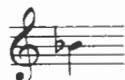


Due chiavi per Rossini? Storia e sviluppo dell'oboe a Bologna prima del 1850

In generale si cerca oggi di perfezionare sempre più l'oboe e il flauto per mezzo dell'aggiunta di molte chiavi. A mio parere però non li si migliora affatto. A parte il fatto che le chiavi possono guastarsi molto facilmente, persino mentre si suona, e non si è più in grado dunque di cavare fuori qualcosa dallo strumento, esse rovinano anche l'omogeneità delle note. Per esempio la chiave del si bemolle per il



rende questa nota così aspra che, paragonata alle altre, non sembra nemmeno cavata dallo stesso strumento; io, almeno, ho constatato questo nella maggior parte degli oboisti che ne fanno uso. Anche la cosiddetta chiave del fa per le note acute è superflua, poiché è possibile ottenerle anche senza di essa; tuttavia oltre a facilitare in modo straordinario le note acute, ha il vantaggio che grazie a essa si possono legare delle note che altrimenti non si potrebbero legare affatto o solo molto imperfettamente. Per esempio



Questo passaggio è ottenibile molto bene quando alle note segnate con + si apre la chiave del fa (col pollice della mano sinistra). Comunque, è possibile ottenere imperfettamente lo stesso passaggio se per le note segnate con + si apre a metà il foro superiore della mano sinistra. Le chiavi del do diesis e si bassi comportano un miglioramento dello strumento, perché grazie a esse si guadagnano due note che altrimenti mancherebbero e si dispone dunque dell'intera scala cromatica a partire da



Queste due chiavi in ogni caso sono applicate così raramente che i compositori non possono assolutamente contare sul loro uso, per lo meno quando non scrivono concerti per virtuosi, bensì musica d'orchestra. La chiave del do diesis può essere adoperata in particolare per il



quando questo è nel *Subsemitonium modi*, e quindi può essere suonato un po' più alto del normale, poiché questa nota, che normalmente è un po' più bassa nella maggior parte degli oboi, diventa così più alta [...] ¹.

Questo passo, stralciato dall'articolo di due anonimi «Componisten und Virtuosen auf der Hoboe», apparso sull'«Allgemeine musikalische Zeitung» del 29 gennaio 1812, è esemplare della posizione che molti oboisti europei della prima metà dell'Ottocento assunsero di fronte alla tendenza a dotare lo strumento di un maggior numero di chiavi. Dalla 'nascita', comunemente ascrivita alla Francia degli anni 1650-60, per oltre un secolo e mezzo, l'oboe non aveva conosciuto rilevanti mutamenti fisionomici: le chiavi rima-

nevano due e solo la cameratura, nella seconda metà del Settecento, era stata ristretta di circa un terzo, come anche probabilmente le ance (modifiche, queste, che per la loro notevole influenza sul timbro non vanno comunemente sottovalutate).

Se flauto e fagotto, organologicamente parenti stretti dell'oboe, già entro l'anno 1800 sembravano aver accettato in larga scala l'assunzione di ulteriori chiavi, ancora nel 1820 gli oboisti convinti di tali innovazioni non erano molti. È difficile stabilire con certezza se questo, poi, fosse dovuto alla riluttanza da parte dei professionisti a cambiare una tecnica tramandata per più di un secolo, o alla minore dipendenza dell'oboe dalle chiavi nell'assecondare il cambiamento di stile strumentale che avrebbe in breve condotto al romanticismo.

Quali erano dunque le funzioni delle nuove chiavi? Secondo la concezione tardo-barocca, la sola funzione assolta dalle chiavi degli strumenti a fiato in legno era di coprire fori non raggiungibili dalle dita. Nella concezione romantica, invece, si aggiungono le seguenti funzioni:

1. Ampliare l'estensione nel registro grave (chiavi di si e do#);
2. Rendere il timbro più omogeneo per l'intera scala cromatica riducendo gradualmente l'uso di posizioni a forchetta (chiavi di fa, la, e si);
3. Avvicinarsi al temperamento equabile, che rende più accettabili improvvisi cambi di tonalità e scale cromatiche (chiavi di fa#, do# e altre);
4. Rendere alcuni trilli più agevoli e intonati;
5. Rendere più agili l'attacco della seconda ottava e del registro sovracuto, come anche le legature tra i diversi registri (chiave d'ottava).

Stilisticamente, le chiavi che soddisfano alle funzioni 2 e 3 sono senz'altro le più significative. Grazie a esse, infatti, diventava possibile affrontare tonalità e passaggi dapprima oscuri. Per causa loro, d'altra parte, gli strumenti perdevano quella molteplicità timbrica che fino allora li aveva contraddistinti.

Verso la metà dell'Ottocento due tipi di oboi e relativi sistemi di chiavi si erano imposti in Europa: quello viennese, illustrato da Joseph Sellner nel suo metodo del 1825², e quello francese, concepito inizialmente da Henry Brod, che lo presenta nel suo metodo del 1830 circa³ (ancora senza chiave d'ottava), e perfezionato in seguito dalla dinastia Triébèrt. Versioni evolute di questi modelli sono rimaste in uso fino a oggi. Va notato, comunque, che ancora nel 1845 George Kastner pubblicava un metodo elementare per oboe, presto tradotto anche in italiano dall'editore F. Lucca di Milano⁴, dove compaiono ben tre tavole di diteggiature differenti: la prima per uno strumento a due sole chiavi, la seconda per uno a 9 chiavi, di influenza francese, e la terza per uno a 11 chiavi, di influenza viennese. Negli ultimi decenni anteriori alla diffusione di questi sistemi di chiavi, ovvero all'epoca di Beethoven, Schubert e

Rossini, convivevano in Europa, oltre all'oboe a due chiavi, diversi tentativi di evoluzione dello strumento. Come tali si possono definire tutti gli esemplari che alle chiavi di do e mi \flat affiancano una serie di chiavi singole e indipendenti, non correlate tra loro e quindi non intese a formare quell'unità caratteristica dei sistemi di chiavi. Già alla fine del Settecento, a Dresda, i costruttori Jakob Grundmann, Johann Friederich Floth e Heinrich Grenser erano giunti a costruire oboi a 8 o 9 chiavi (do, mi \flat , do \sharp , fa, fa \sharp , lab, sib, do e ottava), pur mantenendo in produzione soprattutto strumenti a due chiavi.

Quel che accadeva in Italia durante la prima metà dell'Ottocento non è ancora molto conosciuto. A Venezia Andrea Fornari (1743-1841) continuava a fabbricare oboi e corni inglesi a due chiavi fino al 1832 circa⁵. A Milano insegnava e suonava un oboista di grandissima fama, Carlo Yvon (1798-1854): a giudicare dalle sue musiche oggi note, in considerazione dell'estensione e tonalità estreme riscontrabili, è assai evidente che egli usava uno strumento a più chiavi. A conferma di questo, vi è il *Transunto dei principi elementari di musica e breve metodo per oboe* stampato a Milano entro il 1830 attribuito al direttore del regio conservatorio di quella città Bonifazio Asioli (1769-1832). Qui sono incluse due tavole di diteggiature, probabilmente fornite proprio da Yvon, che insegnò oboe nello stesso conservatorio dal 1827 fino alla morte. Tali tavole, autenticamente italiane, sono a uso di due tipi di oboe: il primo a quattro chiavi (do, mi \flat , lab, sib; un rarissimo caso di tavola per un oboe di transizione), con estensione do'-fa''''; il secondo, definito «moderno», a otto chiavi (do, do \sharp , mi \flat , fa, lab, sib, do'' e ottava) e l'estensione è do'-sol \sharp ''''; singolari sono qui il do \sharp ' per il mignolo sinistro e la presenza della chiave del do''. Ancora meno si sa del tipo di strumenti usati da altri virtuosi italiani, come Carlo Paessler (1774-1865) di Napoli e Egistro Mosel (?1787-?1825) di Firenze.

Una città della quale è stato invece possibile rinvenire un'interessante documentazione in proposito è Bologna.

Qui viveva, figura prominente della vita musicale cittadina, l'oboista Baldassarre Centroni (ca. 1784-1860), uno dei personaggi più significativi della storia dell'oboe in Italia e fulcro di questa ricerca. Centroni, come vedremo più avanti, nel tracciare la sua biografia, era intimo amico di Gioacchino Rossini. La tentazione di sostenere che le difficili parti per oboe scritte dall'operista furono proprio pensate per Centroni, seppure in assenza di documenti veramente probanti, è grande.

Chi vorrà indagare sul repertorio oboistico della prima metà dell'Ottocento noterà presto che la musica strumentale da camera non viveva allora un momento molto prolifico. Sempre poche, soprattutto se paragonate a quelle per flauto, sono le composizioni per oboe stampate in Italia tra 1800 e 1850. Dell'area bolognese conosciamo un quartetto e un quintetto di Luigi Centroni, figlio di Baldassarre, stampati da Cipriani intorno al 1830. Ma si può dire che il vero repertorio oboistico dell'epoca era la musica d'opera se si considera che la maggior parte degli oboisti si sostentavano del loro impiego nei teatri, raramente affiancato da un posto d'insegnamento o nelle cappelle ecclesiastiche.

Gioacchino Rossini scrisse ben 39 opere tra 1809 e 1829. In tutte l'oboe ha una parte di notevole impegno, spesso assai più esposta di quelle degli altri legni. Basti pensare alle sinfonie delle opere *La scala di seta*, eseguita per la prima volta a Venezia nel 1812 (vedi es. 1), e *L'italiana in Algeri*, anch'essa composta per Venezia, del 1813: vengono richieste all'oboista sia doti di intensa espressività per i tempi lenti, sia una notevole abilità tecnica per quelli veloci. Per la loro completezza, molti di questi passaggi sono ancora oggi pietre miliari dello studio dell'oboista.

