

«... La partie pourra être remplacée par ...»: il caso dei Notturmi op. 38

MARIA TERESA DELLABORRA

Nell'ambito del complesso catalogo boccheriniano occupano un ruolo di rilievo le opere che dichiarano apertamente nel frontespizio la possibile sostituzione di qualche strumento.

A volte questa possibilità viene offerta dall'autore stesso, ma in altri casi è ideata dall'editore per rendere maggiormente appetibile il prodotto, per divulgarlo su più ampia scala e forse anche per ampliare il repertorio non particolarmente ricco di qualche timbro specifico.

In questa operazione di scambio, che accondiscendeva tra l'altro l'eclettissimo polistrumentale di molti esecutori, è tuttavia interessante capire come si sia comportato il compositore, ovvero se abbia previsto vere e proprie trasformazioni nella scrittura originale, oppure se fin ab origine si sia preoccupato di scrivere in modo "neutro", o se infine non abbia curato minimamente di adattare passaggi e tessiture allo strumento indicato in alternativa.

Nel caso di Boccherini vari sono gli esempi che riguardano sia la famiglia degli archi sia dei fiati. *Douze nouveaux quintetti pour deux violons, alto, deux violoncelles* op. 47, G 357; *Douze nouveaux quintetti pour deux violons, deux violoncelles et alto*, op. 37, G 358; *Six quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles*, op. 49, G 301-306; *Six quintetti inédits pour deux violons, alto et deux violoncelles*, op. 50, G 340-345; *Collections des quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles, tome 1er*, G 265, tutti editi da Pleyel, prevedevano la sostituzione della prima parte di violoncello con l'alto-violoncello. Oltre a questi non vanno dimenticati i quintetti a due violoncelli (*Sei quintetti per due violini, alto et due violoncelli concertanti libro primo* op. 12, G 265-270; *Sei quintetti per due violini alto et due violoncelli concertanti libro terzo* op. 20, G 277-282 e *libro sesto* op. 23 G 289-294) prospettati dalle edizioni Venier che offrivano invece la possibilità di rimpiazzare il secondo violoncello con una viola o con un fagotto.¹

Tale prassi era sollecitata dallo stesso autore, come si può desumere, ad esempio, da questo passo della lettera a Pleyel del 14 novembre 1796:

Poiché sono sempre stato obbligato a scrivere per due violoncelli, è possibile che ciò non si confaccia alle vostre intenzioni. Vi do dunque piena e ampia facoltà di trasporre la parte del primo violoncello per lo strumento che riterrete più appropriato per facilitarne la vendita; sia una seconda viola, sia un fagotto, etc... ma fatelo voi stesso, perché sono sicuro che ciò, portato a compimento da un maestro come voi, sarà ben fatto come se l'avessi fatto io, se non meglio.²

¹ *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), A/1 Einzeldrucke vor 1800, Kassel, Bärenreiter, 1971, Appendice 1, pp. 332-349.

² Il testo completo è riportato in MARCO MANGANI, *Luigi Boccherini*, Palermo, L'Epos, 2005, p. 142, fonte anche per le restanti lettere, ove non altrimenti indicato.

Analoga situazione di alternative o sostituzioni si verifica nell'ambito del repertorio per i fiati: ne sono esempio la *Simphonie concertante à huit instruments obligé pour deux violons, deux violoncelles, alto, oboe ou flûte, cor et basson* op. 41, G 470, il *Second sextuor pour le violon, viola, fagotti, oboe o flauto, contrabbasso e cor* op. 42, n. 2, G 467; i *Six nouveaux quintetti pour flûte ou oboe, deux violons, alto et violoncelle 1er livre* op. 45, G 431-436 e le *Sei sinfonie per due violini, viola e basso, oboe o flauto e corni* op. 22, G 493-498. Anche per questo non mancano frequenti testimonianze nell'epistolario di Boccherini. Nella lettera a Pleyel del 27 dicembre 1798 si legge, ad esempio: «Ho terminato tre opere: le prime due sono le ultime scritte per il defunto re di Prussia, cioè l'opera grande già nota dei quintetti con pianoforte obbligato, e l'altra di piccoli quintetti con oboe o flauto obbligati».

