

### III

## L'Oboe: dalla Francia all'Italia

### 1. L'Italia: patria di grandi virtuosi

**L**a storia degli strumenti a fiato in Italia nel XVIII secolo ha da sempre ricevuto poca attenzione.

L'indiscutibile supremazia degli esecutori di strumenti ad arco e dei costruttori degli stessi ha contribuito ad alimentare la comune concezione che suonare strumenti a fiato fosse una caratteristica tipica di Francia e Germania. Un grande numero di critiche scritte in questo periodo ha incoraggiato l'idea che gli italiani non avessero particolari attitudini per gli strumenti a fiato.

Nel trattato satirico "Il teatro alla moda" (1720 ca.), Benedetto Marcello scrive<sup>1</sup>:

*Oboè, flauti, fagotti, etc., saranno scordati, cresceranno, etc.*

Alessandro Scarlatti ha riportato nella autobiografia di Quantz di aver detto al suo pupillo J. A. Hasse nel 1725 :

*Mein Sohn, ...ihr wisset, dass ich die blaesenden Instrumentalisten nicht leiden kann: denn sie blasen alle falsch<sup>2</sup>.*

Quantz stesso scrive più tardi :

*On se plaint dans quelques parties d'Italie au ton haut... Car les instrument à vent sont dans ce pays plus rarement employés que dans d'autres, & le gout qu'on en a, n'est par conséquent pas si bon que celui qu'on a pour d'autres choses dans la Musique... Un ton plus haut feront, que*

*quoique la Figure des instrument restat, la Flute traversière deviendroit de nouveau une Flute de travers allemande, l'Hautbois une Chalemie, le Violon un Violino Piccolo et le Basson un Bombardo*<sup>3</sup>.

Gli scritti critici di Marcello, Scarlatti e Quantz sono il risultato, ancora una volta, di particolari situazioni e gusti dell'epoca.

È già stato indagato come gli strumenti a fiato del tardo barocco si fossero sviluppati nel 1650 circa dalle famiglie di strumentisti, compositori e costruttori francesi, quali gli Hotteterre e i Philidor .

Questi strumenti, e precisamente il Flauto dolce, il Flauto traverso, l'Oboe e il Fagotto, furono introdotti nella vita musicale italiana dal 1700.

In poche parole, dopo questa data, gli strumentisti a fiato italiani divennero famosi in tutta Europa e furono considerati tra i migliori di questa epoca. Dall'inizio del XVIII secolo il repertorio scritto in Italia per questi strumenti incluse un numero incomparabile di capolavori.

Intorno al 1700 l'Oboe conquistò un posto di primaria importanza tra gli strumenti a fiato nella musica colta suonata. La sua storia in Italia nel XVIII secolo è significativa e può essere abbondantemente documentata. Sebbene recenti studi abbiano riscoperto straordinari oboisti compositori come Giuseppe Sammartini (1695-1750)<sup>4</sup> e Alessandro Besozzi (1702 – 1793)<sup>5</sup>, le informazioni concernenti altre importanti personalità italiane nella storia dell'Oboe sono spesso scarse o ambigue.

## **2. 1670- 1690, l'Oboe da Torino a Venezia**

Il nuovo Oboe francese arrivò a Torino nel 1670 circa e dal 1690 a Milano, Venezia, Firenze, Napoli, Bologna, Parma e Roma.

I nomi impiegati per descriverlo – “*Oboè, Obbuè*”<sup>6</sup> – sono traslitterazioni fonetiche del francese “*Hautbois*”.

Dal 1672 la corte dei Savoia a Torino, la quale dai primi anni del XVII secolo aveva instaurato forti legami con la corte francese<sup>7</sup>, aveva a suo servizio una banda di Violini simile ai *Vingt-quatre Violons du Roi*. Dal 1677, essa si dotò inoltre di una “Scuderia” (o *Écurie*) di sei suonatori di Oboe, molti dei quali con cognomi francesi<sup>8</sup>.



1. P. D. OLIVIERO, interno del Teatro Regio di Torino, 26 dicembre 1740, durante la rappresentazione dell'opera “*Arsace*” di Feo, Torino, Museo Civico d'Arte Antica.

La prima descrizione tecnica dello strumento che venne divulgata fu il breve “*Regole... del Oboe*” del 1688<sup>9</sup>, che comprende una carta per la diteggiatura. Bismantova, che ricoprì il ruolo di Cornetto a Ferrara alla corte degli Estensi, potrebbe avere ricevuto preziose informazioni sull'Oboe da qualche oboista francese. Questa ipotesi potrebbe essere suffragata dall'impiego di parole come “*anso o linguetta*” per indicare l'ancia, anziché termini più impiegati in Italia all'epoca, come “*piva o pivetta*”; per esempio il virtuoso di Padova Matteo Bissoli chiama ancia “*pivetta*” nel suo “*Il vero indicio che*



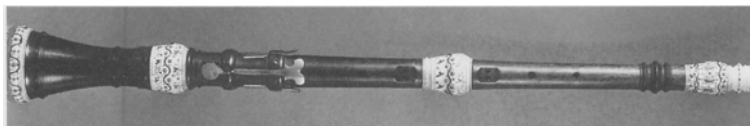
*L'Orchestra è questa : 10 p[ri]mi v[io]li[ni]; 8 2.i, 8 Viole, 6 Hautbois, ma uno che sona all'ultimo grado de perfezzione...*<sup>12</sup>

L'oboista in questione era probabilmente Aléxis Saint-Martin, un francese che si stabilì a Milano intorno al 1690.