Se ci si inoltra ad analizzare la scrittura oboistica di Rossini si noterà che l'estensione richiesta non eccede do'-re'''''. Volendo dunque indagare sul tipo di oboe utilizzato, un primo rilievo indica che esso non doveva necessariamente essere dotato delle chiavi di estensione, visto che si e do \sharp gravi non compaiono mai nei soli. Non al-

Es. 1. G. Rossini: *La scala di seta* (1812), Sinfonia, oboe I

trettanto facile sarà accertare per il tramite della sola scrittura musicale la necessità di altre chiavi. Molti passaggi esemplari, infatti, quali scale cromatiche, salti di registro ecc., pur risultando in un differente esito timbrico e musicale, possono essere eseguiti senza grandi problemi con strumenti forniti di molte o di due sole chiavi. Le tonalità utilizzate da Rossini, comunque, e la linearità dei passi oboistici non sembrano rendere svantaggioso o inopportuno l'uso di un oboe a due chiavi.

Questo tipo di strumento già prima di allora aveva saputo affrontare un repertorio non meno impegnativo: il quartetto di W. A. Mozart, i concerti di L. A. Lebrun, la sonata di M. Bissoli ecc. Nella musica raffigurata nel primo ritratto di Centroni, si intravedono passaggi di stucchevole difficoltà tecnica — come salti di una o due ottave nello spazio di poche semicrome, scale cromatiche, il frequente ricorrere del re'''' — e proprio in questo ritratto, databile intorno al 1815, Centroni si presenta con un oboe a due chiavi. Quanto detto sinora sull'oboe vale certamente anche per il corno inglese. Dalla fine del Settecento esso godeva di un'ampia diffusione in Italia e a Vienna ma sembrava ancora più lento dell'oboe nell'evolversi. Ancora verso la metà dell'Ottocento lo si costruiva ricurvo o ad angolo e con poche chiavi. Ricordano De Stefani scriveva in proposito:

Il timbro di voce del corno inglese all'antica, di suono cupo, dolce e melanconico, era il solo pregio che avesse quello strumento; ma le disuguaglianze dei suoni, tanto nella serie dei fori, quanto ne' suoi intervalli acustici, erano difetti troppo manifesti: perocché, oltre la poca intonazione, molti suoni erano di voce aperta ed altrettanti di voce chiusa, soffocata. A questi difetti si aggiungeva l'incomodo del maneggio, per la sua forma curva, e per la poca precisione dell'impianto naturale. Io pensai allora di formare un corno inglese diritto, che si avvicinasse, quasi a confondersi, al carattere della voce di quelli fabbricati all'antica: tanto più che Koch e Ziegler di

Vienna ne fabbricarono colla forma a gomito, Borman di Dresda vi riuscì meglio di essi, e Triebert di Parigi migliorò il suo meccanismo; ma se tutti questi fabbricanti facilitarono il maneggio, ne peggiorarono però il timbro della voce⁶.

Fu con il costruttore Giacinto Riva di Ferrara che De Stefani mise a punto il suo corno inglese ideale, di fattura diritta, illustrato nel suo «metodo pratico» del 1872. Un simile strumento era in verità già stato costruito da Henry Brod, che lo includeva nella sua *Methode pour hautbois* del 1830 circa definendolo «cor anglais moderne».

L'oboe a Bologna prima di Centroni

Bologna sembra essere stata uno dei primi importanti centri musicali italiani a conoscere l'oboe. Già nel 1666, infatti, un certo «Giovanni della Rue di nazionalità francese» faceva parte dell'Accademia filarmonica, al momento della fondazione⁷. A un musicista dell'area bolognese, Bartolomeo Bismantova di Ferrara, si deve inoltre la prima opera didattica per oboe oggi conosciuta. La sua *Regola generale per suonare l'oboè*, recentemente riscoperta, è datata 1688-89 e consiste in poco più di una tabella di diteggiature, con il disegno di un oboe a due chiavi⁸.

L'effettiva introduzione dell'oboe nella vita musicale bolognese tuttavia risale ai primissimi anni del 1700. In un appunto padre Martini riferisce che Giuseppe Torelli, nel 1701, tornando dal suo soggiorno in Germania, riportò con sé l'amico Pietro Lodovico Bettinozzi (morto nel 1742), violinista, che lì aveva imparato a suonare anche flauto, oboe e fagotto⁹. Solo a partire da questa data, infatti, Torelli, Perti e altri compositori incominciarono a scrivere un consistente numero di musiche vocali e strumentali con parti di oboi. In queste partiture gli oboi dialogano quasi sempre con le trombe e le loro linee melodiche sono povere, il che induce a credere che alcune capacità espressive dell'oboe fossero ancora oscure. Alla basilica di S. Petronio gli oboisti venivano impiegati occasionalmente — per esempio per la festa del patrono, il 4 ottobre — e spesso venivano chiamati da fuori Bologna (Bettinozzi risultava regolare nell'orchestra di S. Petronio dal 1701 al 1741 solo come violinista)¹⁰. Il lucchese Francesco Barsanti, compositore, flautista, oboista e violista, visse e operò a Bologna tra il 1717 e il 1735¹¹. Dal 1760 gli strumenti a fiato furono impiegati stabilmente presso la cappella di S. Petronio, e gli oboisti erano Antonio Racha (o Racca, morto il 6.5.1777) e Domenico Mancinelli (nato nel 1721 o 1724, morto il 16.10.1804)¹². Di Racha, probabilmente di origine germanica, rimangono alcune musiche manoscritte per flauto¹³. Di Domenico Mancinelli furono pubblicate a Londra almeno nove raccolte di duetti, sonate e trii per flauto traverso tra 1770 e 1780, evidentemente dedicati ai dilettanti, a giudicare dalla scrittura poco impegnativa. Molte opere di consultazione più o meno recenti sostengono in modo vago che Mancinelli si stabilì a Londra dove morì nel 1802. Ma dai registri di S. Petronio appare evidente che egli non lasciò mai il suo posto fino alla morte (se andò all'estero non poté dunque assentarsi che per pochi mesi), e dal suo testamento sappiamo che morì a Bologna, sua città natale¹⁴. Non è possibile stabilire se Mancinelli fosse in primo luogo un flautista e si adoperasse a suonare l'oboe a S. Petronio per sopravvivere o, al contrario, se fosse un oboista costretto da esigenze di mercato a pubblicare per flauto.

Una prima eminente figura di oboista bolognese è quella di Sante Aguilar (ca. 1734-morto a Bologna il 5.10.1808). Figlio del fagottista spagnolo Giuseppe (o Josè, morto nel 1799), Aguilar nacque a Napoli dove il padre lavorava. Dopo essersi formato forse nella sua città, nel 1761 giunse a Bologna come oboista del Teatro comunale. Nel 1776 sostituì Antonio Racha a S. Petronio e diventò membro dell'Accademia filarmonica. Alla fondazione del Liceo musicale, nel 1804, Sante Aguilar fu incaricato maestro di oboe.



I-Bc, Sante Aguilar, olio su tela di anonimo, 1767.

Inoltre Aguilar suonava spesso in altre occasioni sia a Bologna (Concerto palatino e altri), sia in diversi centri musicali (Lucca, Venezia). Sua moglie era la celebre cantante Maria Girelli (Che successivamente si risposò con Luigia Piazza) e i suoi figli Carlo e Raffaele suonavano anch'essi l'oboe¹⁵. Il ritratto di Sante Aguilar, conservato presso il Civico museo bibliografico musicale di Bologna, è un prezioso documento per coloro che oggi studiano l'oboe antico. Infatti, oltre a riportare con grande precisione in scala naturale un oboe a due chiavi, che sembrerebbe uno strumento di un Panormo di Napoli o di un Palanca di Torino, ci dà un'immagine accurata dell'ancia che vi è inserita, di cui tratteremo più avanti. Nel dipinto si distingue anche la prima pagina di un concerto per oboe in si bemolle maggiore con il titolo «Originale Concerto d'oboe con W. e basso di Santo Aguilar Napoli Xbre 1767». Un concerto per oboe di Aguilar in do maggiore con archi e corni ad libitum, di scarso interesse, è oggi al Civico museo bibliografico musicale; sul frontespizio è scritto che fu eseguito nel 1806 dall'allievo Marianno Angiolini durante le premiazioni del liceo.

Aguilar fu sostituito alla sua morte, nel 1808, da Giuseppe Casa di Parma per tutte le principali attività bolognesi. Con Casa veniva reso ufficiale l'insegnamento del corno inglese al fianco dell'oboe presso il liceo musicale. Casa, attivo in Emilia sin dal 1798, fu licenziato nel 1811 dal posto di insegnante «dopo di essere stato alcune volte ripreso di trascuratezza»¹⁶. Nel carnevale del 1811, infatti, si era assentato dall'insegnamento «onde dar corso ad un affare della maggiore importanza, quale non avrebbe potuto abbandonare, senza gravemente compromettere il suo privato interesse»¹⁷. Al posto di Giuseppe Casa, che nel 1811 scomparve dalla scena musicale bolognese, fu chiamato a insegnare Baldassarre Centroni.

TAVOLA DELL' OBOE MODERNO

SCALA CROMATICA PER L' OBOE.

5

N. B. I punti neri indicano i buchi chiusi, I punti mezzi chiusi indicano i buchi mezzi aperti e mezzi chiusi.
E gli Zeri indicano i buchi aperti.

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.
Proprietà G. RICORDI & C. MILANO.

Netti Fr. - 50 Mk. - 40

55470 - 71

Baldassarre Centroni

Baldassarre Centroni nacque probabilmente a Offida, nei pressi di Ascoli Piceno, intorno al 1784 e morì a Bologna il 13 dicembre 1860¹⁸.