Il compositore era dunque ben consapevole del mercato musicale, sapeva immaginare quali potevano essere le capacità esecutive degli acquirenti e quali opere avrebbero fatto presa sul pubblico. Due passaggi di altrettante lettere confermano questa affermazione: il primo è desunto dalla lettera a Pleyel del 10 luglio 1797 in cui sostiene che:

Nell'opera 30 Quintettini, troverete che uno ha per titolo *La musica notturna delle strade di Madrid*; questo pezzo è totalmente inutile, ed anche ridicolo fuori di Spagna, poiché non possono gl'uditori giammai comprendere il significato, né gli esecutori sonarlo come deve essere sonato; per il che in suo luogo vi mando una sinfonia a grande orchestra.³

Il secondo è tratto dalla lettera ancora a Pleyel del 18 marzo 1799 quando, parlando della propria ormai quarantennale carriera e riferendosi ai quartetti di Pleyel dedicati al re di Napoli, si accalora sostenendo che:

Non si puote in queste mantenere il vostro consiglio, cioè la facilità e la brevità; in questo caso addio modulazioni e intreccio delle idee prescelte, etc. etc. In poco, poco si suol dire e meditare. Dall'altra parte mi faccio una ragione, che i poveri dilettanti rare volte possono riuscire nelle produzioni studiate, per la difficoltà del tempo, dell'intonazione ed altri motivi; per il che vi do parola di compiacervi anche in questo, posto che lo richiede ancora la speculazione marcantile. Ma non volendo perdere la reputazione che tengo e quel nome che tanto di fatica mi ha costato acquistare nel mondo, resteremo d'accordo che nell'opera di quartetti e in tutte l'altre che io scriverò, due saranno secondo il mio stile e quattro secondo il vostro desiderio.

³ MARIO BATTISTINI, *Una lettera di Luigi Boccherini*, «Rivista Storica degli Archivi Toscani», 3/2, 1931, pp. 138-140. Questa lettera, sino ad allora inedita, fu rinvenuta dal Battistini nell'autografoteca Warocque, di proprietà dello stato belga, conservata nel castello di Mariemont, e trascritta per esteso nel «Bollettino Storico Lucchese», 3/3, 1931 (recte 1932), pp. 242-243. Ringrazio Piero Gargiulo per la segnalazione.

In questo ambito di scambi o di alternative, il caso più interessante sembra rappresentato dalle op. 41 e 42 nn. 1 e 2, corrispondenti ad altrettanti numeri dell'op. 38 del catalogo autografo secondo i rapporti prospettati nella tabella:⁴

Manoscritto	Edizione Pleyel
op. 38 n. 1. Sestetto o notturno per violino, viola, fagotto, flauto o oboe, corno, contrabbasso Mib, op. aprile 1787, G 467	Second sextuor pour violon, viola, fagotti oboe o flauto, contrabbasso e cor op. 42 n. 2, 1798
op. 38 n. 2. Sestetto o notturno Mib, op. maggio 1787 G 468 perduto	
op. 38 n. 3. Sestetto o notturno Mib, op. luglio 1787 G 469 perduto	
op. 38 n. 4. Otetto o Notturno per due violini, viola, due violoncelli, flauto o oboe, corno e fagotto Sol, op. agosto 1787 G 470	Simphonie concertante à huit instruments obligé pour deux violons, deux violoncelles, alto, oboe ou flûte, cor et basson op. 41, 1798
op. 38 n. 5. Sestetto o notturno per due violini, viola, due violoncelli e corno inglese Mib, op. settembre 1787, G 471	Sextuor pour deux violons, alto, cor et deux violoncelles, op. 42 n. 1, 1798
op. 38 n. 6. Sestetto o notturno Sib, op. dicembre 1787, G 472 [oboe, fagotto, due violini, viola e violoncello]	

TABELLA 1 – Autografi di Boccherini ed edizione Pleyel

Le tre composizioni creano un *corpus* omogeneo in quanto appartengono ad un genere molto in voga all'epoca, coltivato soprattutto in ambiente francese, diffuso in particolare tra gli *amateurs* e destinato ad un ensemble di strumenti a fiato in varie combinazioni con o senza archi, denominato notturno⁵. Le soluzioni timbriche – strumenti senza voce – proposte da Boccherini rientrano in una tipologia ampiamente attestata e confermano che il compositore ne aveva conoscenza approfondita ed era perciò in grado di individuare organici, forme e stili adeguati per assicurarsi il successo.⁶ Precisamente a sette ammontano i notturni, come risulta dalla lettera del 12 settembre 1796, dove Boccherini aveva espressamente definito le 213 «mie più recenti composizioni, che (almeno a mia conoscenza) non sono mai state stampate da nessuna parte».⁷ I sette numeri elencati potrebbero essere riconosciuti appunto nei sei notturni che appartengono all'op. 38 (G 467-472) e nell'ottetto notturno in mib maggiore, op. 42 del catalogo autografo, purtroppo perduto, ora G 473.⁸

⁴ Il manoscritto, sia autografo sia copia, dell'op. 38 è perduto e dunque si può soltanto impostare un confronto virtuale tra la possibile versione ideata da Boccherini e la copia a stampa uscita dalla casa editrice Pleyel, per formulare ipotesi che possono coinvolgere anche ambiti più vasti dell'attività creativa boccheriniana. Per una descrizione dettagliata dei singoli numeri cfr. YVES GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, Oxford University Press, 1969, pp. 519-524.

