

IL BASSON DE CHALUMEAU

PRESSO LA CORTE IMPERIALE ASBURGICA A VIENNA

La tesi che il *basson de chalumeau*, ossia quello strumento che compare nell'organico orchestrale di alcune opere e alcuni oratori rappresentati a Vienna presso la corte imperiale asburgica tra la prima e la seconda decade del 1700, possa essere identificato con uno strumento simile al W. Kress (fig.1) custodito presso il Salzburg Museum di Salisburgo, in Austria, sembrerebbe ad oggi universalmente accettata. Lo strumento, infatti, sarebbe dotato, a differenza dei classici chalumeau tenore (fa3-sib4) e basso (do3-fa4) (fig.2), di un'estensione tanto ampia (do2-sib3) da essere in grado di eseguire tutte le parti del repertorio viennese¹ del *basson* senza doverle mai né adattare né tantomeno ottavizzare.



fig.1



fig.2

¹ La massima estensione richiesta sarebbe do2-mi4. Uno strumento simile al W. Kress non avrebbe nessuna difficoltà a eseguire anche le note do4, re4 e mi4 se si considerasse possibile una sua eventuale capacità di quinteggiare.

Tutto ciò potrebbe sufficientemente bastare a dare una ragionevole e definitiva soluzione all'annoso problema dell'identità del *basson* se non vi fossero altri particolari, fino ad oggi mai ravvisati, che dimostrerebbero tutt'altro.

Nelle partiture manoscritte del repertorio viennese² il *basson* è quasi sempre notato nell'ultimo dei righi dell'accollatura. Ora si deve tenere ben presente che anche se troviamo all'inizio di questo rigo solamente il *basson* come unico strumento espressamente indicato, ciò non vuole assolutamente dire che esso sia l'unico strumento dedicatario della parte scritta in quel rigo. In mancanza di particolari indicazioni, infatti, l'ultimo dei righi dell'accollatura è sempre riservato, per prassi, alla parte del basso continuo, più precisamente al violoncello, alla tiorba e al cembalo - o all'organo se si tratta di musica sacra - ma anche al fagotto e al contrabbasso - o al violone - in quei brani dove sono previsti organici orchestrali di una certa consistenza. Di fronte, quindi, ad un'accollatura come la seguente (es.1),

es.1) Incipit dell'aria *L'adorata genitrice* dall'opera *Muzio Scevola* (1710) di G.B. Bononcini.
Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs. 18269



si avranno sul primo rigo uno chalumeau soprano, sul secondo rigo la voce di soprano (Vitellia) e sul terzo rigo un *basson* (come espressamente indicato), un violoncello, non il clavicembalo (come espressamente indicato) e una tiorba (la cui presenza è confermata dalla cifratura del basso che compare al di sotto del terzo rigo in alcune battute successive dell'aria non visibili nell'es.1) - in questo caso, trattandosi di un brano che prevede un piccolo organico, è lecito pensare che per prassi, come accennato poco sopra, sia il fagotto che il contrabbasso o il violone tacciano - .

² La maggior parte dei manoscritti del repertorio viennese è custodita presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, in Austria e la Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien di Vienna, sempre in Austria. Purtroppo non sono conservate parti staccate per il *basson*.

Se si considera questo fatto, al *basson*, qualsivoglia strumento sia, non sarebbe più richiesto di avere un'estensione che vada necessariamente ad abbracciare quella di do²-mi⁴. Uno chalumeau tenore, sicuramente molto più adatto di uno basso, potrebbe benissimo riuscire a cavare³ una parte più che accettabile senza recare alcun danno al tessuto sonoro del basso continuo. Questo, però, è ancora insufficiente a dimostrare che il *basson* possa essere identificato con uno chalumeau tenore anziché con uno strumento simile al W. Kress; occorrono, indubbiamente, prove più concrete.

Come già detto poco sopra, quasi sempre il *basson* è notato nell'ultimo dei rigi dell'accollatura, ma non sempre. Esistono alcune partiture, infatti, anche se in minor numero rispetto alle precedenti, nelle quali la parte del *basson* è notata in un rigo a parte, non integrata nel rigo del basso continuo (es.2).

es.2) Incipit dell'aria *Ma poi sian più tardi* dall'oratorio *Il Trionfo della Grazia* (1707) di A.M Bononcini.
Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs. 17086



La parte, che non dovrà essere condivisa con altri strumenti del basso continuo, può a questo punto considerarsi “pulita”, una vera e propria parte staccata concepita secondo le reali possibilità che il *basson* possedeva in termini di estensione.