Saint-Martin occupò una posizione centrale nello sviluppo dell'Oboe in Italia. Sposò Gerolama Federici; molti Federici furono in seguito oboisti del teatro ducale della corte di Milano<sup>13</sup>. Saint-Martin suonò a Novara nel 1711 assieme al figlio maggiore Giuseppe, insigne virtuoso internazionale dell'Oboe, italianizzato con il nome Sammartini. Un altro figlio di Aléxis divenne anch'egli oboista. Giovanni Battista, il fratello minore di Giuseppe, si distinse come ottimo compositore.

Si suppone che Aléxis Saint-Martin sia stato il maestro, oltre che dei suoi figli, anche di futuri oboisti che si resero celebri nel panorama musicale italiano, come Cristoforo Besozzi (il primo dei molti oboisti con questo cognome famoso), Johannes Maria Anciuti (probabilmente il primo costruttore italiano dei nuovi Oboi francesi in Italia, come vedremo in seguito nel corso di questa indagine)<sup>14</sup> e Onofrio Penati che, originario di Milano, divenne alcuni anni più tardi un importante virtuoso di Oboe a Venezia. Fu probabilmente Saint-Martin a suonare “*Veggio in voi che l'alba pose*”, un'aria di “R. C.” per soprano, due Oboi e basso, che fu eseguita al Teatro di Milano nel 1700<sup>15</sup>.

Una curiosità: uno strumento di grande interesse conservato a Parigi è marchiato “MARTIN”. Esso assomiglia molto all'Oboe raffigurato da Mignard (vedi cap. I, fig. 20). È quindi possibile che Saint-Martin fosse anche un costruttore. Le elaborate decorazioni dello strumento ci suggeriscono che lo strumento potesse essere un dono per un personaggio ricco e influente e che fosse di proprietà di un musicista professionista (esso mostra infatti alcuni segni di usura). La sua lunghezza (532 mm) e i quattro fori di risonanza molto larghi nella campana, ci indicano come Saint-Martin suonasse con diapason a 440 Hz.



3. [? ALÉXIS ST-] MARTIN, Oboe E. 210, C. 470, bosso con innesti in avorio, lungh. 52.3 cm, la = 440 Hz.

### 3. L'Oboe nella Repubblica di Venezia dal 1692 al 1727

Lo stato di Venezia, che godette di grandissimo splendore sino al 1797, comprendeva le città di Padova, Verona, Vicenza, Udine, Treviso, Brescia e Bergamo. Sebbene le relazioni musicali tra di loro non siano sempre evidenti, si vedrà come molte di queste siano state importanti per l'argomento trattato in questo studio.

La parola Oboe a Venezia compare per la prima volta nel 1692<sup>16</sup> nelle partiture delle opere “*Onorio in Roma*” di Carlo Francesco Pollaiolo, e “*Furio Camillo*” di Giacomo Perti. L'introduzione dell'Oboe nell'orchestra della Cappella di San Marco il 19 gennaio 1698 segna l'ufficiale ammissione dello strumento nella vita musicale veneziana<sup>17</sup>. Dopo questa data l'Oboe sembra essere già solidamente introdotto nell'ambiente culturale dell'opera veneziana e nella cappella. Per contro non abbiamo nessuna menzione di oboe nelle bande veneziane di *Piffari*, che includevano sia legni, sia Trombe, Cornetti e percussioni, e che erano già in evidente declino all'inizio del XVIII secolo<sup>18</sup>. Si potrebbe pensare peraltro che i primi esecutori impiegati venissero da fuori Venezia e avessero insegnato la propria arte arrivati appunto in questa città. Questa ipotesi sembra essere suffragata dai nomi stranieri dei primi oboisti. Fra questi, Ludwig Erdmann, che era certamente tedesco, come Ignazio Siber, e Ignazio Rion, probabilmente di origine francese.

## 4. La Cappella di S. Marco e i suoi oboisti

Nella Cappella di San Marco, il più importante centro musicale di Venezia, l'Oboe divenne un elemento stabile dell'orchestra e sostituì gli ensemble di Cornetti e Tromboni<sup>19</sup>. Ciò è sintomatico per il cambiamento generale del gusto musicale, che distinse il passaggio dal primo al tardo barocco.

La Cappella di San Marco incluse un solo Oboe fino al 1762 circa. L'arrivo di Baldassarre Galuppi in qualità di *maestro di cappella*, favorì un'importante riforma nell'orchestra, che vide aumentato il suo organico. Il 28 febbraio i due oboisti Giovanni Brizzio e Marco Perosa vennero licenziati<sup>20</sup> e quattro musicisti furono introdotti nella sezione degli "Oboè e Flauti"<sup>21</sup>. Non è certo se essi fossero in grado di suonare sia gli Oboi che i Flauti (cosa che era molto comune nella prima metà del secolo) o se due fossero specializzati per uno strumento e gli altri due per l'altro. I quattro erano Piero Fruttel (chiamato "Chevalier" o Sevalié"), Domenico Scolari, Piero Giaffoni e Fioravante Agostinelli (1741-1809), emigrato poi in Germania dove divenne presto un celebre flautista<sup>22</sup>.