⁵ Il termine italiano notturno ricorre frequentemente nei titoli del XVIII secolo, spesso come sinonimo di serenata, cassazione e divertimento, a indicare una composizione destinata all'esecuzione nelle ore notturne. Cfr. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., vol. XIX, London, Macmillan, 2001², p. 11 e *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, 4 voll., vol. III, Torino, UTET, 1984, pp. 367-368.

⁶ L'indagine è stata condotta nel repertorio di sestetti e ottetti in tre, quattro movimenti databili tra 1760 e 1820. Qui di seguito si citano dapprima i manoscritti poi le stampe. Tra parentesi quadre i titoli non originali: JOHANNES AMON (1763-1825), *Deux Sextuors pour deux cors et violon concertans alto, violoncello et trombonne, composés pour les frères Zwirgina*, [Mi, Fa], *Musik für Harmonie* [per flauto, oboe, due clarinetti, due fagotti, due corni, Sib]; JOSEPH BARTA (1746c-1787), *Parthia ex C a oboa* [sic] *prima oboa* [sic] *secondo due corni fagotti 2da*, [Do]; FERDINAND BARWEISCH (1764-1801) *Sexteto a oboe due viola corni due fagotto* [Mib]; ignaz von beecke (1733-1803), *Paritta* [sic] *à flauto solo, oboe solo, due clarinetti, due corni è fagotto*, [Mib], *Parthia Das Waldmaedchen due clarinetti*, [due] oboe, [due] corni, [due] fagotti [Do]; JOHANN EVANGELIST BRANDL (1760-1837), *Sextuor pour violon, hautbois, basson, deux altos & violoncelle oeuvre 16me* [Do]; franz danzi (1763-1826), *Sestetto a due clarinetti, due corni e due fagotti*, [Mib]; FRANCESCO GALEAZZI, *Tre ottetti da suonarsi da otto istrumenti a due tavolini in distanza scritti nel 1799* [due cori di due violini, viola, violoncello]; JOHANN CHRISTIAN BACH (1735-1782), *Quintetto VI. Flauto, oboe, violino, viola e basso* [recte: due flauti, due corni di bassetto, due fagotti, due corni, Re, Terry 303-305]; IGNACE MALZAT (1757-1804), *Sextuor a violino oboe flauto alto fagotto e violoncello* [Fa]; simone mayr, [*Sestetto per flauto, oboe, clarinetto, due viole e violoncello Mi*], [*Otetto per due oboi, due clarinetti, fagotto, due violini, violoncello, Mib*]; josef myslivecek, *Parthia* [due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, Sib]; MARCO ROLLA, *Otetto per Carlo Paganelli in Milano anno 1814*, [due violini, viola, contrabbasso, flauto, clarinetto, fagotto, corno. Sib] CARLO GIUSEPPE TOESCHI (1731-1788), *Sestetto flauto traverso oboe violino viola fagotto & violoncello* [Sib] e [*Sestetto per flauto, oboe, fagotto, violino viola violoncello, Fa*], *Sextuor* [flauto, oboe, fagotto, violino, viola e violoncello, Fa]; JAN KRITTEL VANHAL (1759-1813), *Notturno per due flauti traversi, violino, viola, corni, basso; tre Notturni per flauto traverso, violino, viola, corni e basso*; IGNAZ JOSEPH PLEYEL (1757-1831), *Sestetto concertante a deux violons, deux alto, violoncelle et basse Parigi*, Sieber, 1791 BNT 2207, *Sestetto a due violini, due viole, violoncello e basso*, Vienne, Hoffmeister, 1791, BNT 2202; FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809), *Sestetto per due violini, viola, due corni obbligati e basso Hob. II: 22*; PAUL WRANITZKY (1756-1808), *Sei sestetti a flauto, oboe, violino, due viole e violoncello*, Vienne, Hoffmeister, c1788. Per un approfondimento circa il ruolo del flauto all'interno della forma del notturno cfr. anche COSETTA FARINA, *Giovanni Battista Sammartini. I notturni con il flauto del fondo Waldstein*, in *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, ed. Anna Cattoretti, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 99-135.

⁷ Citata anche in GERMAINE DE ROTHSCHILD, *Luigi Boccherini. Sa vie, son oeuvre*, Paris, Plon, 1962, pp. 111-113. «Oeuvres grandes: Symphonies 19; Quintettes 69; Quatuors 19; Trios 12. Oeuvres petites: Quintettes 32; Quatuors 42; Trios 12; Nocturnes avec instruments à vent 7; Un jeu de menuets à grand orchestre pour le bal 1». Per l'intricata trattativa con Pleyel cfr. MANGANI, *Luigi Boccherini*, pp. 138-159.