Pressoché nulla si sa della sua formazione, ma il fatto che spesso lo si definisse napoletano lascia pensare che abbia compiuto i suoi studi in uno dei conservatori partenopei. Sin da giovane Centroni godeva di una discreta considerazione, come testimonia la sua ammissione nella Congregazione di santa Cecilia di Roma il 17 febbraio 1809¹⁹.

Trasferendosi a Bologna, nel 1811, Centroni diventava allo stesso tempo accademico filarmonico, primo oboe del Teatro comunale e di altri teatri, come quello del Corso ecc., della cappella di S. Petronio e professore di oboe e corno inglese al Liceo musicale²⁰. Nonostante una reputazione che lo rendeva una figura carismatica tra gli oboisti di tutta Europa, Centroni rimase legato ai suoi impegni bolognesi quasi fino alla morte — lasciò il liceo nel 1855 e S. Petronio nel 1859 — e si limitò ad assentarsi dalla città solo per sporadiche comparse in centri circostanti, come Modena, Rimini, Pesaro, Bergamo ecc.

Nel settembre del 1813 Centroni rifiutò persino l'offerta di assunzione al Regio Teatro alla Scala di Milano fattagli dall'impresario Ricci dello stesso teatro su consiglio del celebre cornista milanese Luigi Belloli. Belloli aveva in un primo tempo trattato con Centroni per la sua assunzione al teatro, invitandolo anche a occupare il posto di professore al Regio Conservatorio di Milano e promettendo un suo impiego a corte e in altri luoghi, incontrando il favore dell'oboista. In un secondo tempo Centroni ricevette un contratto dall'impresario al quale rispose negativamente adducendo che

[...] si parla soltanto del teatro; che nessuna sicurezza si dà al conseguimento dell'impiego di maestro nel detto conservatorio; e che d'altronde gli viene scritto essere a questo già stato nominato altro soggetto [Giuseppe Buccinelli che fino al 1817 insegnerà oboe, fagotto e flauto], ritiene egli di non essere obbligato a verun contratto, giacché il solo stipendio pel R. Teatro della Scala in L. 1.842 annue italiane, non è bastate al suo mantenimento e della numerosa sua famiglia, stipendio al di sotto di quello ch'egli percepisce in Bologna qual maestro nel Liceo filarmonico, e qual suonatore nei teatri e nel casino della Società degli amici; riflessi tutti, in forza dei quali ha egli riconosciuto utile di stabilirsi qui [in Bologna] unitamente alla famiglia; soggiorno ch'egli non penserebbe mai ad abbandonare senza la vista di prevalenti vantaggi ed avanzamenti [...]²¹.

La più lunga assenza di Centroni da Bologna risale al soggiorno a Londra tra il 1824 e la primavera del 1825. La morte di J. Friedrich A. Griesbach, oboista tedesco attivo a Londra almeno dal 1794, lasciava nel 1824 la capitale inglese sfornita di capaci suonatori di oboe e fu Gioacchino Rossini a chiamare Centroni per colmare tale lacuna. Il soggiorno di Centroni a Londra era sin dal principio previsto come momentaneo, ma durò circa un anno. Il posto al Liceo musicale, infatti, coperto dalla supplenza dell'allievo Giuseppe Berti (morto proprio nel 1825), rimaneva a suo nome²².

L'amicizia tra Centroni e Rossini è ampiamente documentata dalle lettere di quest'ultimo al comune amico Giovanni Vitali, violoncellista di Ascoli²³. Rossini cita regolarmente il «carissimo amico» Centroni e anche se non ci dà spunti per la sua biografia, a eccezione della loro comune golosità per le olive e i tartufi inviati da Vitali, risulta trasparente che i due si frequentassero molto, sicuramente durante il soggiorno bolognese dell'operista tra il 1835 e il 1848. Il 19 marzo 1830, a quanto racconta la «Gazzetta di Bologna» del 23 dello stesso mese, ci fu una serata rossiniana a Bologna, e «il professore Centroni e il dilettante sig. Zoboli [Antonio, altro intimo di Rossini], mostrarono la loro somma bravura in un graziosissimo concerto di oboe e fagotto che venne sostenuto dal commendato cavaliere maestro [Rossini]»²⁴. Anche se gli studi bolognesi dell'operista terminarono nel 1810, l'anno prima dell'assunzione dell'oboista al liceo, è probabile che i due si conoscessero già all'i-

nizio del secondo decennio dell'Ottocento, epoca alla quale risalgono alcune opere di Rossini di grande interesse strumentale. Purtroppo la documentazione sulle orchestre dei teatri italiani nella prima metà del secolo è ancora insufficiente per poter valutare se Rossini pensasse per Centroni le sue ambiziose parti per oboe.

La fama dell'oboista passa anche attraverso le cronache di illustri riviste europee: l'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia del marzo 1825 riferisce che la partenza di Centroni dall'Inghilterra — insieme a quella del cornista Puzzi e del contrabbassista Dragonetti — era una grande perdita per quella nazione. Lo stesso giornale nell'aprile 1835 cita Centroni come capo della scuola di strumenti a fiato bolognese. In una recensione del periodico inglese «The harmonicon» così si accenna a una «fantasia per oboe obbligato (e orchestra) del signor Centroni», eseguita a un «philharmonic concert» del 26 aprile 1824:

Signor Centroni is a fine performer on the oboe, though not equal to Griesbach [...]. The solos of his composition were as *jeune* and common as the tutti parts were rich and original. We can only account for this want of uniformity in one way.

(Il signor Centroni è un bravo suonatore d'oboe, anche se non quanto Griesbach [...]. I soli nella sua composizione erano così poveri come i tutti invece erano ricchi e originali. Possiamo solo esprimere il desiderio di uniformità in una direzione.)

Ancora più dettagliata, e più cinica, è l'osservazione sul suo modo di suonare riportata da Ricordano De Stefani (1839-1904) nella *Scuola di oboè in Italia* (Firenze 1886, p. 4):

Modificai l'ancia per aver visto che il famoso Centroni (oboista a Bologna) nel suonare l'oboe, destava un senso penoso nel vedergli gonfiare le guancie e il collo, per modo che gli occhi sembravano volergli uscire dalle orbite.

De Stefani, celebre oboista parmigiano, autore del più imponente metodo per oboe mai scritto (ca. 600 pagine in tre volumi, ancora manoscritto)²⁵, era un sostenitore delle ance morbide e facili. Centroni, comunque, «è sempre stato a ragione riputato uno dei primi suonatori della nostra Italia», e c'era perfino chi lo paragonava a Paganini²⁶.

Era a Centroni, infine, che gli allievi Giuseppe Berti e Raffaele Parma dedicavano le loro opere didattiche per oboe pubblicate da Lucca e da Ricordi²⁷, mentre il celebre violinista Nicola Petrini-Zamboni gli dedicava un *Terzetto per oboe, violino e violoncello* (Ricordi, Milano 1819).

Una delle cause della caduta in oblio del celebre oboista dev'essere attribuita al fatto che nessuna sua composizione è arrivata ai nostri giorni. È lecito credere, tuttavia, che Centroni abbia scritto musiche per il suo strumento, non solo per provvedere materiale per l'insegnamento, ma anche in forma di concerti o sonate per uso personale. Ma, come spesso avviene, il materiale manoscritto dev'essere andato perso.

Di Baldassarre Centroni si conoscono oggi due ritratti. Il primo, di particolare interesse iconografico-musicale, è un dipinto su tela conservato presso il Civico museo bibliografico musicale di Bologna. Considerati l'età apparente dell'oboista, intorno ai trent'anni, e la tradizione che voleva che ogni ammesso all'Accademia filarmonica dovesse fornire un proprio ritratto (buona parte di questi sono oggi proprio in I-Bc), sarà possibile datare questo dipinto intorno all'anno 1815. Centroni vi è raffigurato con musiche di spiccato virtuosismo in secondo piano, una lettera di cui s'intravedono solo poche sillabe, nonché un oboe a due chiavi con ancia di cui parleremo in seguito. Il secondo ritratto è una stampa della litografia Zannoli di Bologna, datata 1833, incisa da V. Pizzoli²⁸. Qui Centroni tiene in mano un libro di musica indecifrabile e purtroppo non vi è raffigurato un oboe, che sarebbe stato prezioso per la nostra ricerca.

Tra i figli di Baldassarre Centroni, infine, troviamo altri musicisti che, pur non avendo intrapreso una carriera molto brillante, sono



I-Bc, Baldassarre Centroni, olio su tela di anonimo, ca. 1815.



Sopra: I-Bc, Baldassarre Centroni, ritratto a stampa, V. Pizzoli fecet, Litografia A. Zannoli, Bologna 1833. A destra: illustrazione tratta da C. Salviani: *Metodo completo per oboe*, F. Lucca, Milano pre-1848. A p. 25: frontespizio e prima pagina di G. Berti: *XVIII capricci per oboe*, Cipriani, Bologna ca. 1825. A destra: Giuseppe Berti ritratto a matita di anonimo, collezione privata Han de Vries, Amsterdam.

citati dalle cronache dell'epoca²⁹.