Sono da ricordare Giovanni Battista Delai, che era conosciuto solo come famoso oboista, e Luigi Pianella (?1778 – 1817), noto flautista e compositore<sup>23</sup>. La registrazione dell'ingaggio di Delai alla Cappella data il 10 novembre 1789<sup>24</sup>:

*In luogo del defonto suonator d'oboè e flauto traverso Piero Fruttel detto Chevalier assunto al servizio della cappella di S. Marco li 20 febraia 1765 (=1766) eletto Gio. Battista Delai.*

## 5. L'insegnamento dell'Oboe a Venezia: gli Ospedali

Incarichi stabili per l'insegnamento dell'Oboe a Venezia erano presenti all'inizio del secolo nei quattro *ospedali* che provvedevano all'educazione degli orfani e delle ragazze povere, e che solo più tardi furono aperti anche ai figli delle famiglie aristocratiche.

*L'Ospedale della Pietà*, famoso per la presenza di Antonio Vivaldi come docente di Violino, decise di assumere un maestro di Oboe il 12 agosto 1703, probabilmente su consiglio di Francesco Gasparini, che era già *maestro di coro* dal 7 giugno 1701<sup>25</sup>. I più celebri oboisti che ruotarono attorno al circuito della Pietà in questo periodo furono: Ignazio Rion, marzo 1704 – 1705; Onofrio Penati, maggio 1704 – febbraio 1706; Ludwig Erdmann, 7 marzo 1707 – 1708; Ignazio Siber, 11 giugno 1713 – 28 maggio 1716; ancora Penati fino al 1722<sup>26</sup>. Non possediamo documenti che possano provare insegnamenti di Oboe dopo il 1722. Siber riappare il 17 dicembre 1728 in qualità di insegnante di Flauto traverso, posto che occupò fino al 23 settembre 1757<sup>27</sup>, data del suo ritiro ufficiale.

Pelegrina dall'Oboè, così chiamata come era costume dell'epoca per le fanciulle orfane, fu una dei personaggi di spicco della Pietà e fu autorizzata ad avere studenti privati dal 5 giugno 1707<sup>28</sup>. Nel 1726 una certa Susanna fu registrata come la più dotata oboista della Pietà<sup>29</sup>.

*L'Ospedale dei Mendicanti* istituì classi di oboe dopo il 1700. Qui l'insegnamento dell'Oboe cominciò nel 1713, dopo l'esperienza dell' *Ospedale dei Derelitti*, che fece conoscere a tutta Venezia la bravura oboistica di una certa Barbara<sup>30</sup>. Dal 1718 una delle ragazze chiamata Anna fu ingaggiata come insegnante di questo strumento<sup>31</sup>.

Indipendentemente da questi incarichi stabili, le assunzioni occasionali nelle chiese minori, nei palazzi privati e nei teatri di produzione erano di vitale importanza per la sopravvivenza degli oboisti<sup>32</sup>. Nel 1780 e nel 1781, il famoso oboista Giuseppe

Ferlendis compare tra i cantanti in una locandina del Teatro San Samuele<sup>33</sup>. Gli oboisti veneziani erano spesso invitati a suonare nelle città di periferia che, all'inizio del secolo, erano particolarmente dipendenti dai loro servizi. Nella Cappella di Sant'Antonio, il maggior centro musicale di Padova, l'oboista Onofrio da Venezia (Penati) fu invitato a suonare in occasione di importanti ricorrenze dal 1705 al 1721<sup>34</sup>. Un oboista locale, Luca Zabile (o Zabilli), impiegato dal 29 dicembre 1701 in qualità di violinista, fu anche richiesto come oboista alle maggiori feste fino alla data della sua morte, avvenuta nel 1761<sup>35</sup>. Altri oboisti minori erano richiesti spesso per suonare nelle stesse occasioni<sup>36</sup>. Infine si creò un incarico stabile per un oboista nella Cappella di San Antonio: Matteo Bissoli fu eletto all'unanimità il 28 dicembre 1736<sup>37</sup>. Un posto per secondo Oboe fu assegnato soltanto nel 1791<sup>38</sup>.

A Vicenza, l'oboista locale Domenico De Marchi suonò con famosi esecutori, tra i quali Vivaldi, alla festa Barocca, il 18 giugno 1713<sup>39</sup>.

A Brescia un non specificato oboista, già impiegato nel 1703, suonò per la festa di San Nazaro<sup>40</sup>. Nel 1731 Matteo Bissoli, nativo di questa città, si esibì nella Chiesa di Santa Maria della Pace; il secondo Oboe era "Signor Luca" (probabilmente Luca Zabile)<sup>41</sup>. Il programma di sala del teatro includeva i nomi dei principali oboisti: Pietro Ferlendis nel 1789, e suo fratello Giuseppe (menzionato anche come suonatore di Corno Inglese) nel 1791<sup>42</sup>.

In altre città minori della Repubblica, l'Oboe entrò a far parte della vita musicale solo nell'ultima parte del secolo. La cattedrale di Udine, per esempio, ingaggiò oboisti stabili (e fagottisti) solo nel 1785<sup>43</sup>.