⁸ Va notato tuttavia che il Sestetto o notturno in mib maggiore G 471 non prevede l'uso dell'oboe, strumento al quale Boccherini fa specifico riferimento nella lettera a Pleyel del 10 luglio 1797, ma è destinato a due violini, viola, due violoncelli e corno, come appare nel frontespizio dell'edizione Pleyel. Per trovarne un settime con oboe dovremmo dunque intraprendere una nuova ricerca, che potrebbe rivelarsi purtroppo vana, all'interno dei vari cataloghi boccheriniani. È anche possibile tuttavia che l'affermazione di Boccherini sia riferita al genere e non specificamente alla presenza dell'oboe.

A proposito di queste composizioni l'autore così si esprime nella lettera del 10 luglio 1797:

Caro e amato Pleyel [...] Essendovi qui un eccellente oboè musico da camera del Re, chiamato mr. Gaspar Barli, questi, al di più di una dolcezza straordinaria, ricava dal suo istromento de' suoni altissimi, rari e propri di lui; di questi suoni, ho usato nei notturni a strumenti a vento; se questi potessero impedire l'esecuzione, levateli e aggiustateli ai toni naturali dell'oboe, non sia che ne nasca qualche pregiudizio contro di voi nello spaccio, e siccome io non pretendo altro che il vostro utile nel darvi le mie opere a un prezzo quasi vile, vi do ancora la piena libertà di aggiustare le parti del detto oboe, di modo che tutti possino comodamente eseguirla.⁹

Il passo è di un certo rilievo per più di un motivo:

1. fa riferimento a un interprete d'eccezione che ha la straordinaria abilità di eseguire con l'oboe suoni che escono dall'estensione abituale dello strumento;
2. prevede la possibilità di apportare modifiche più o meno sostanziali per adeguare la complessità e la peculiarità della scrittura agli standards esecutivi medi;
3. fa espresso riferimento a un repertorio particolare: quello dei notturni a «strumenti a vento».

Oltre a questi elementi, dalla lettera si possono trarre ovviamente altri spunti di riflessione sui rapporti umani e commerciali tra Boccherini e Pleyel.

Gaspar Barli è il musicista al quale Boccherini ha pensato scrivendo una sezione cospicua delle sue opere. Oboista e fagottista fiorentino, nato probabilmente nella seconda metà del XVIII secolo, si era trasferito a Madrid attorno al 1780 per partecipare attivamente alle attività musicali organizzate alla corte di Carlo IV, allora principe, e a partire dal 1783 entrò a far parte dell'orchestra particolare dei duchi Benavente-Osuna probabilmente grazie alla segnalazione di Boccherini, che gli era intimo amico. Nel 1784 è dapprima nominato fagottista della Reale Cappella e alla fine del 1790 oboista presso la stessa istituzione. Dal 1796 diviene musico da camera di Carlo IV. Quando le truppe napoleoniche entrano a Madrid nel 1808, Barli, ammalato, non può abbandonare la città ma, appena la salute glielo consente, si trasferisce a Cadice, dove preferisce vivere senza lavoro piuttosto che servire il governo straniero. Nel 1813 dichiara la sua lealtà a Ferdinando VII e a partire dal 1814 è di nuovo incluso nell'organico della Reale Cappella, ma non in quello della Reale Camera dove può rientrare soltanto nel 1819. Dal 1820 una malattia alle braccia lo costringe a prendere un congedo che probabilmente si protrae ininterrottamente sino al 28 aprile 1826, anno della morte.

⁹ BATTISTINI, *Una lettera*, pp. 138-140.

La sua arte era nota non soltanto a corte, ma in tutta Madrid dove se ne apprezzava anche l'attività didattica, come emerge da una corrispondenza del 15 dicembre 1790 apparsa nel *Diario de Madrid* dove si legge: «... si stanno creando alcuni abili oboisti alla scuola dell'insigne Barli» e tra questi discepoli uno dei più noti è José Alvarez.¹⁰ Barli era solito suonare, oltre ai brani di Boccherini, anche le composizioni di Brunetti destinate alla Real Camera e soprattutto si diletta a comporre i propri arrangiamenti di opere di Pleyel, secondo quanto ci viene testimoniato dall'*Allgemeine musikalische Zeitung*¹¹.

Barli, un italiano, primo oboista della cappella reale e di quella del ducato di Osuna, suona con straordinaria leggerezza, prontezza e sentimento. Quello che mi stupisce di lui è il suono, così rotondo e morbido che gli consente di eseguire perfino l'*eco di un piano*. Arrangia egli stesso la propria musica servendosi delle splendide composizioni di Pleyel. I madrileni lo considerano un semidio (*Halbgott*).