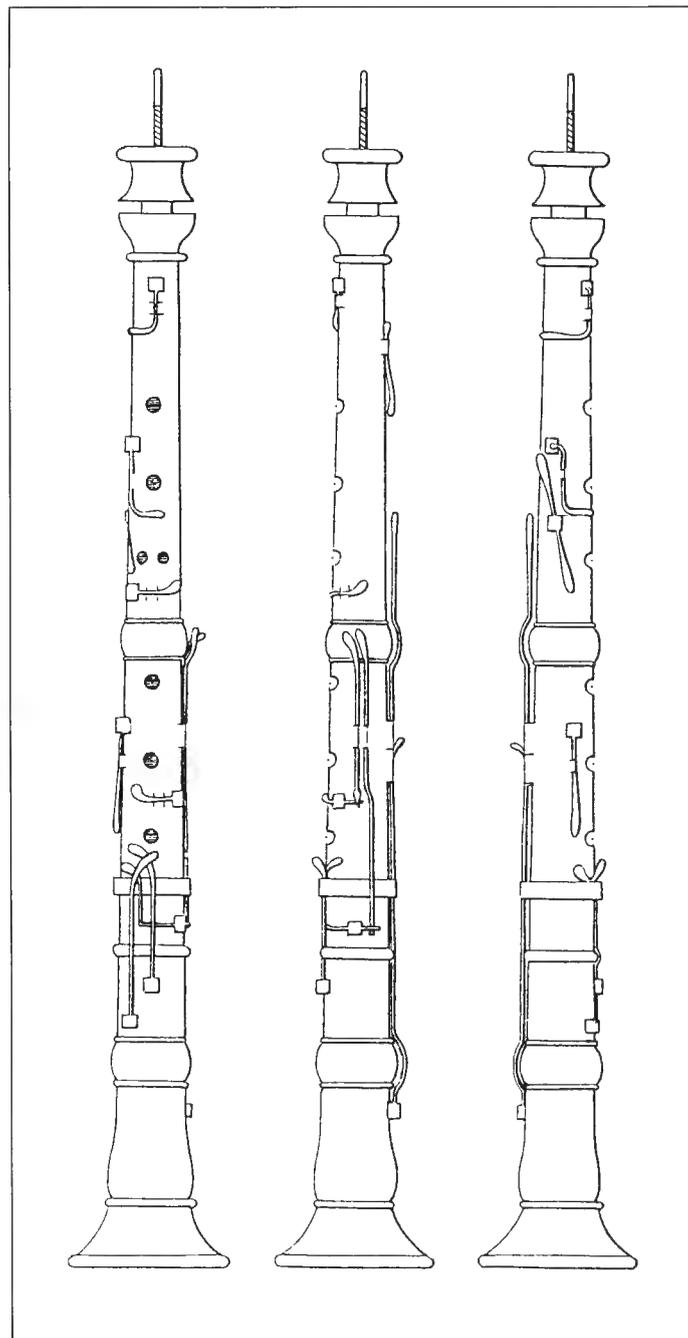
Il testamento di Centroni, che ha svelato l'esatta data di morte, nonché i nomi dei genitori Rocco e Emilia Sant'Agata, l'abitazione (via Pelacani, 3022-3023, parrocchia di S. Sigismondo), e l'età alla morte di 76 anni, da cui è stata dedotta la data di nascita, non fornisce alcun elemento d'interesse musicale, a eccezione del lascito del suo corno inglese a Nicola Tozzi di Ripatransone (un Giacomo Tozzi di Ripatransone fu allievo di Centroni dal 1844 al 1848).

La scuola di Centroni

Uno dei più grandi meriti di Baldassarre Centroni è di essersi dedicato con impegno all'insegnamento, istruendo oboisti che ebbero poi una fama non minore di quella del loro maestro. Dei 55 allievi che Centroni ebbe vale la pena di menzionare qui i più noti (includiamo tra parentesi le date di studio presso il liceo)³⁰.

A Giovanni Cattolfi (1814-17) di Faenza, Gaetano Donizetti dedicava nel 1816, quando entrambi studiavano nello stesso istituto, il suo concerto per corno inglese e orchestra³¹.

Della vita e dell'attività di Clemente Salviani (1815-18) da Cesena nulla è noto oggi. Egli lascia tuttavia un fondamentale metodo per oboe³², ancora in uso oggi presso i conservatori italiani, sebbene spogliato di testo e illustrazioni originali. Il metodo, pubblicato prima del 1848 da F. Lucca a Milano e successivamente da G. Ricordi in varie ristampe, può essere considerato il primo metodo per oboe progressivo e completo scritto da un italiano, un testo base per accompagnare gli studi in un conservatorio, che affronta separatamente ogni aspetto tecnico, ma che va anche guardato come limitato allo stile e alla tecnica della prima metà dell'Ottocento.



L'influenza del metodo di Joseph Sellner del 1825 sulla stesura di quest'opera è evidente. Nelle prime pagine, ad accompagnare un testo non proprio brillante o loquace, vi sono le illustrazioni di un oboe di tipo viennese e un'ancia assai larga, di cui tratteremo in seguito. Dal metodo di Sellner, Salviani riprende interi studi ed esercizi senza menzionarne l'autore³³. A alcuni esemplari della prima edizione del metodo di Salviani è allegata una curiosa «lettera autografa» a stampa, che riteniamo opportuno trascrivere qui per intero:

Lettera autografa del C. M. Giovachino Rossini

Bologna, 17 Aprile 1848

Al sig. Celemeute Salviani
Mi corre debito congratularmi seco Lei, del suo Metodo scritto per oboè da Lei composto da me esaminato e trovato tanto bello quanto utile per l'arte musicale. Poco vale il mio suffragio però lo creda sincero. Mi do l'onore di dirmi

Dev.mo servitore
Giovachino Rossini


 XVIII
CAPRICCI PER OBOE
 composti e dedicati
 all'Ornatissimo Sig. Professore
B. CENTRONI
 dal suo allievo
Giuseppe Berti
 N. 897. B. 29.

Bologna nella Litografia Cipriani & C.

N. 1. *All.^o*




Il documento, che reca una data di dieci giorni anteriore alla fuga dell'operista da Bologna a causa delle ostilità dei liberali che lo ritenevano reazionario e 'codino', anche se è presente nell'edizione del metodo certamente per motivi commerciali, ha tutta l'apparenza di una sincera lettera di approvazione e per questo non va sottovalutato. Già nel 1825 F. Lucca a Milano aveva pubblicato 12 studi di Salviani dedicati a Carlo Yvon. Ci si domanda dunque se l'autore fosse stato anche allievo dell'oboista milanese oltreché di Centroni.

Giuseppe Berti (1817-21), bolognese, nacque nel 1802 e morì giovanissimo nel 1825. Fu forse uno dei più grandi talenti tra gli allievi di Centroni. All'età di 22 anni, infatti, durante il soggiorno del suo maestro a Londra, Berti lo sostituiva al Liceo musicale e al Teatro comunale³⁴. Di Berti rimangono oggi 18 capricci per oboe pubblicati a Bologna da Cipriani (n. 897) e successivamente da Ricordi (n. 9071) e dedicati proprio a Centroni. Di Berti si conosce anche un piccolo ritratto a matita che svela, anche se non molto accuratamente, un oboe a due chiavi tre le sue mani³⁵.

Giuseppe Vianesi (1818-21) nacque a Pistoia nel 1799 e morì a Lucca nel 1883. Al liceo bolognese studiò oltre all'oboe anche pianoforte e canto. Era molto amico di Donizetti e Bellini e visse a lungo a Livorno dove fu eccellente insegnante di canto, nonché primo oboe del Teatro Massimo³⁶.

Raffaele Parma (1831-37), bolognese, nacque nel 1815 e morì nel maggio 1883. Fu l'ultimo illustre allievo di Baldassarre Centroni e alla morte di questi lo sostituì in tutte le sue occupazioni mantenendole fino alla morte³⁷. Di Raffaele Parma, Ricordi pubblicò diverse composizioni, tra cui sei capricci per oboe solo, anch'essi dedicati al maestro Centroni, nonché alcuni arrangiamenti e variazioni per oboe e pianoforte da opere di Giuseppe Verdi. Oltre alla dedica a Centroni, i capricci di Berti e Parma hanno in comune la funzione puramente tecnica e lo scarso contenuto musicale. Il loro stile strettamente motorio, caratterizzato da pagine intere di sole

semicrome, sembra destinato allo studio di tecnica digitale, articolazione e imboccatura per i salti improvvisi di registro. Anche di Parma esiste oggi un ritratto (presso I-Bc) che purtroppo non raffigura l'oboe da lui utilizzato.

Oltre agli oboisti menzionati, altri allievi di Centroni presero parte alla scena musicale bolognese anche se non in primo piano. Tra questi citiamo Marianno Angiolini (1806-13), dopo gli studi stabilitosi a Modena, che eseguì le prime di un concerto per oboe di Aguilar (1806) e di un concerto per corno inglese di Giuseppe Pilotti (1811)³⁸; Pietro Minozzi (1806-13) fu assunto al liceo bolognese come «ripetitore» per la classe di oboe dal 1815 al 1818 e suonò come secondo oboe al fianco di Centroni a S. Petronio e al Teatro comunale fino al 1855 e come primo oboe e corno inglese al teatro di Reggio Emilia negli anni 1829 e 1845³⁹; Antonio Lelli (1822-1826) fu per diverso tempo secondo o terzo oboe al Teatro comunale⁴⁰; Valeriano Rovinazzi (1845-55), di Guglia, fu l'ultimo oboista della cappella di S. Petronio (gli oboi vi furono esclusi dal 1888)⁴¹.

Conoscendo una tanto ampia produzione di materiale didattico da parte degli allievi di Centroni (capricci di Berti e Parma, metodo di Salviani), può sorprendere che nulla sia rimasto del caposcuola. È necessario notare, tuttavia, che verso il terzo decennio del 1800 la tipografia Cipriani di Bologna pubblicò un'edizione italiana del metodo di Garnier (per oboe a due chiavi), basata sulla seconda edizione di J. André in tedesco e francese. Questo ottimo metodo progressivo fu probabilmente il testo in uso per diversi anni al liceo musicale di Bologna⁴².

Gli strumenti

Accertare quali strumenti fossero utilizzati da un certo musicista, soprattutto in tema di strumenti a fiato, è spesso un'impresa ardua. La documentazione a sostegno di tale ricerca è assai scarsa e ci spinge sempre solo a ipotesi indirette.