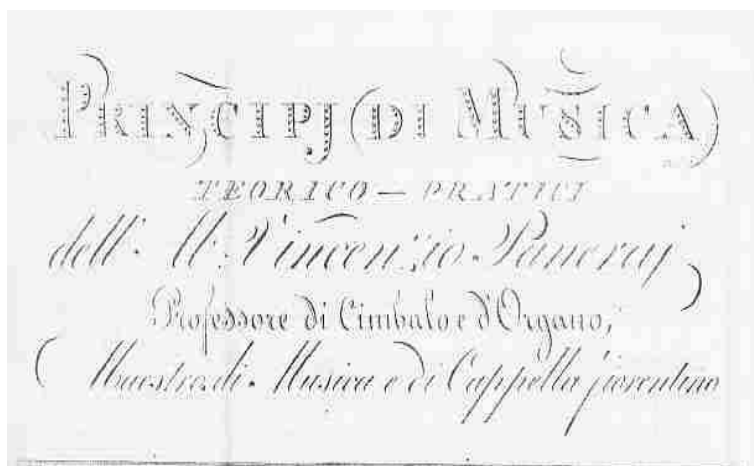
A parte le già menzionate attività degli *ospedali* di Venezia, si conosce molto poco riguardo l'insegnamento dell'Oboe nella Repubblica e circa le possibili differenti scuole. I più celebri pupilli erano stati studenti privati. Per esempio, una lettera scritta da Giuseppe Tartini ed indirizzata a Padre Martini datata 23 giugno 1752 così recita<sup>44</sup>:

*...in stanza del nostro I. re Mo Vallotti si è fatta la prova del terzo suono con due oboè suonati, uno dal nostro famoso Sig. r Bissoli e l'altro da un di lui scolaro.*



4. J. TIRABOSCO (2<sup>a</sup> metà del XVIII sec.), "Ritratto di Matteo Bissoli di Brescia", Amsterdam, coll. priv. A. Bernardini.

Non deve sorprenderci la scarsità di scritti riguardanti l'Oboe in questa regione e nelle altre parti d'Italia. Lo strumento non riscosse nelle cerchia amatoriali un successo tale da giustificare trattati di insegnamento per il medesimo. Nonostante ciò, intorno al 1770, un trattato di un certo Vincenzo Paneraj di Firenze includeva insegnamenti per il Clavicembalo, Violino, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Oboe e Flauto, e fu pubblicato a Venezia da Antonio Zatta.



5. V. PANERAJ, frontespizio del “*Principi di Musica*”, Firenze, 1770 ca.

Le informazioni più interessanti consistono perlopiù in tabelle di diteggiatura, molto generiche e approssimative<sup>45</sup>.

L'unica testimonianza di oboista amatore a Venezia è data da Francesco Caffi, al quale, all'inizio del XIX secolo, venne attribuito da oboisti come Angelo Gaspari e Lovisello qualità di “*insuperabilità capace di strappare fragorosi applausi*”<sup>46</sup>.



6. ANONIMO, oboista di origine tedesca con in mano un Oboe a due chiavi, olio su tela, seconda metà del Settecento, Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung.

## 6. Il Diapason a Venezia nel Settecento

La questione del diapason a Venezia è stata spesso sollevata, considerando il fatto che gli Organi di San Marco erano più alti rispetto a quelli delle altre chiese della città. Per questo motivo vennero fatti costruire appositamente per Venezia da J. Ch. Denner degli Oboi con un diapason più alto rispetto a quello in uso all'epoca. I due strumenti di J. Ch. Denner, destinati all'Ospedale della Pietà, uno dei quali è conservato al Museo Correr di Venezia, hanno un diapason a 440 Hz. Si può pensare che gli Oboi trasponessero a Roma prima del 1720, dato che gli strumenti erano accordati un tono sopra al resto dell'orchestra<sup>47</sup>. Ciononostante nessuna traccia evidente (ad esempio parti strumentali dello stesso concerto scritte in diverse chiavi) ci è pervenuta per supportare l'ipotesi che a Venezia le parti per Oboe fossero trasportate. In effetti la scelta delle tonalità nelle composizioni di Albinoni fornisce argomentazioni contro questa ipotesi: questi brani, se trasposti nel modo sopra indicato, risulterebbero più difficili da eseguire

per lo strumento solista<sup>48</sup>. È più semplice credere che la combinazione di ance e Oboe in uso all'epoca fosse specialmente vantaggiosa per il registro alto a discapito di quello basso. Le fonti dal 1688 al 1792 parlano del bisogno di avere una cameratura più stretta, un'ancia più dura e dalla necessità di soffiare più forte per produrre note che superino tranquillamente l'ottava, come per esempio le note dal re2 in su)<sup>49</sup>.

Bismantova nel suo “*Regole del... Oboe*” del 1688 scrive:

*Quando poi habbi intonato bene il primo C deve seguitare ascendendo, col crescere ogni volta più il Fiato, e ad ogni voce, che farà più ascendendo, deve crescere sempre il Fiato; nel discendere poi, che si farà, deve anco calar il Fiato ogni voce che si farà...*

L'ultima pagina dell'Anon suggerisce:

*Observe where you [see] this mark[n] over the heads of the Notes in the Scale which begins at D-la-sol-re and so on all ye notes in alt [= d2 to c3] [you] must Press the reed almost close between your lips and blow stronger than you did before and ye higher [you] goe still continue blowing somewhat Stronger<sup>50</sup>.*

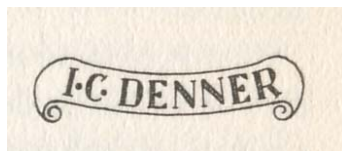
Roger North consiglia:

*If the lips doe but constrain the plates a little, and at the same time the breath is urged with more force into the pipe, ... the Haut-boys sounds an octave to whatever the tone of the pipe was before, ... and withal the voice is also made more soft and sweet...<sup>51</sup>.*

Ciò è avvalorato dalle camerature molto strette dei primi Oboi di costruttori come Johann Christoph Denner<sup>52</sup>.