Barli aveva dunque un'abilità straordinaria a cavare dal suo strumento suoni dolci, delicati, in pianissimo, ma anche sovracuti. Tutte queste peculiarità, ma soprattutto l'ultima, decisamente esclusiva, che addirittura forzava la naturale tessitura dello strumento, avrebbero potuto intimorire altri interpreti e limitare la diffusione delle stampe. Sarebbe stato dunque meglio ricorrere a semplificazioni o trasformazioni, forse anche sostanziali per risolvere il problema. Boccherini stesso non solo si mostra molto tollerante a questo proposito, ma addirittura incita Pleyel a intervenire in prima persona così come aveva già fatto in altre occasioni.

Si tratta dunque innanzitutto di scoprire se e come Pleyel abbia reagito alle sollecitazioni di Boccherini e cosa abbia modificato nella scrittura dell'oboe al momento della pubblicazione delle composizioni delle op. 41 e 42. In seconda istanza occorre verificare se davvero la scrittura dell'oboe differisca in modo significativo da altre pagine destinate allo stesso strumento.

¹⁰ Cfr. BERYL KENYON DE PASCUAL, *sub voce*, in *Diccionario de la musica espanola e ispanoamericana*, director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, 10 voll., vol. II, Madrid, Sociedad general de autores y editores, 1999, pp. 242-243; cfr. anche la voce *Barly* (...) in ERNST LUDWIG GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Orgel- und Instrumentenmacher etc. aus allen Nationen enthält*, 4 voll., vol. I, Leipzig, Kühnel, 1812, p. 265.

¹¹ «Allgemeine Musikalische Zeitung», 1/26, 27 marzo 1799, pp. 402-403.

Va ricordato che all'epoca l'oboe aveva due chiavi (per il do_3 e mib_3 , la seconda delle quali spesso doppia),¹² era già completamente cromatico e si estendeva da do_3 a do_5 . Il registro centrale era quello più pieno e gradevole, mentre quello acuto risultava debole e stridente oltre che limitato nel volume.

Il Sestetto op. 42 n. 2 è in mib maggiore¹³. Se nei due tempi estremi – Andante lento e Tempo di Minuetto con trio – la nota più acuta è il do_5 e non ci sono passaggi particolarmente arditi, nell'Allegro ma non presto centrale lo strumento non solo raggiunge vette acute (fa_5 ripetuto e prolungato) frequenti mib_5 , ma si impegna anche in ricorrenti passaggi di agilità. All'interno dell'intero brano, ha poi un ruolo solistico accentuato, come accade, ad esempio a battuta 12 dell'Andante in coincidenza con l'esposizione del secondo tema dove presenta anche un disegno che sarà riproposto nel secondo movimento.

ESEMPIO 1 – Notturmo G 467, Andante Lento, bb. 12-20

Nell'Allegro accanto ai passaggi in cui raddoppia all'acuto ora gli andamenti del violino (bb. 1-16; 38-39; 114-121), ora del fagotto (bb. 41-44; 123-126) ora del corno (bb. 45-52; 126-134), si individuano momenti solistici che servono da spunto per imitazioni (bb. 18-21; 31-32; 80-86; 96-104). Particolarmente interessante quest'ultimo passaggio che si pone come momento conclusivo della ripresa già avviata attraverso variazioni da bb. 88.

ESEMPIO 2 – Notturmo G 467, Allegro ma non presto, bb. 88-104

L'abilità dell'esecutore consiste anche nella ricerca di un suono dolce, talora dolcissimo, pur in registri non particolarmente consoni, come a bb. 58-68 e a bb. 70-74 dove l'oboe raggiunge il fa_5 da eseguirsi dolce.

ESEMPIO 3 – Allegro ma non presto, bb. 58-77

¹² È risaputo che nel 1727 Gerhardt Hoffmann introdusse un pistone per intonare senza difficoltà due suoni difficili quali il $sol\#\#$ e il lab ; nel 1751 venne aggiunta una chiave per il $do\#\#$ e una per i suoni all'ottava e da questa data molte furono le innovazioni compiute sia dai fratelli torinesi Besozzi sia da Jacob Friedrich Grundmann di Dresda sia dal parigino Delusse. Nel 1823 il viennese Stephan Koch creò uno strumento con 10 chiavi mentre nel 1825 è attestata la presenza di un oboe a otto chiavi, più la chiave dell'ottava, che poteva eseguire i seguenti suoni: do_3 $do\#\#$ $re\#\#$ $fa\#\#$ $sol\#\#$ si do_4 . L'attuale estensione è da sib_2 a sol/las_5 . Cfr. GIANPIERO TINTORI, *Gli strumenti musicali*, vol. II, Torino, Utet, 1971, pp. 777-778.