Sono cinque brani in tutto, e in tutti e cinque al *basson* viene richiesto di muoversi in un'estensione che non supera mai quella di fa²-sib³, guarda caso la stessa dello chalumeau tenore (fa³-sib⁴) se si

³ In un'aria dall'opera *Amor vien dal Destino* (Düsseldorf, 1709) di A. Steffani vengono prescritti in partitura un consort di chalumeaux (S,A,T,T). Il secondo chalumeau tenore raddoppia tiorbe e fagotti nella linea del basso continuo, dove si legge: *Le Teorbe ed i Fagotti suonino sempre ed i Chalimeaux secondo i loro intervalli*. Così il compositore ricorda al copista di cavare la parte dello chalumeau tenore adattandola, ove necessario, per i noti problemi di estensione.

considera che è uno strumento ottavizzante. Davvero strano se si tiene conto che negli altri pezzi dove il *basson* è integrato nel rigo del basso continuo, più di una quindicina, questo limite è sempre e abbondantemente superato. Ciò potrebbe anche bastare a identificare il *basson* viennese con uno chalumeau tenore, ma esistono altre prove ancora più convincenti.

Nell'aria *Scioglierai l'Ibero, e il Tago* dall'opera *La Conquista delle Spagne* di Scipione Africano il Giovane (1707) di A.M. Bononcini e nell'aria *Il vincere superbi* dall'opera *Julo Ascanio, Re d'Alba* (1708) di J.J. Fux, il *basson* funge solamente da basso a due chalumeaux soprani in alcuni loro soli. Nell'aria *S'hai desio del viver mio* dall'opera *Il Natale di Giunone festeggiato in Samo* (1708) di G.B. Bononcini, nell'aria *Ma poi sian più tardi* e nella *Sinfonia vaga, e soave, che descrive il moto dei cieli* dall'oratorio *Il Trionfo della Grazia* (1707) di A.M. Bononcini, il *basson* riveste, invece, un duplice ruolo. Oltre a partecipare come basso ai soli di due chalumeaux soprani e di uno chalumeau soprano e un traversiere, partecipa anche al raddoppio del basso continuo nei *tutti*. Questo fatto è importantissimo, perché è proprio confrontando nei *tutti* la parte del *basson* con quella del basso continuo che si riuscirà finalmente a sapere se la parte del *basson* sarà in grado di seguire tutta, nota per nota, quella del basso continuo, oppure se sarà costretta ad essere adattata in funzione della reale estensione dello strumento per cui è stata scritta.

Se l'aria *S'hai desio del viver mio* purtroppo non aiuta perché sia la parte del *basson* che quella del basso continuo hanno, fatalità, l'estensione fa2-sib3, tutt'altra cosa accade nell'aria *Ma poi sian più tardi* e nella *Sinfonia vaga, e soave, che descrive il moto dei cieli* (es.3, 4, 5):

es.3) Battute da 7 a 12 dell'aria *Ma poi sian più tardi* dall'oratorio *Il Trionfo della Grazia* (1707) di A.M. Bononcini.
Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs. 17086



- si confrontino il terzo rigo del *basson* con l'ultimo del basso continuo -

es.4) Battute da 12 a 17 dell'aria *Ma poi sian più tardi* dall'oratorio *Il Trionfo della Grazia* (1707) di A.M. Bononcini.
Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs. 17086

A page from a handwritten musical manuscript. It features two systems of staves. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system consists of two staves: the top staff has a treble clef and a key signature of one flat, while the bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a historical style, with various note values, rests, and bar lines. The paper is aged and slightly discolored.