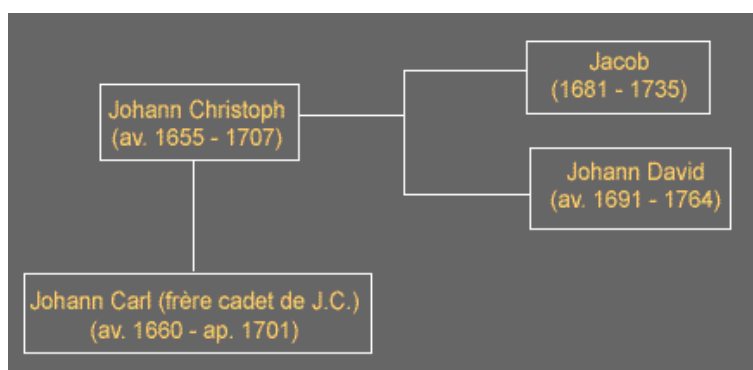
L'impiego del registro acuto a Venezia era veramente inusuale rispetto al corrispondente nel resto d'Europa: le composizioni tedesche e inglesi per Oboe (per esempio le sonate, i concerti e le arie di Telemann, Handel e Bach) raramente utilizzano note sopra il si2 nelle parti *a solo*<sup>53</sup>. Uso che era del tutto normale invece, come vedremo più avanti, nella scrittura peculiare veneziana, che quindi a rigor di logica rendeva il suono dell'Oboe più brillante e penetrante in rapporto a quello prodotto dagli strumenti utilizzati nel resto dell'Europa.

L'intensa attività di scambi commerciali tra la Repubblica di Venezia e la Germania offre supporti alla teoria che gli strumenti a fiato furono introdotti a Venezia dalla Germania. Antonio Vivaldi scrisse per tutti gli strumenti del tardo barocco, incluso il Clarinetto, strumento non tipicamente francese che era stato messo a punto dal suo contemporaneo costruttore Johann Christoph Denner (1655– 1707) di Norimberga.



7. Marchio di fabbrica impresso sugli strumenti di Johann Christoph Denner.

I Denner furono i più famosi costruttori tedeschi di strumenti a fiato della prima metà del XVIII secolo. Da principio tornitori di legno, operarono a Norimberga tra il 1680 e il 1764 e furono quattro artigiani:



8. Albero genealogico dei Denner di Norimberga.

Joahann Christoph apprese l'attività di "tornitore di corni" dal padre e in seguito si dedicò alla costruzione di strumenti a fiato, in particolare Flauti dolci e soprattutto Oboi.

Johann Carl, primo figlio di Johann Christoph, che “costruì solamente flauti dolci e flagioletti”, lasciò Norimberga nel 1702 e, oppresso dai debiti, sparì.

Gli altri due figli di Johann Christoph proseguirono gloriosamente la strada del padre, diventando presto celebri in tutta l'Europa. Il più vecchio, Jacob, lavorò per i Medici a Firenze nel 1708 e ricevette i diritti di costruzione nel 1716. Riconosciutogli lo status di maestro artigiano e musicista, i contemporanei lo esaltarono come:

*Welt-berühmter Musicus in seinen und den anderei Instrument, absonderlich aber in der Hautbois...*<sup>54</sup>

Aprì un atelier per conto proprio nella sua città di origine.

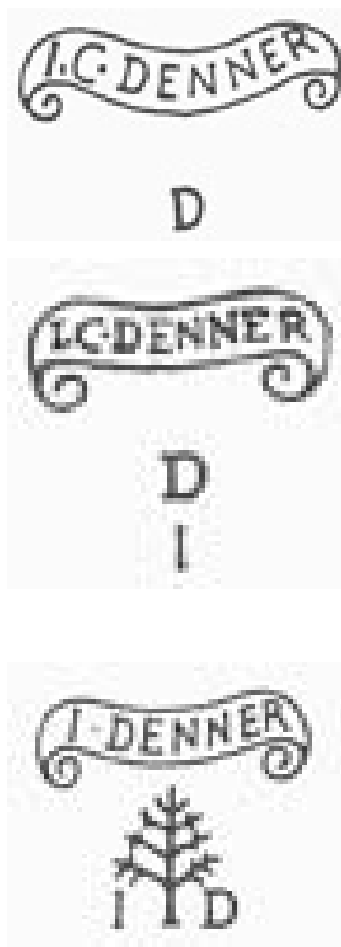


9. J. DENNER, Oboe a due chiavi, diapason 415 Hz, Museo nazionale tedesco di Norimberga.

Il fratello minore, Johann David, continuò ad operare nel laboratorio del padre e ricevette i diritti di costruzione solo nel 1736, a ben 45 anni.

I due at lier coesistero cos  a Norimberga negli stessi anni.

L'attribuzione degli strumenti ad uno specifico membro della famiglia Denner risulta alquanto ardua, dal momento che essi ereditarono ed applicarono sempre lo stesso marchio di fabbrica del padre Johann Christoph.



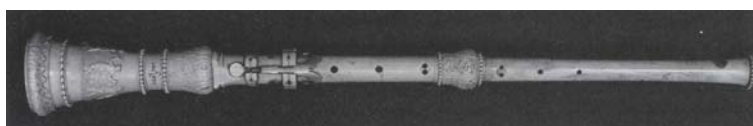
10. Tre tipi di marchi di fabbrica dei Denner impressi sugli strumenti a fiato a noi pervenuti.