¹³ L'avvenuta pubblicazione è annunciata dall'«Allgemeine Musikalische Zeitung», 1/36, del 5 giugno 1799, p. 570 in poche righe e con un giudizio poco lusinghiero. Dopo aver elencato i tempi di cui il sestetto si compone e aver precisato che tutti hanno ritornello, si conclude: «Die Pincipalviolinstimme nimmt nur zwey Seiten ein. Ueberhaupt ist es von keinem sonderlichen Belang».

Anche nel Minuetto e nel Trio, eccettuata la leziosità della prima sezione (bb. 1-28) in cui i movimenti sono consueti e si riducono prevalentemente ai raddoppi tra le parti, si ascoltano momenti concertanti di un certo rilievo che coinvolgono l'oboe e il violino (bb. 29-36) oppure passaggi solistici molto espressivi usati per enfatizzare il momento cadenzale.

Numero G 467 Trio, batt. 13-17

ESEMPIO 4 – Notturmo G 467, Trio, bb. 13-17.

Nell'Ottetto in *sol* maggiore il primo movimento Andantino amoroso ma non largo si avvia proprio grazie a un momento solistico dell'oboe che prosegue ininterrottamente sino a b. 10, si sospende per un brevissimo tratto concedendosi il raddoppio col violino e nuovamente riprende a b. 13 per slanciarsi a b. 14 all'acuto *sol*₅ utilizzato come "riempitivo" sorprendente.

ESEMPIO 5 – Notturmo G 470, Andantino amoroso ma non Largo, bb. 9-16.

ESEMPIO 6 – Notturmo G 470, Minuetto, bb. 53-64.

Prima della ripresa (b. 49) in cui gli elementi già esposti nella prima parte sono replicati attraverso una più o meno originale variazione, l'oboe ha modo di evidenziarsi in piena autonomia ancora con scalette staccate di trentaduesimi (bb. 37-38) in imitazione con il primo violino.

Nel Minuetto successivo il legno espone il tema in raddoppio all'acuto con altri strumenti (e quindi in una tessitura non felicissima) raggiungendo un *re*₅ sempre con la richiesta di espressione *dolce*, utilizzando un fraseggio di un certo interesse. Ma è soprattutto nella zona «minore» (*sol* minore, bb. 44-80) che gli spetta un significativo momento di canto (bb. 53-68). Questo si realizza all'interno di un'area in maggiore, contrapposta armonicamente alle due sezioni estreme. L'oboe svolge qui il ruolo principale non soltanto per la natura del tema che si staglia, qua e là interpuntato del fagotto, sugli accompagnamenti pressoché costanti degli archi, ma anche per la qualità del timbro, prescelto come perfetto contraltare del fagotto cui è riservata l'intonazione solistica nel minore.

Nel Finale Allegro vivo partecipa all'esposizione del ricco e grazioso materiale tematico con i consueti raddoppi e con un virtuosismo concertante – analogo a quello già visto in precedenza – che lo conduce a intonare e a ribadire quale nota più acuta il *re*₅.

L'Andante amoroso del notturno in *si*b maggiore G 472 destina all'oboe molti spazi significativi di carattere brillante e un ruolo determinante nell'esposizione tematica. Talora i due aspetti sono contemperati come si evince dalle bb. 13-14; 18-19 (replicate a bb. 25-26 e 40-45) poste all'interno di una delicata esposizione tematica. Tale andamento si può ritrovare ancora nella ripresa variata (b. 63) in cui ovviamente si raddensano le ornamentazioni e gli slanci verso l'acuto, che conducono sino al *re*₅.

Soluzione molto simile si presenta anche nel Trio, che giunge dopo un Minuetto molto semplice e scarno. L'oboe solo si slancia verso il *mi*₃ e vi insiste lungamente:

ESEMPIO 7 – Notturmo G 472, Andante amoroso, bb. 9-20.

ESEMPIO 8 – Notturmo G 472, Trio, bb. 1-12.

Anche in questo caso si assiste ad un impiego piuttosto consistente dell'oboe che si “inerpica” sugli acuti, propone momenti di agilità e di staccati, si impegna in passaggi probabilmente non accessibili a tutti gli strumentisti coevi.