Nel caso del nostro Centroni abbiamo una fonte iconografica che suggerisce un'ipotesi sullo strumento da lui utilizzato: il suo primo ritratto databile al 1815 circa.

Qui egli tiene in mano un oboe apparentemente a due chiavi (la mano sinistra copre il pezzo centrale dello strumento, ma la palese mancanza di chiavi di $do\sharp$, si , $la\flat$, $si\flat$ e ottava, rende inverosimile l'adozione della sola chiave di fa oltre alle consuete di do e $mi\flat$). Lo strumento sembra in legno di bosso leggermente tinto, con anelli in corno alle giunture e chiavi in ottone con tapparelle quadrate. Queste due ultime caratteristiche sono tipiche degli strumenti italiani del periodo, e, per essere più esatti, dell'area bolognese. A Bologna operavano nei primi dell'Ottocento i costruttori Magazzari, Berti e G. Brusa, ai quali va assimilato per affinità di costruzione Lesti di Ancona (città vicina al luogo di nascita di Centroni)⁴³. Se di Berti e Brusa poco è rimasto e nulla si sa, la produzione di Magazzari e Lesti oggi rimasta è notevole e interessante; vale la pena dunque di soffermarci su di essi.

Per la famiglia Magazzari si assiste a un'interessante evoluzione professionale nel succedersi di tre generazioni: nella prima si distingue il tornitore Enea, la seconda è rappresentata dai costruttori di strumenti a fiato Ermenegildo e Vincenzo, e della terza fanno parte alcuni musicisti, tra i quali il più illustre fu il compositore Gaetano Luigi (nato a Bologna il 7.8.1806, morto a Roma il 23.3.1872), forse nipote dei precedenti⁴⁴.

Francesco Ermenegildo Antonio Magazzari, nato a Bologna il 2 luglio 1767, fu probabilmente il primo membro della famiglia a fabbricare strumenti musicali. La data della sua morte è sconosciuta: gli archivi bolognesi tacciono a proposito ed è dunque ipotizzabile che verso il secondo decennio dell'Ottocento egli abbia lasciato la capitale emiliana; si sa invece che dal 1805 al 1808 abitava in strada Castiglione 416⁴⁵. Molti strumenti firmati «ERMENEGILDO / MAGAZARI / BOLOGNA» con sopra e sotto un fiore a sei petali (o

stella) o anche una lira, alcuni dei quali anche datati, sono conservati oggi in collezioni pubbliche e private di tutto il mondo⁴⁶. Tra questi, vi sono tre oboi e cinque corni inglesi.

Dei figli di Ermenegildo, va menzionato Mariano, nato nel 1799 circa, che studiò flauto al liceo musicale bolognese negli anni 1818-19⁴⁷.

Il fratello di Ermenegildo, Vincenzo Magazzari, nato a Bologna nel 1776, risulta nei documenti d'archivio dapprima con la qualifica di fabbro poi di tornitore e infine anch'egli come «fabbricatore d'istromenti». Non è accertato se egli lavorasse nella bottega del fratello, aiutandolo per esempio a fabbricare alesatori o chiavi, data la sua esperienza di fabbro, oppure se lavorasse in proprio. Va detto a proposito che dal 1800 al 1808 Vincenzo abitava in strada Castiglione 406, rilevando l'alloggio prima occupato dal cembalero Luigi Violi, nato nel 1768 circa, e quindi era vicino di casa del fratello maggiore⁴⁸. Inoltre, diversi strumenti firmati semplicemente «MAGAZARI / BOLOGNA» potrebbero essere il frutto del loro lavoro congiunto o unicamente di Vincenzo.

Uno dei figli di Vincenzo Magazzari era un tale Luigi, nato nel 1807, che studiò contrabbasso al liceo bolognese negli anni 1825-26⁴⁹.

Incerta rimane infine la relazione di parentela di tale Giuseppe Magazzari, clarinettista nei teatri Comunale e Contarelli tra gli anni 1815 e 1825: un Giuseppe figlio di Ermenegildo nacque nel 1801 e non sembra dunque poter essere la stessa persona.

Ancora più esigue sono le informazioni riguardanti la famiglia di costruttori e musicisti Lesti di Ancona. Ciò che è certo è che la famiglia Lesti era in particolare misura devota agli strumenti a fiato in legno. Le «Notizie del mondo», n. 33 del 25 aprile 1789, riferivano da Venezia che «i fratelli Lesti d'Ancona trattenutisi qui per alcuni giorni, hanno data una pubblica accademia di flauto e di clarinetto, che è stata generalmente applaudita. Nella loro freschis-

I-Bc, Raffaele Parma, olio su tela di anonimo, non datato.



sima età spiegano dei talenti, che promettono il grande successo. Dicesi, che siano incamminati per il Portogallo»⁵⁰.

Fu forse uno di questi quel Giovanni Lesti assunto come clarinetista al Teatro S. Pietro di Trieste nel 1801 (subito dopo anche al Teatro nuovo) fino al 29 gennaio 1812, quando ritornò ad Ancona per assistere la madre ottantenne. Un Pietro Lesti è registrato come secondo clarinetista in una produzione operistica milanese nel 1805⁵¹. Se sia stato Pietro o Giovanni il costruttore della famiglia o qualche altro membro ignoto è ancora da accertare. Il marchio che si trova infatti su tutti gli strumenti riporta solo il cognome e la città («LESTI / ANCONA») quasi sempre al di sotto di una stella o forse fiore a sei petali. Di Lesti si conoscono oggi sette oboi e due corni inglesi, oltre a vari altri strumenti a fiato⁵².

La fattura di Magazzari e Lesti presenta numerose analogie ed è spontaneo credere che i due (o più) si conoscessero. Oltre agli anelli in corno e alle tapparelle quadrate delle chiavi, l'affinità che maggiormente colpisce è data dalla notevole evoluzione, in tema di numero e sviluppo delle chiavi, comune alla produzione di entrambi. Dei tre oboi firmati «MAGAZARI», uno solo ha due chiavi, un secondo è stato troppo alterato per essere presto in considerazione e un terzo, per quanto anch'esso assai manipolato, sembra avere cinque chiavi originali. Conosciamo tre corni inglesi Magazzari ad angolo e due chiavi, con una singolare campana a forma di fiasco, e uno invece curvo e ricoperto in pelle a sei chiavi (forse non originali) con una campana non meno anomala, del tipo di quella di un oboe, sebbene concava all'interno. Ancora più varia e curiosa la produzione di Lesti, di cui conosciamo oboi a due sole chiavi, oboi con in più le sole chiavi d'estensione (si e do# gravi), un oboe con dieci chiavi originali con estensione fino al la grave (e per questo erroneamente definito oboe d'amore). I più singolari strumenti di Lesti sembrano essere due oboi 'gemelli' conservati all'Accademia di S. Cecilia di Roma, identici quasi in ogni minimo particolare,

a eccezione del numero di chiavi (due sole il primo, ben dieci il secondo). Tutte le chiavi sono senza dubbio autentiche, essendo montate su supporti in legno. Questa loro intrigante differenza è un ulteriore segno di quell'incertezza nell'evoluzione degli strumenti a fiato della prima metà dell'Ottocento. Tra le caratteristiche in comune, questi due oboi presentano anche un incastro ricavato all'altezza della cipolla del pezzo superiore (senza anima in metallo), forse a uso di 'pompa' o 'registro' per cambiamenti d'intonazione, e le insolite tapparelle delle chiavi semisferiche anziché quadrate. I corni inglesi di Lesti, come quasi tutti quelli di Magazzari, sono ad angolo, distinguendosi dunque da quelli fabbricati dal veneziano Andrea Fornari e dai viennesi, e hanno due o quattro chiavi.

A giudicare da tutti questi strumenti appare evidente che la tecnica oboistica a Bologna vide un'evoluzione proprio durante l'attività di Centroni, forse tra 1825 e 1845. Sulla base del metodo di Salviani si può supporre che questa evoluzione culminò nell'adozione dell'oboe di sistema viennese. Questo tipo di strumento a tredici chiavi, caratterizzato dall'azionamento della chiave del si grave per mezzo del pollice sinistro, dal doppio azionamento alternativo delle chiavi di fa e mi♭, dal rochetto del pezzo superiore scorsoio a 'coulisse' (pompa o registro) e dalla campana assai corta, fu costruito inizialmente da Stephan Koch (1772-1828) a Vienna e in seguito dal figlio Franz e altri famosi costruttori viennesi e tedeschi, ed è ancora oggi in uso presso le orchestre viennesi in versioni leggermente modificate⁵³. Un'ampia diffusione dell'oboe viennese in Italia verso la metà dell'Ottocento è anche documentata da un'esplicita affermazione di Ricordano De Stefani del 1886: «Io mi servo di un oboè della fabbrica Koch di Vienna, che è stato il mio primo strumento, e non so distaccarmene [...]». De Stefani indusse anche il costruttore Giacinto Riva di Ferrara a costruire oboi con sistema viennese⁵⁴. In altre parti d'Italia venne presto apprezzato

Frontespizio e prima pagina da R. Parma: *Sei capricci per oboe*, G. Ricordi, Milano.

55403

Pr. 5.

Stampato e distribuito in Italia da G. Ricordi & C. Milano. Deposito e diritti di traduzione, riproduzioni, ristampe, ecc. riservati.