- si confrontino ancora il terzo rigo del *basson* con l'ultimo del basso continuo -

es.5) Finale della *Sinfonia vaga, e soave, che descrive il moto dei cieli* dall'oratorio *Il Trionfo della Grazia* (1707) di A.M. Bononcini.
Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs. 17086



- si confrontino sempre il terzo rigo del *basson* con l'ultimo del basso continuo -

È chiaro, è indiscutibile che il *basson* riesce a seguire la parte del basso continuo fin tanto che essa rimane nell'ambito fa2-sib3, e che è costretto ad adattare la sua parte non appena questa lo supera.

Perché, dunque, adattare la parte del *basson* per attenersi rigidamente al rispetto dell'estensione fa2-sib3, se si disponeva di uno strumento simile al W. Kress che non avrebbe avuto nessuna difficoltà a eseguire tutta la parte senza tali accomodate? È evidente che il *basson* non era uno strumento simile al W. Kress, ma in realtà uno chalumeau tenore (fa3-sib4).

Strumenti come il W. Kress, per quanto interessanti possano essere stati o possano esserlo ancora in termini organologici, non riuscirono mai e in nessun luogo a inserirsi stabilmente in quelle realtà che producevano quella che oggi viene definita «musica colta». A conferma di ciò, ne troviamo solo traccia nei famosi documenti di Göttweig e Norimberga. Un'altra «carriera», ben più fortunata, la ebbe lo chalumeau tenore - e si ricorda il largo e importante uso che, oltre a Vienna, ne fecero Graupner, Telemann e Vivaldi⁴ - .

Posso inoltre affermare, per esperienza diretta, che l'impasto sonoro risultante da uno chalumeau tenore che raddoppia all'ottava alta un violoncello con una tiorba che armonizza il tutto, è di gran

⁴ Recentemente è prassi usare strumenti simili al W. Kress anche per eseguire le musiche di Vivaldi con chalumeaux prescritto in partitura. Scelta semplicemente ridicola. Non oso pensare al risultato che si otterrebbe eseguendo con uno strumento simile al W. Kress la parte obbligata dello chalumeau nell'aria *Cum dederit dilectis suis somnum* del *Nisi Dominus* RV 803. Scomparebbe del tutto quella sonorità calda e soffusa che si genera dall'unione del timbro dello chalumeau tenore con quello dei violini unisoni sordini sostituita dal fuori luogo e aberrante impasto di un cavernoso W. Kress aggiunto ai violini unisoni con sordina. Per non pensare ai soli a terze di due W. Kress nel Concerto RV 558.

lunga più gradevole e adatto al contesto che richiedono le arie del repertorio viennese, che non il solo suono di uno strumento come il W. Kress, sicuramente troppo tetro e grottesco.

Non escluderei, infine, che in brani come il seguente (es.6), data la presenza di uno chalumeau soprano solo⁵ e dato l'anno di composizione⁶, non sia voluta, anch'essa sottointesa per convenzione, la presenza del *basson* in aggiunta agli altri strumenti del basso continuo.

es.6) Incipit dell'aria *È sempre inquieto quel core infelice* dall'opera *Endimione* (1706) di G.B. Bononcini.
Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs. 17685

Certe prassi, certe convenzioni che allora potevano essere considerate scontate da certi compositori e da certi copisti, possono essere considerate meno scontate ai giorni nostri.

Sarebbe dunque filologicamente accettabile un'esecuzione di questa aria con il seguente organico: chalumeau soprano, voce di contralto, chalumeau tenore, violoncello e tiorba.

⁵Eccetto nel *Balletto Primo*, *Ciaccona* composto da N. Matteis per l'opera *Ormisda* (1721) di A. Caldara, il *basson* compare soltanto quando in partitura sono prescritti almeno uno o due chalumeaux soprani. Appare evidente la volontà da parte dei compositori viennesi di formare un *consort* di chalumeaux.

⁶Ufficialmente il *basson* compare per la prima volta nella seconda parte di una *Introduzione* all'opera *Marte placato* (1707) di A. Ariosti, mentre per l'ultima volta nell'aria *Una dea mirar* dall'opera *La più bella* (1715) di G. Reinhardt. Se si considerasse attendibile questa tesi, si potrebbe anticipare di almeno un anno la sua comparsa e posticiparne di alcuni la scomparsa, e comunque quasi raddoppiarne il repertorio se lo si inserisse, ove attentamente vagliato, in quelle arie del tipo dell'esempio sopracitato (es.6).