Quale può essere stata dunque l'operazione compiuta da Pleyel? Sembra di poter affermare: nessuna. Pleyel ha infatti lasciato intatti quei probabili punti ardui in cui lo strumento è in evidenza e che avrebbero potuto (o dovuto, secondo il disegno del loro autore) essere decisamente semplificati. Non comprende o sottovaluta, non tenendone conto, la proposta di Boccherini che davvero qui ha voluto cimentarsi con sperimentazioni, e segnala soltanto – e a questo potrebbe ridursi la vera e unica “operazione” compiuta – l'alternativa tra oboe e flauto. Per quest'ultimo in effetti la scrittura, sia per quanto attiene l'aspetto virtuosistico (articolazioni e agilità) sia l'estensione, non presenta particolari problemi, anche considerando il caso dell'ottetto, in cui sono più ricorrenti che nei sestetti virtuosismi, passaggi intervallari notevoli e presenze di doppio staccato.¹⁴

Il flauto sarà protagonista esclusivo dei *Sei quintetti per flauto, due violini, alto e violoncello concertanti* op. 21, Paris, de La Chevardière, G 419-424 e *Sei quintetti per flauto, due violini, alto e violoncello concertanti* op. 25, Paris, de La Chevardière G 425-430) e dei *Sex sextuor per due violini, viola, due violoncelli e flauto* op. 15, Paris, de La Chevardière, G 461-466, mentre l'oboe, per così dire “senza alternative”, troverà impiego in coppia con un secondo oboe soltanto nelle sinfonie a grande orchestra (*Sinfonie à plusieurs instruments récitant oeuvre 16*, Paris de la Chevardière, G 504, 506) o nei concerti con strumenti obbligati (*Concerto a più stromenti concertanti due violini, obboe [sic], violoncello, alto e basso obbligati [sic], due violini, fagotti e corni di ripieno* op. 8, Paris-Lyon, Venier, G 491; *Sérénade à deux violons, deux hautbois obligés, deux cors de chasse et basse*, Lyon, Guerra, G 501).

¹⁴ Per dettagli sulla meccanica e sul repertorio cfr. GIANNI LAZZARI – EMILIO GALANTE, *Il flauto traverso, storia, tecnica, acustica*, Torino, EDT, 2003, pp. 102-115.

E proprio scorrendo le pagine di queste composizioni si trova conferma di un atteggiamento compositivo boccheriniano più pacato, semplice, naturale per l'oboe in raffronto alle audacie contenute nei due Sestetti op. 42 e nell'Ottetto op. 41.

Due esempi in cui gli andamenti strumentali appaiono accessibili a qualunque esecutore degno di tale nome¹⁵:

QUINTETTO III. OBOE O FLAUTO

ESEMPIO 9 – Quintetto III da *Six nouveaux quintetti pour flute ou oboe deux violons, alto e violoncelle*, op. 45 (G 431-436).

CONCERTO

ESEMPIO 10 – Concerto grande op. 8, G 491.

E in effetti è noto che per Boccherini l'accuratezza dell'esecuzione è estremamente importante: il musicista lucchese lo ribadisce a più riprese nelle lettere. In una di queste sostiene

che nulla ottiene il compositore senza gl'esecutori: questi è necessario che siano ben affetti all'autore, poi devono sentire nel cuore tutto ciò che questi à notato; unirsi, provare, indagare, studiar finalmente la mente dell'autore, poi eseguirne le opere. Allora sì che arrivano quasi a togliere l'applauso al compositore...

ma lo aveva precisato anche in altre:¹⁶ «Vi prego di non giudicare le opere in questione prima di averle ascoltate due o tre volte, e prima che i professori che dovranno eseguirle le abbiano provate e ben comprese»; «Vi raccomando la mia musica: ch'ella riceva una buona esecuzione prima che voi la giudichiate» o ancora: «Desidero che l'opera per pianoforte sia pubblicata esattamente come l'ho scritta, e spero che, dopo averla ascoltata più volte ben eseguita, ne sarete contento». La cura per l'interpretazione viene presentata come tratto peculiare di Boccherini anche dall'articollista dell'*Allgemeine musikalische Zeitung* che il 21 agosto 1805 scrive il necrologio: «Contrariamente alle abitudini dei suoi compatrioti, sta al passo con i tempi e milita in Germania per lo sviluppo dell'arte musicale. Sa trar partito dai progressi di quest'arte, in particolare nella misura in cui il suo vecchio amico Joseph Haydn ne era l'istigatore, senza rinnegare nulla della sua personalità».

¹⁵ GONZALO PÉREZ MORALES, *Vida de Luis Boccherini*, Madrid, 1993, inedito.

¹⁶ YVES GÉRARD, prefazione a JAIME TORTELLA, *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

L'“avanguardismo” boccheriniano probabilmente consisteva anche in questo: nel piegare le esigenze creative a quelle esecutive, adattando e inventando il materiale musicale in funzione del contesto, talora e se necessario, sopravanzando i tradizionali parametri sonori e tecnici.