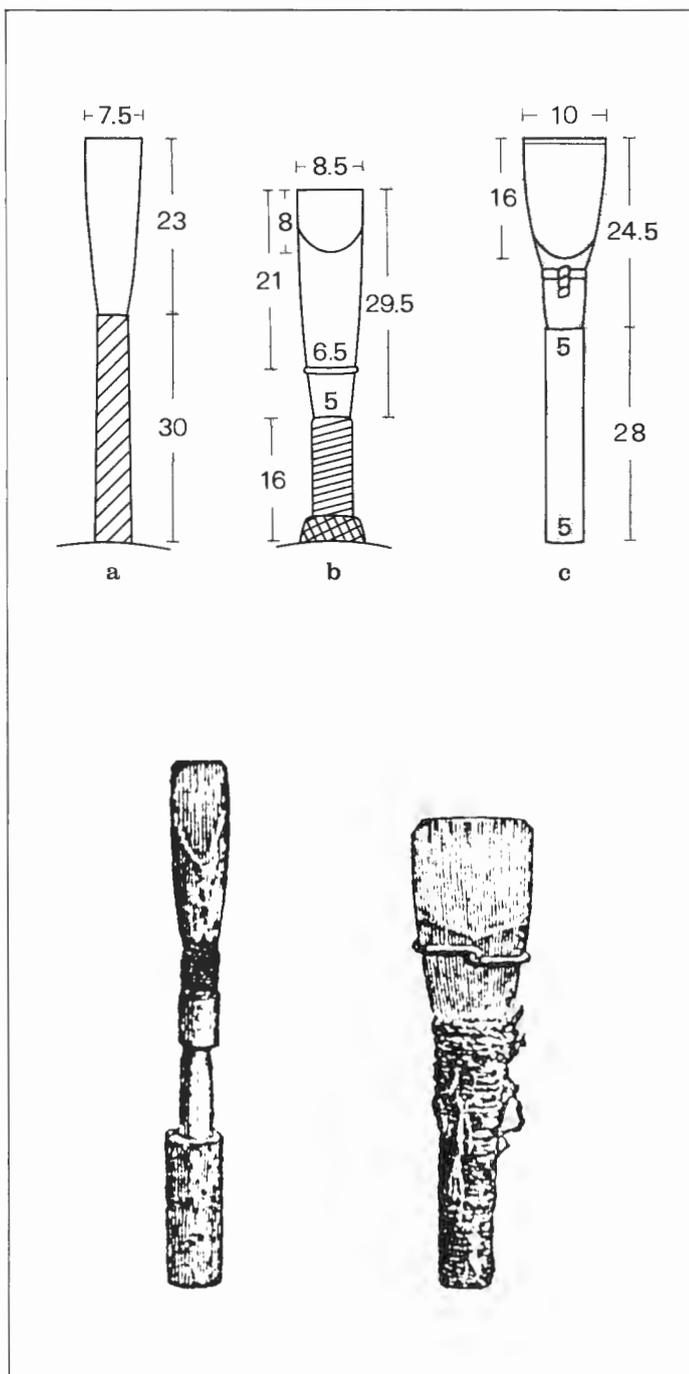
(Printed in Italy.)

SEI
CAPRICCI PER OBOE. R. PARMA

N.º 1.
Moderato

Proprietà G. RICORDI & C. Milano. 55403 Tutti i diritti di traduzione, riproduzioni, ristampe, ecc. riservati.





A p. 28: Roma, Accademia di S. Cecilia, coppia di oboi rispettivamente a due e dieci chiavi di «LESTI / ANCONA», e oboe a quattro chiavi di «LESTI / ANCONA», collezione privata Paolo Grazzi, Mantova. Sopra: misure e forme di ance riprese da a) ritratto di Sante Aguilar (1767), b) ritratto di Baldassarre Centroni (ca. 1815), c) metodo di Clemente Salviani (ante 1848), e ance dall'articolo «Oboe» dalle prime edizioni del *Grove dictionary*: a destra quella di Centroni, a sinistra il modello Triébèrt.

anche l'oboe con sistema francese — il celebre Antonio Pasculli (1842-1924) di Palermo utilizzava un Triébèrt — che nel nostro secolo si è imposto in varianti più evolute in tutte le scuole del paese.

Le ance

Chiunque abbia affrontato lo studio dell'oboe, antico o moderno che sia, saprà bene che le caratteristiche e le qualità dell'ancia sono ben più determinanti per il risultato timbrico di qualche chiave in

più o in meno. Questa ricerca, dunque, sarebbe assai incompleta se non ci si fosse inoltrati in materia di ance. Ogni ricerca su questo piccolo oggetto, magico e misterioso, è stata sempre difficoltosa, poiché aldilà dell'intimo legame con chi lo possiede ha durata troppo breve per potersi conservare per secoli⁵⁵. Nei limiti che ci siamo posti in questo studio, è stato tuttavia possibile raccogliere elementi che, se anche possono apparire esigui, non capita spesso di ritrovare. Alla base di questa documentazione è il materiale iconografico che consiste nei ritratti di Aguilar (1767), Centroni (intorno al 1815) e nel metodo di Salviani (ca. 1848). Da questo materiale è possibile avere perlomeno un'idea della forma esterna e delle misure delle rispettive ance. Sebbene la maggior parte dei dipinti di argomento musicale non sia affidabile come fonte iconografica in materia di misure di strumenti con accettabile approssimazione, i ritratti di Aguilar e Centroni fanno eccezione: i loro oboi, infatti, accurati al decimo di millimetro, sono stati copiati in scala reale dai rispettivi pittori. Rimarremo dunque presto sorpresi nell'osservare che dal 1767 al 1848 l'ancia andò allargandosi sempre di più, quando invece è diffusa l'idea che al contrario l'ancia andò stringendosi nei tre secoli di esistenza dello strumento. Ma in verità anche qui una generalizzazione è assai pericolosa, poiché l'ancia è un oggetto troppo personale per poter sopportare oggi obiettive statistiche storiche. Basterà citare per esempio l'articolo da «The harmonicon» di Londra del 1830, dedicato da un tale «I.P.» all'oboe e al fagotto, per rendersi meglio conto della faccenda:

Fischer [Johann Christian, 1733-1800], che era uno dei suonatori più bravi ed eleganti, usava un'ancia assai stretta, di una durezza moderata [...]; Griesbach [J. Friedrich A., morto nel 1824] faceva uso di un'ancia molto grande e dura, quasi delle dimensioni di quella di un fagotto: da lì derivava la ricca qualità del suo suono, somigliante alla dolcezza del clarinetto di Willman; per produrlo era necessario un grande sforzo. Vogt [Auguste-Gustave, 1781-1870] suonava con un'ancia notevolmente piccola e leggera, che rendeva il suo suono piccolo; ma il suo modo di suonare era magnifico [...]. Il giovane Cooke [H.A. Grattan, 1808-1889] [...] usa un'ancia di dimensioni e sostanza tra quella di Griesbach e quella di Vogt, e il suo suono è sicuramente molto pieno e dolce, specie nei passaggi cantabili⁵⁶.

Questa preziosa descrizione ci dà un'idea di quanti diversi modi di fabbricare le ance potessero esistere in una stessa epoca e città; ancor più utili i commenti sulla resistenza e sulla tensione dell'ancia. L'impressione che se ne ricava è che con l'introduzione dell'oboe classico, avvenuta forse in Italia nella seconda metà del Settecento, ovvero di uno strumento che pur mantenendo due sole chiavi aveva una cameratura più stretta di circa un terzo, si portò all'estremo anche la riduzione della larghezza dell'ancia in punta; verso il primo Ottocento, poi ci sarebbe stato in alcune parti un ridimensionamento di questi valori, forse per ritrovare un timbro più scuro, e presto si ritornò definitivamente alle ance più strette. Avremmo dunque dapprima una generazione di oboisti che potremmo definire classici, come Aguilar e Fischer (che era allievo di Alessandro Besozzi), che utilizzava ance strette (sotto gli 8 mm in punta?) e in seguito gli oboisti romantici, come Griesbach e Centroni, con le loro ance larghe (sopra gli 8 mm in punta). Per l'ancia di Centroni, oltre al suo primo ritratto, abbiamo anche la testimonianza delle prime edizioni del *Grove's dictionary of music and musicians* (Londra, 1897, vol. II, p. 487) sotto la voce oboe, firmata da William H. Stone. Volendo mettere in risalto la differenza tra l'oboe del primo Ottocento e quello del suo periodo, l'articolista illustra due ance in scala 1:2:

L'ancia sulla destra è una riproduzione dell'ancia moderna come è costruita in Francia da Triébèrt. Quella a sinistra è una delle tante donate allo scrivente dal fu sig. Waddell, un tempo maestro della banda delle First Life Guards, e appartenevano all'oboista che accompagnò Rossini nella sua prima visita in questo paese nel 1823, quando il grande melodista era restio ad affidare le sue elaborate parti per oboe a qualsiasi pretendente inglese. Si noterà immediatamente che questa è una riproduzione dell'ancia del pifferaio [...]. Un'ancia molto simile a questa era utilizzata persino da un suonatore così recente come Grattan Cooke⁵⁷.

Le dimensioni di quest'ancia sono così estreme se riportate in scala reale (larghezza in punta 16 mm) e così differenti da quelle visibili



Modena, Museo civico, corno inglese angolato a due chiavi «ERMENEGILDO / MAGAZARI / BOLOGNA».

nel ritratto di Centroni (di pochi anni anteriore all'ancia del *Grove*), che ci si domanda se l'articolista non abbia piuttosto illustrato un'ancia da corno inglese oppure abbia fatto confusione con la scala di riduzione, per poi caricaturizzare l'immagine dell'oboista bolognese paragonandolo a un pifferaro.

Sulla durezza, resistenza e tensione delle ance, fattori ancora più misteriosi, la documentazione è quasi inesistente.

Probabile è che le ance a scarto corto utilizzate da Centroni, con tensione regolata dal filo d'ottone, fossero assai dure di emissione, se si dà ascolto alla testimonianza di De Stefani sopra riportata che ricorda di un Centroni a cui si gonfiavano «le guance e il collo, per modo che gli occhi sembravano volergli uscire dalle orbite»⁵⁸. Va notato che questa osservazione si deve riferire all'ultimo periodo

di attività di Centroni, visto che De Stefani nacque nel 1839.