Non abbiamo nessuna traccia di costruttori di strumenti a fiato a Venezia all'inizio del XVIII secolo. Ci    sorprendente, considerata l'intensa attivit  di questi strumenti nella citt . Bisogna dire per  che a tutt'oggi sono state fatte poche ricerche organologiche e i nuovi tentativi hanno dato ben pochi risultati. Questo ci fa pensare che non vi siano stati

costruttori a Venezia almeno fino alla metà del Settecento, con la presenza importante delle attività di Andrea Fornari e di Pellegrino de Azzi<sup>55</sup> (vedi cap. 8).

Molte indicazioni supportano la congettura che gli strumenti a fiato tedeschi siano stati adoperati a Venezia all'inizio del secolo: la maggior parte dei primi oboisti erano tedeschi (Ludwig Erdmann e Ignazio Siber) e tutti gli strumenti per i quali Vivaldi compose, incluso il Clarinetto – che, come si è fatto già notare, non è uno strumento tipicamente francese - erano stati costruiti precedentemente da Johann Christoph Denner a Norimberga. Ciononostante l'abate geografo Vincenzo Coronelli (1650 – 1718) ci fornisce specifiche indicazioni in merito, quando scrive nel 1706:

*Per provvedersi des Obois, e d'altri stromenti da fiato, non bisogna partirsi da Milano*<sup>56</sup>.



11. J. M. ANCIUTI, Oboe a due chiavi in bosso, la = 440 Hz, (precedentemente di proprietà di G. Rossini), London, Victoria & Albert Museum 23/2.

A Milano, infatti, visse il solo costruttore italiano di strumenti a fiato del primo Settecento che conosciamo con certezza: Giovanni Maria Ancuti. Egli costruì Flauti dolci, Oboi, un Flauto traverso basso e un Controfagotto, che spesso portano indicati il luogo di costruzione – in tutti i casi Milano – e la data – tra il 1709 e il 1740<sup>57</sup>. Non è privo di significato il fatto che molti dei suoi Oboi siano marcati col leone di S. Marco, simbolo della città di Venezia. L'adozione dello stesso diapason a Milano e a Venezia ci consente di pensare che vi fosse un facile scambio di strumenti tra queste due città. Purtroppo nessuna traccia della sua biografia ci è pervenuta. Sono state fatte ricerche negli archivi di Milano sotto le più svariate voci: tornitori, alesatori, falegnami etc. (oltre a costruttori naturalmente) che non hanno fornito il benché minimo risultato.

A mio avviso è facile pensare che Ancuti fosse un soprannome derivato dalla sua abilità di costruttore di strumenti ad ancia e perché no, di fabbricante di ance. Sembra

infatti che in principio gli oboisti suonassero ance non prodotte da loro, ma da costruttori di strumenti e di ance.

Richard Haka nel 1685 fornì quattro ance per ciascuno dei quattro “franse discant Hautbois”<sup>58</sup>.

Christoph Denner fu anch’egli un venditore di ance. In una bolletta pervenutaci dall’atelier di Denner datata 4 settembre 1705<sup>59</sup> troviamo:

*Auff den alhiesigen Music Chor habe verferdiget wie folget :*

*Einen Fagott reparirt..... fl 30 K..*

*6 Hautbois u. Fagottrohr a 7½ Kr..... 45 K.*

*eine Rohrbixe..... 15 K.*

---

*Summa..... 2 fl 30 K.*

*Johann Christoph Denner*<sup>60</sup>.

Altri costruttori fornirono di ance molti oboisti (vedi cap.V). Nella lettera scritta nel 1773 da Piaggio da Silva a Palanca troviamo:

*che venga con mezza duzzina d’angie, e tutto sia fatto coll’intelligenza del sig. r Besozzi, e con quella prestezza che si puole*<sup>61</sup>.

Un’altra mia ipotesi potrebbe essere che Anciuti fosse un figlio di Saint-Martin e non solo un suo allievo, se non addirittura che fosse lo stesso Aléxis Saint-Martin. Oltre alla mancanza di elementi bibliografici, questa ipotesi si nutre di svariati, ma forse

significativi elementi; in primo luogo il fatto che non si trovi, come già detto, nessun riscontro sul suo nome, nonostante siano state fatte numerosissime ricerche.

Vincenzo Coronelli nel 1706 ci indica come egli operasse a Milano, terra di approdo e di successo per Saint-Martin o per i suoi figli; è poi indicativo il tipo di cameratura dei suoi strumenti conservati e il diapason a 440 Hz (nonostante esistano Oboi con la a 415 Hz<sup>61</sup>), in uso a Milano e a Venezia, come quello marcato “MARTIN” conservato a Parigi; il nome Anciuti, infine, da *anche*, parola tipicamente francese italianizzata in *anso* nel trattato dal titolo “*Regole del... Oboe*” di Bismantova, che come si è detto potrebbe avere ricevuto preziose informazioni sull’Oboe da qualche oboista francese. Quest’ultimo era forse lo stesso Saint-Martin, che giunse a Milano intorno al 1690, data che è assai vicina alla stesura del trattato del Bismantova (1688)?

Ma perché allora l’Oboe conservato a Parigi e attribuito a Saint-Martin è marcato “MARTIN” e non col leone di S. Marco e il nome “ANCIUTI”? Abbiamo supposto che questo strumento potesse essere un dono per un personaggio ricco e influente, considerate le elaborate e minuziose decorazioni; questo magnifico Oboe avrebbe perso gran parte della sua esclusività e della sua eleganza se fosse stato marcato con uno pseudonimo, come sembra fosse Anciuti. Il marchio Martin sarebbe stato invece segno di maggior ossequio e confidenza nei confronti del destinatario del dono.