A questo proposito due casi ancora appaiono degni di rilievo e corrispondono ad altrettante soluzioni “pratiche”. Il primo è rappresentato dalle *Two grand symphonies for violins, oboes, horns tenores and violoncellos* [sic], London, Longman and Broderip, op. 16 (G 504, 506) dove si prevede che l'oboe primo venga sostituito dal flauto in momenti specifici. Ciò accade nel Grave, secondo movimento della prima sinfonia, e nel Trio del Minuetto della seconda, dove è addirittura scritta una parte di *a solo* per flauto. Dunque in questo caso Boccherini considera il timbro del flauto più consono al clima espressivo dei momenti più intimi e raccolti delle due pagine sinfoniche e, pur non avendolo dichiarato nel frontespizio, ne impone l'uso all'oboista.¹⁷

Il secondo esempio corrisponde alla seconda *Symphonie periodique pour 2 violons, alto et basse, 2 oboes, 2 bassoons, 2 cors*, Paris, Sieber (G 515) all'interno della quale è inserita una parte autonoma di flauto, ancora una volta non indicata nel frontespizio.¹⁸ In questo caso però lo strumento a fiato non è posto in alternativa all'oboe, ma è aggiunto all'organico, presenta una scrittura del tutto indipendente, talora anche con passaggi solistici, autonomi e decisamente mossi e contribuisce ad accrescere e a variare la sonorità globale.

Ancora una volta va rimarcata una certa superficialità dell'editore nei confronti del manoscritto originale e delle esigenze espressive dell'autore. È risaputo che i rapporti tra Pleyel e Boccherini non erano basati sull'identica cortesia e sulla medesima considerazione. Certamente non possedendo le lettere del primo siamo costretti a sentire solo la “versione” del secondo che spesso si lamenta del tono sbrigativo usato dall'editore. Emblematico questo passo dalla lettera del 27 dicembre 1798:

No, caro amico, abbandonate questo stile rigido e brusco di cui vi siete servito nella lettera alla quale rispondo; Boccherini non lo merita da Pleyel. Scrivetemi amichevolmente, il cuore in punta di penna come io faccio con voi; scrivete di vostra mano come io faccio, tanto più che arrivo difficilmente a decifrare la grafia del vostro scrivano e devo ricorrere a un interprete; trattatemi con i riguardi che mi sono dovuti e che io ho per voi; ed essendomi così spiegato, passo a rispondere agli altri argomenti della vostra lettera.

¹⁷ La prassi di impiegare in orchestra gli oboisti con il ruolo anche di flautisti era ricorrente all'epoca: nei tempi veloci o solenni si privilegiava l'oboe, nei tempi lenti o dolci i flauti. Cfr. LAZZARI – GALANTE, *Il flauto traverso*, pp. 105-106. Ciò che stupisce qui è l'assenza della precisa indicazione sul frontespizio.

¹⁸ Va rilevato tuttavia che nella recensione alle due sinfonie presentata sulle colonne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», 1/36, 5 giugno 1799, pp. 571-572 l'organico di entrambe viene presentato completo: «2 violons, alto, basse, 2 oboes ou flûtes, 2 bassons et 2 cors». Anche questa elencazione però non rende giustizia al flauto, che non riveste un ruolo secondario o di alternativa, ma è parte integrante dell'organico talora con funzione solistica.

Ma è anche noto che il compositore soffrì molto per la mancata restituzione dei suoi originali che, «per amore di Pleyel» aveva acconsentito a consegnare ed era anche vero che una volta ricevute le copie: «don Ignace Pleyel [...] le potrà stampare e negoziare a suo piacimento, e come stimerà conveniente, essendo state queste opere a lui cedute e trasmesse in tutta proprietà come ne risulta dai due cataloghi già citati ai quali si riferisce».¹⁹

Privo dei suoi manoscritti, senza potere alcuno sulle copie in circolazione, Boccherini non poteva fare altro che rimettersi alla volontà, alla capacità e all'estro dell'esecutore che tuttavia, secondo una prassi decisamente consolidata, sapeva adattare all'impronta gli spartiti da eseguire secondo un aureo precetto stigmatizzato anche da un teorico coevo: «... in caso che gli si presentino all'improvviso de' passi difficili, e della cui netta esecuzione possa egli dubitare, può sul fatto rimediarsi mutandoli, ed adattandoli alla propria abilità, senza uscir d'armonia, in guisa che non possa verun uditore, anche Musico, accorgersi dell'ingegnoso stratagemma».²⁰

¹⁹ È la lettera del 17 luglio 1797 con la quale si conclude la trattativa delle «110 pezze».

²⁰ FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, tomo secondo, Roma, Michele Puccinelli, 1796, p. 62.