Osservando nel suo complesso l'intera documentazione raccolta sull'evoluzione dell'oboe nella prima metà dell'Ottocento, sarà impossibile dedurre una tendenza prevalente o unica. In quell'epoca convivevano tipi di oboi e di ance assai differenti che sarebbe troppo facile dividere con le comuni definizioni di conservativi e progressisti. Il risultato timbrico e musicale doveva essere dunque assai diverso di città in città, una varietà che è andata diminuendo nella nostra epoca a causa della standardizzazione degli strumenti e delle ance. Tra i più significativi oboisti del suo periodo, Baldassarre Centroni sembrava prediligere l'oboe a due chiavi e le ance larghe, dure, a scarto corto. Non ci resta che immaginarci il suo suono in un 'solo' rossiniano come quelli de *La scala di seta*⁵⁹.



1 «Allgemeine musikalische Zeitung», 29.1.1812, coll. 69-74: «[...] Im Allgemeinen sucht man jetzt die Hoboe, so wie die Flöte, immer mehr durch viele Klappen zu vervollkommen. Meines Erachtens aber verbessert man sie dadurch keinesweges. Abgerechnet, dass die Klappen, sogar während des Blasens, sehr leicht in Unordnung kommen können, und man dann nicht im Stande ist, etwas auf dem Instrumente hervorzubringen; so schaden sie auch der Gleichheit des Tons. Z. B. die B-Klappe zu



bringt diesen Ton so scharf heraus, dass derselbe im Verhältnis gegen die übrigen gar nicht mehr, als auf Einem Instrumente hervorgebracht, klingt — wenigstens habe ich dies bey den meisten Hoboebläsern, die diese Klappe benutzten, gefunden. Selbst die sogenannte F-Klappe zu den hohen Tönen, ist entbehrlich, da man diese Töne auch ohne dieselbe haben kann; indess erleichtert sie freylich alle hohen Töne ausserordentlich, und hat noch den Vortheil, dass man dadurch Töne zusammenschleifen kann, die sonst entweder gar nicht, oder nur sehr unvollkommen geschleifen werden können. Z. B.



Dieser Satz lässt sich dadurch sehr gut hervorbringen, dass man, bey den mit + bezeichneten Noten, die hohe F-Klappe (mit dem Daumen der linken Hand) öffnet. Unvollkommener lässt sich jedoch dieser nämliche Satz auch machen, wenn das obere Loch der linken Hand bey den mit + bezeichneten Noten halb geöffnet wird. Die tiefe Cis- und H-Klappe ist darum eine Vervollkommung des Instruments, weil man dadurch zwey sonst fehlende Töne gewinnt, und man nun die ganze chromatische Tonleiter von



besitzt. Diese zwey Klappen sind jedoch noch so wenig eingeführt, dass Componisten gar keinen Gebrauch davon machen dürfen, am wenigsten, wenn sie nicht Concerto für Virtuosen nur Orchestermusik schreiben. Auch kann die Cis-Klappe zu diesem



und zwar besonders, wann dies das *Subsemitonium modi* ist, und daher etwas schärfer als gewöhnlich angegeben werden kann, benutzt werden, indem sie diesen Ton, der gewöhnlich etwas tief auf den meisten Hoboen ist, erhöht. [...]».

- 2 J. SELLNER: *Theoretisch praktische Oboe Schule* [...], Saner & Leidesdorf, Wien [c. 1825].
- 3 *Méthode pour le hautbois composée par H. Brod*, Schonenberger, Paris 1830 ca., in due parti. La prima parte era già stata pubblicata nel 1826 da Dufaut et Dubois. In edizioni posteriori si trova il titolo *Grande méthode de hautbois*; cfr. KARL VENTZKE: *Henry Brod (1799-1839): ein Oboenvirtuose als Oboenbauer*, in «Tibia», 3/1977, p. 347-50.
- 4 *Metodo elementare per oboe seguito di esercizi e varj pezzi aggradevoli di Giorgio Kastner*, F. Lucca, Milano s.d.; un esemplare è conservato presso la biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano.
- 5 Cfr. A. BERNARDINI: *Andrea Fornari (1753-1841) «fabricator di strumenti» a Venezia*, in questa rivista, n. 14-15, aprile-ottobre 1986, p. 31-6.
- 6 R. DE STEFANI: *Scuola di oboè in Italia*, Firenze 1886, p. 10.
- 7 NESTORE MORINI: *La reale Accademia filarmonica di Bologna*, Bologna 1930, p. 3.
- 8 EDWARD H. TARR: *Bartolomeo Bismantova und die früheste bekannte Griffabelle für Oboe*, in «Tibia», 2/1987, p. 413-20.
- 9 FRANCESCO VATIELLI: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927, p. 200.
- 10 ANNE SCHNOEBELN: *Performance practice at S. Petronio in the baroque*, in «Acta musicologica», 41 (1969), p. 52; vedi anche OSVALDO GAMBASSI: *La cappella musicale di S. Petronio*, Firenze 1987, p. 114.
- 11 LUIGI NERICI: *Storia della musica in Lucca*, Bologna 1879, p. 340.
- 12 GAMBASSI: *op. cit.*; le esatte date di morte di Racha e Mancinelli sono state ricavate dai loro rispettivi testamenti locati presso l'Archivio di Stato di Bologna (I-Bas): Fondo notarile, Montignani 1777, 4-6-7 per Racha; Mazzoni 1804, 30 aprile per Mancinelli. Secondo il suo stesso testamento Domenico Mancinelli sarebbe morto all'età di 83 anni, indicando come anno di nascita il 1721; l'albero genealogico della famiglia Mancinelli, invece, compilato da Baldassarre A. Carrati in *Alberi genealogici delle famiglie bolognesi*, manoscritto presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (vol. XXXII, B. 728, p. 86), riporta come suo anno di nascita il 1724.

- 13 Conservate presso la collezione privata Ricardi di Udine.
- 14 Un notevole numero di musiche a stampa di Mancinelli sono oggi presso la British Library di Londra. Biografie di Mancinelli di dubbia credibilità sono quelle di Eitner, Fétiš (che lo chiama André) e del *New Grove*.
- 15 Vedi la voce «Aguilar Sante» nel DBI. L'atto di morte di Sante Aguilar, da cui sono state tratte tra l'altro l'esatta data di morte e quella approssimativa di nascita in base all'età, è in I-Bas, Stato civile del dipartimento del Reno, Registro morti 1808, segn. 210, p. 269. Qui è scritto anche che egli era «nativo del napoletano».
- 16 GAETANO GASPARI: *Miscellanea*, manoscritto presso il Civico museo bibliografico musicale di Bologna (I-Bc), tomo I, p. 248.
- 17 I-Bas, Archivio del comune, Istruzione pubblica, tit. X, 1811, reg. 9.
- 18 Esatta data di morte e data di nascita ricavata in base all'età provengono dal testamento di Centroni in I-Bas, Notarile, Stagni Cesare, 43, vol. 264.
- 19 (PIETRO MARIA ALFIERI?): *Catalogo dei maestri compositori, dei professori di musica e socii d'onore della Congregazione ed Accademia di santa Cecilia di Roma*, Roma 1842, p. 55.
- 20 GASPARI: *op. cit.*, tomo I, p. 258 e tomo III, GAMBASSI: *op. cit.* p. 216; per la sua attività al teatro comunale sono stati consultati fascicoli di diversi anni in I-Bas, Comune di Bologna, Deputazione dei pubblici spettacoli, titolo II, rub. 7.
- 21 Lettera di Baldassarre Centroni al conte podestà di Bologna Bianchetti, senza data (11 settembre 1813?) contenuta nel carteggio sull'assunzione di Centroni alla Scala, presso l'Archivio storico civico di Milano, Spettacoli pubblici, cartella 45. Il carteggio include anche due lettere dello stesso podestà di Bologna al ministro dell'interno Capitani di Milano e due di risposta di questo a quello. Ringrazio l'amico Renato Meucci per aver trovato la documentazione e per avermela inessa a disposizione.
- 22 Vedi la voce «Oboe» di William H. Stone nel *Grove's dictionary of music and musicians*, 2nd edition, London 1894, vol. II, p. 487, FEDERICO VELLANI: *Elenchi degli alunni iscritti alle scuole del Liceo musicale dal 1804 al 1904*, raccolta di locandine (una per anno) in I-Bc.
- 23 G. MAZZATINTI e G. MANIS: *Lettere di G. Rossini*, Firenze 1902.
- 24 GIUSEPPE RADICIOTTI: *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, 2 voll., Tivoli 1928, vol. II, p. 180.
- 25 *Gran metodo pratico per oboè e corno inglese diviso in tre parti, premiato all'Esposizione Musicale di Milano, contenente ancora un metodino per apprendere la costruzione delle ancie per l'oboè: corno inglese e fagotto, composto da Ricordano De Stefani oboista, prof. insegnante nel R. Istituto Musicale di Parma, accademico filarmonico di Roma, Firenze, Ferrara, socio onorario dell'Accademia rossiniana pesarese*, manoscritto della biblioteca del Conservatorio di Parma (AL IV 46-48).
- 26 GASPARI: *op. cit.*; a Paganini Centroni veniva paragonato da GELTRUDE RIGHETTI-GIORGI: *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini*, trascritti interamente in LUIGI ROGNONI: *Gioacchino Rossini*, Torino 1977.
- 27 G. BERTI: *XVIII capricci per oboe composti e dedicati all'ornatissimo sig. professore B. Centroni* [...], Litografia Cipriani, Bologna ca. 1825; R. PARMA: *Sei capricci per oboe composti e dedicati all'esimio professore Baldassarre Centroni* [...], G. Ricordi, Milano s.d..
- 28 Esemplari del ritratto a stampa di Centroni sono in I-Bc e presso il gabinetto delle stampe dell'Archiginnasio di Bologna.
- 29 Angelina Centroni studiò canto al liceo bolognese dal 1819 al '22 e pianoforte dal 1820 al '22. La si trova impegnata in diverse produzioni operistiche a Firenze, Bergamo e Ferrara, fino alla morte prematura avvenuta il 20 ottobre 1826. Cfr. VELLANI: *op. cit.*, e «Allgemeine musikalische Zeitung», XXIX, gennaio 1827, p. 31. Carolina Centroni studiò canto al suddetto liceo tra il 1821 e il 1823 e tra il 1825 e il 1827 (cfr. VELLANI: *op. cit.*). L'«Allgemeine musikalische Zeitung» del novembre 1837 la definiva «korpulente und hübsche» (corpulenta e graziosa) e riporta esaltanti commenti sulle sue esibizioni, oltre alla notizia di una sua tournée in Messico (settembre 1832). Luigi Centroni, a quanto pare unico figlio maschio di Baldassarre, studiò pianoforte e organo al liceo tra 1816 e 1823 e contrappunto dal 1822 al 1824. Fu maestro del coro del Teatro comunale per le opere di Rossini *Sigismondo* (1827) e *Semiramide* (1828). Luigi lasciò un trio per oboe, fagotto e pianoforte, cioè proprio quella combinazione strumentale con la quale il padre, Zoboli e Rossini si esibirono nella serata rossiniana del 19 marzo 1830, e un quartetto per oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte, entrambi pubblicati da Cipriani a Bologna, nonché una sinfonia per grande orchestra rimasta manoscritta, per il conseguimento del diploma al liceo. Il trio e la sinfonia si conservano in I-Bc, il quartetto presso il Liceo musicale di Modena. Secondo l'«Allgemeine musikalische Zeitung», il figlio di Baldassarre Centroni (Luigi dunque?) suonò l'oboe nell'orchestra del

