita H. VON FLEMING, *Der vollkommene teutsche Soldat*, Leipzig, 1726.
- 49 J. J. QUANTZ, *Essai d'un méthode pour apprendre à jouer de la Flute Traversière*, Berlin 1752/trad. ingl. 1966, p. 247 (trad. p. 269).
- 50 Un'opinione corrente tra i musicisti è che la Bombarda tedesca abbia un diapason superiore rispetto all'Oboe suo contemporaneo.
- 51 Una Bombarda/Oboe costruita da Jacob Denner (1681-1735) a Frankfurt am Main, Historisches Museum (n. x437, fig. in P. T. YOUNG, *op. cit.*, 1982, Pl. X.). Questo strumento fu costruito probabilmente nell'agosto del 1712 (vedi E. NICKEL, *op. cit.*, p. 247). Sebbene sprovvisto di fontanella, presenta somiglianze con un altro strumento conservato a Slingeland.
- 52 J. MARX, *op. cit.* e P. T. YOUNG, *GSJ IV*, 1951, p. 14.
- 53 R. SEMMENS, "The bassons in Marin Mersenne's Harmonie universelle (1636)", *JAMIS*, 1984, vol. X, ristampata in *The Double Reed*, autunno 1987, p. 30.