## NOTE

- 1 B. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720 ca.; R/1956, Milano, p. 54.
- 2 (Fratello mio,... tu sai che non posso proprio soffrire gli strumenti a fiato: è perchè suonano perennemente stonati) in J. J. Quantz, "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen", in F. W. MARPURG, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1755/R 1972, p. 228. Quantz chiamò Hasse per presentarlo a Scarlatti.
- 3 (In alcune parti d'Italia essi preferiscono suonare crescenti... Poichè gli strumenti a fiato sono in questo paese impiegati più raramente degli altri, il gusto che ne deriva non è di conseguenza così buono come quello che si ha per altre cose nella Musica... Un tono più alto modificherebbe così la forma degli strumenti originaria, il flauto traverso diventerebbe ancora un flauto traverso tedesco, l'oboe una ciaramella, il violino un violino piccolo e il fagotto una bombarda) in J. J. QUANTZ, *Essai d'une méthode pour apprendre a jouer de la flute traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique*, Berlin 1755/R Paris 1975, p. 246.
- 4 B. CHURGIN, "Sammartini, Giuseppe", *New Grove*, p. 176.
- 5 T. WIND, "Alessandro Besozzi : Portät eines Virtuosen", *Tibia* i, 1986, pp. 13-22.
- 6 In Italia l'Oboe fu chiamato *Oboè* (plurale *Oboè*) fino all'inizio del XX secolo. All'epoca il dittongo francese *oi* veniva pronunciato come l'italiano *uè* o *oè*. A. Bernardini fa notare molte variazioni in italiano nel XVIII secolo: *abboè, aboè, abuè, boe, obboè, obbovè, obbuè, obuè, obria*, etc. in A. BERNARDINI, *Oboe Playing in Italy from the Origins to 1800*, diss. University of Oxford, 1985, p. 1.
- 7 F. B. LINDEMANN, *Pastoral Instruments in French Baroque Music: Musette and Vielle*, Ph. D. diss., Columbia University, 1978, 24.
- 8 Gli oboisti a Torino erano Mosso, Perino, Ricardo, Rion, Mattis e Morand. La famiglia Besozzi ebbe una lunga relazione con la corte di Torino. Il primo membro fu Giovanni Battista Besozzi, che la servì dal 1697 al 1719. Vedi T. WIND, *Alessandro Besozzi di Torino (1702-1793), een terreinverkennd onderzoek*, Kandidaatsscriptie, Universiteit Utrecht, 1982, pp. 16-17.
- 9 Questa sezione recentemente riscoperta del *Compendio musicale* è descritta da E. H. TARR in *Tibia* 1987/II.
- 10 G. NALIN, "Il vero indicio che una pivetta sii perfetta è...", *Aulos* 4/2, 1990, pp.83-86.
- 11 G. CAVIGLIA (comm. Pers.).
- 12 Lettera a Perti da Pistocchi, citata in A. SCHNOEBELEN, "Performance Practices at San Petronio in the Baroque", 41, *Acta musicologica*, 1969, p. 45.
- 13 Gli oboisti attivi in quel tempo a Milano erano: Aléxis Saint-Martin (dal 1690 fino al 1720 ?), Cristoforo Besozzi (prima del 1701), François Des Noyers (dal 1703), Giuseppe Appiano (1711), Giuseppe Sammartini (1720-1729), Baldassarre Federici (1748-1749), Francesco Federici (1748-1765), Antonio Borsani (1749), Tommaso Emanuelli (1750-1765) in B. HAYNES, *The Eloquent Oboe*, New York, 2001, p. 457.
- 14 W. WATERHOUSE, *London: A City of Unrivalled Riches*, Zaslav, 1989, p. 43.
- 15 Berlin (Mus MS 30 345, p. 14).
- 16 E. SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, 1975, p. 40.

- 17 Ibidem, p. 19. L'anno veneziano inizia il primo di marzo: tutte le date che provengono dagli archivi della città sono state cambiate secondo il nostro calendario odierno.
- 18 Ibidem, p. 14.
- 19 Ibidem, appendice.
- 20 I-Vas, Procuratori di S. Marco de Supra, chiesa, terminazioni, busta 19, fasc. 77. Trascrizione nel catalogo dell'esibizione *Omaggio a Venezia: i fiati*, Venezia, 1986.
- 21 Ibidem; anche F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco a Venezia*, Venezia, 1855, pp. 64-5.
- 22 Agostinelli fu sostituito nel 1767 da Alvise Rosetti. Charles Burney lo ascoltò a Ludwisburgh nel 1772: *The Present State of Music in Germany, Netherlands, and United Provinces*, London, 1775. "Fioravante" è probabilmente un soprannome.
- 23 R. COTTE, "Gianella, Louis", *New Grove*.
- 24 I-Vas, San Marco, Proc. De Supra, reg. 158.
- 25 G. VIO, "Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle 'figlie del coro'", *Vivaldi veneziano europeo*, ed. F. Degrada, Firenze, 1980, p. 104.
- 26 Ibidem, pp. 105, 109 e E. SELFRIDGE-FIELD, *op. cit.*, p. 43.
- 27 G. VIO, *op. cit.*, p. 109. Il posto di flauto di Siber venne occupato da Carlo Chevalier.
- 28 M. TALBOT, *Vivaldi*, London, 1978, p. 136.
- 29 M. T. BOUQUET, *Vivaldi et le concerto*, Paris, 1985, p. 14.
- 30 V. M. CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia*, Venezia, 1700, p. 27; (2/ 1706), p. 20.
- 31 *Arte e musica all'Ospedaletto: schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti*, ed. G. Ellero e J. Scarpa, Venezia, 1978.
- 32 D. ARNOLD, "Orchestras in eighteen-century Venice", *GSJ* XIX, 1966, p. 12.
- 33 T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia, 1897/R Bologna, 1978, pp. 352, 359.
- 34 AASP, busta 1078, filza 154, n. 57.
- 35 Padre L. FRASSON, "Francescantonio Vallotti maestro di cappella nella Basilica del Santo", *Il santo* XX serie ii, 1980, p. 297.
- 36 Si tratta dei Sigg. Baroni (1713-1714), Antonio Semenzato (1715-1719), Domenico De Marchi da Vicenza (1715-1718), Michele Ruzini (o Ruzzini, Rosini) (1718-1719): AASP, buste 1079-81.
- 37 Padre L. FRASSON, *op. cit.*, p. 297.
- 38 AASP, Atti e Parti, vv. 33-6, 1780-1803.
- 39 B. BRIZI, "Vivaldi a Vicenza, una festa barocca del 1713", *Informazioni e studi vivaldiani*, n. 7, 1986.
- 40 M. T. R. BAREZZANI, *La musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, 1981, p. 79.
- 41 Ibidem, p. 90.
- 42 Ibidem, schede 195, 201.
- 43 G. VALE, "La cappella musicale del duomo di Udine", *Note d'archivio*, vii, 1930, p. 163.
- 44 I-Bc, I.17.45.
- 45 T. E. WARNER, *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830*, Detroit, 1967, p. 122.
- 46 F. CAFFI, "Appunti per aggiunte a musica sacra", Vnm, p.8.
- 47 J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 73.
- 48 Le chiavi dei concerti per Oboe di Albinoni op. 9 sono re min., fa, do, sol, sol min., do, sib, re; se si trasportasse un tono sotto, l'Oboe suonerebbe in mi min., sol, re, la, la min., re, do, mi.

- 49 J. WRAGG, *The Oboe Preceptor of the Art of Playing the Oboe*, London, 1792, pp. 5-6.
- 50 (Osserva dove vedi la testa delle note nella scala che comincia dal re-la-sol-re e così tutte le note in alto [=dal re2 al do3]. Devi schiacciare l'ancia, che sia pressoché chiusa e soffiare più forte di prima e più sali, più devi continuare ancora a soffiare più forte). Ripetuta in ANON, "The Complet Tutor to the Hautboy", *QMMR* 9, p. 5 e parafrasata in P. PRELLEUR, *The Modern Musick-Master*, London, 1730; facsimile, Kassel, 1965.
- 51 (Se le labbra costringono le palette dell'ancia un poco e allo stesso tempo il fiato entra con maggior forza nell'ancia, ... l'oboe suona un'ottava più alta di prima, ... e senza questa [pressione] di conseguenza la voce è più morbida e dolce...) in R. NORTH, *Theory of Sounds; Musical Grammarian* (MMS), ca. 1710-1728; incluso in *Roger North on Music*, ed. John Wilson, London, 1959, p. 230.
- 52 Un Oboe Denner, di proprietà del Museo Correr a Venezia (n. 34), ma ubicato al Conservatorio Benedetto Marcello, ha un diapason molto alto (è lungo solo 539 mm) e sembra adeguato al diapason di Venezia. Ha una cameratura di solo 5.3 mm nel punto più stretto. La cameratura modello nel punto più stretto degli Oboi di quel periodo era di circa 6.0 mm, mentre negli Oboi classici di 4.8 mm.
- 53 È possibile trovare composizioni che impiegano l'Oboe nel registro sovracuto anche in altre parti d'Italia. Le sei Sonate Da Camera a Oboe Solo col suo Basso di Domenico Maria Dreyer, scritte prima del 1727, impiegano frequentemente il re3 e persino il mi3. Dreyer era originario di Firenze e dal 1731 al 1734 fu al servizio della corte russa a St. Petersburg. Vedi A. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, Genève, 1948, i, p. 90.
- 54 (musicista famoso nel mondo sul suo e altri strumenti, e in modo particolare sull'Oboe) in DOPPELMAYER, 1730, citato e tradotto in M. KIRNBAUER, "No smoke without fire : An Approach to Nuremberg Recorder Making in the Seventeenth Century", *Utrecht* 1993, 1995, pp. 84-85.
- 55 L. G. LANGWILL, *An index of musical wind-instruments makers*, 5ª edizione, Edinburgh 1977, p. 30.
- 56 V. M. CORONELLI, *op. cit.*, p. 21.
- 57 L. G. LANGWILL, *op. cit.*, p. 30.
- 58 R. HAKA, *Statement for the delivery of an assortment of wind instruments to the Swedish Navy*, Amiralitetskollegium (Navy Board), kansliet, serie EIIa, 1685.
- 59 E. NICKEL, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichstadt Nürnberg*, Munich, 1971, pp. 201, 452.
- 60 D. W. MUSIC, "Reads [!] for Haut-Boys", *American Recorder* 23, 1983, p. 102-103.
- 61 M. MCCLYMONDS, *Niccolò Jommelli. The last years 1769-1774*, diss., University of California, Berkeley, UMI Research Press 1980, p. 42 e 365.
- 62 Gli Oboi Anciuti conservati rispettivamente a Pistoia, Palazzo Rospigliosi e ad Amsterdam, coll. priv. A. Bernardini hanno diapason 415 Hz.