- teatro messicano dove cantava la sorella Carolina nel 1832. Oltre a Carolina e Luigi, il testamento di Baldassarre Centroni menziona un'altra figlia, Emilia, apparentemente non impegnata musicalmente.
- 30 Tutte le date sono ricavate da VELLANI: *op. cit.*, passim.
- 31 H. WEINSTOCK: *Donizetti*, London 1963.
- 32 *Metodo completo per oboe contenente nozioni preliminari, modo di costruire la piva (ancia), principi elementari di musica, intavolatura, scale, salti, esercizi e duetti*, F. Luca, Milano pre-1848, n. 8897.
- 33 L'opera di Sellner vide la luce anche in edizione italiana, col titolo *Metodo teorico-pratico per oboe*, Mendrisio, presso C. Pozzi (alias Ricordi), n. 363.
- 34 VELLANI: *op. cit.*, e I-Bas, Comune di Bologna, Deputazione dei pubblici spettacoli, tit. II, rub. 7, anno 1825: «Nota dei professori che compongono l'orchestra del Teatro comunale nel carnevale dell'anno 1825», oboe: Berti e Lelli.
- 35 Collezione privata Han de Vries, Amsterdam.
- 36 CARLO SCHMIDL: *Dizionario universale dei musicisti*, Milano 1926.
- 37 Ibidem.
- 38 Entrambi in I-Bc.
- 39 Cfr. VELLANI: *op. cit.*; vari documenti sopra menzionati in I-Bas e P. FABBRI-R. VERTI: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli, 1645-1857*, Edizioni del Teatro municipale Valli, Reggio Emilia 1987.
- 40 Documento in I-Bas citato a nota 34.
- 41 GAMBASSI: *La cappella musicale di S. Petronio* cit.
- 42 L'edizione italiana del metodo di Garnier è oggi presso la biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano.
- 43 LINDSAY G. LANGWILL: *An index of musical wind instrument makers*, 5th edition, Edinburgh 1977.
- 44 L'albero genealogico dei Magazzari è stato formulato in base alla documentazione ricavata dagli atti di nascita in I-Bas, Stato civile del Dipartimento del Reno, Registri nascite 1806-1815, dall'Archivio arcivescovile di Bologna, e dagli Stati delle anime sia in quest'ultimo, sia presso l'Archivio parrocchiale della SS. Trinità, e da SCHMIDL: *op. cit.*
- 45 Nonostante che in tutti gli strumenti conosciuti sia riscontrabile solo il marchio MAGAZARI con una sola zeta, abbiamo ritenuta più lecita l'ortografia Magazzari poiché questa è presente nella maggior parte dei documenti. Ermenegildo Magazzari, inoltre, non può essere preso in fiducia per l'ortografia del suo stesso cognome, visto che negli atti di nascita dei suoi figli egli non firmava «per essere illetterato».
- Elenco degli strumenti firmati «(ERMENEGILDO/) MAGAZZARI / BOLOGNA» conservati oggi presso collezioni pubbliche e private:
- FLAUTI: ottavino, Leipzig, 1124, 1 chiave; terzino (in fa?); Bologna, Museo civico, 1837, 1 chiave, datato 1799.
- OBOI: Stokholm, 705, 2 chiavi, un pezzo firmato Castel; Venezia, coll. B. Baldan, nove chiavi non autentiche, insolita campana corta; Bologna, coll. G. Tavaglioni, 5 chiavi non autentiche (?), strumento molto usato e alterato.
- CORNI INGLESI: Modena, Museo civico, SM-38-1981, angolato, 2 chiavi; Modena, ibid., SM-39-1981, simile al precedente; Paris, Museo del Conservatorio, simile ai precedenti; Leipzig, 1346, 5 chiavi; Bologna, Museo civico 1787, curvo, 6 chiavi.
- CLARINETTI: Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali, in mi♭ (?), 5 chiavi, datato 1798; Modena, Museo civico, SM-30-1981, in la, 5 chiavi; Leipzig, 316, in fa, 5 chiavi (altro in do distrutto).
- FAGOTTI: Modena, Museo civico, SM-41-1981, 7 chiavi; Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali, 9 chiavi.
- FAGOTTO RUSSO: Washington, U.S. National Museum, 219091 (cimbasso?).

Frontespizio dell'edizione italiana di F. J. Garnier: *Metodo per oboe*, Cipriani, Bologna s.d.

METODO

PER

O B O E

DEL

SIGNOR

GARNIER

Primo Artista dell'Opera

A PARIGI



BOLOGNA

(N.º 628) **LITOGRAFIA CIPRIANI E CC.** (S. a. tom.)

Seconda Edizione.

- 47 VELLANI: *op. cit.*
- 48 Archivio arcivescovile di Bologna, Stato delle anime della parrocchia di S. Biagio, 1800-08.
- 49 VELLANI: *op. cit.*
- 50 CARLO LEONE CURIEL: *Il Teatro S. Pietro a Trieste, 1690-1801*, Milano 1937, p. 395.
- 51 MARIA LETIZIA DORSI: *I libretti d'opera dal 1800 al 1825 nella biblioteca del conservatorio G. Verdi di Milano*, Edizioni degli Amici della Scala, Milano 1987.
- 52 Elenco degli strumenti firmati «LESTI / ANCONA» conservati oggi presso collezioni pubbliche e private:
- FLAUTI: Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali, 4 chiavi; Milano, Conservatorio, 6751, flauto d'amore, 1 chiave.
- OBOI: Milano, Museo teatrale della Scala (ex-Conservatorio), 2 chiavi; Mantova, collezione P. Grazi, 4 chiavi; New York, Metropolitan Museum, 2466, 3 chiavi; Roma, Accademia S. Cecilia, 46, 2 chiavi; Roma, ibid., 44, 10 chiavi; Firenze, Conservatorio L. Cherubini, 10 chiavi, estensione fino a la; Roma, vendita Hortus Musicus 1980, 10 chiavi.
- CORNI INGLESI: København, 104, 2 chiavi; Tribschen, Wagner Museum, 4 chiavi.
- CLARINETTI: Modena, Museo civico, SM-32-1981, d'amore, 5 chiavi + 7 chiavi.
- FAGOTTI: Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali, 10 chiavi.
- 53 PHILIP BATE: *The oboe*, London 1956, p. 64.
- 54 R. DE STEFANI: *Della scuola di oboe in Italia*, Firenze 1886, p. 8.
- 55 Ricerche approfondite in materia sono state compiute da Bruce Haynes (GSJ, XXX, 1977) e Geoffrey Burgess (FOMRHI, n. 47, april 1987).
- 56 «Fischer, who was a most elegant, florid performer, used a rather small reed, of a moderate strength [...]; Griesbach made use of a very large, strong reed, almost the size of that of a bassoon; hence the fine rich quality of his tone, resembling the mellowness of Willman's clarinet; to produce which, required great exertion. Vogt played on a remarkably small, soft reed, which rendered his tone thin; but his execution was great [...]. Young Cooke [...] uses a reed of a size and substance between those of Griesbach and Vogt, and his tone is certainly very mellow and sweet, particularly in the cantabile passages.»
- 57 «The right-hand cut is a reproduction of the modern as made in France by Triébert. That one on the left hand is one of several given to the writer by the late Mr. Waddell, formerly bandmaster of the First Life Guards, and belonged to the oboist who accompanied Rossini on his first visit to this country on 1823, the great melodist being unwilling to entrust his elaborate oboe parts to any English pretender. It will be at once seen that it is a reproduction of the Pifferaro reed [...]. A very similar reed was used even by so recent a player as Grattan Cooke.»
- 58 DE STEFANI: *op. cit.*, p. 4.
- 59 Ringrazio per la collaborazione a questo studio Paolo Grazi, Han de Vries e le direzioni del Civico museo bibliografico musicale di Bologna e della biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano.