

El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la república veneciana*

Rafael Palacios

Introducción

Panorama histórico de los aspectos culturales y políticos de Venecia en el siglo XVIII

Para entender los sucesos en Venecia durante el siglo XVIII, es necesario hacer una breve revisión de los acontecimientos previos más importantes.

El siglo XVII comenzó para Venecia con un triunfo diplomático importante: la ciudad desafiaba al papa y lo vencía. Durante muchos años Venecia había sido famosa por su tolerancia religiosa al dar la bienvenida a musulmanes, judíos y todas las variadas sectas protestantes incubadas por la Reforma.

Con la ascensión al papado en 1605 de Pablo V, de la poderosa familia de los Borgia, la relación entre Venecia y aquél alcanzó el punto de ruptura; en mayo 1606 una censura de la Iglesia fue aplicada sobre la ciudad, la cual había sufrido anteriormente tres sentencias: en 1284, 1309 y 1483. Esta vez, sin embargo, Venecia simplemente no hizo caso

* El presente artículo está basado en las conferencias y clases magistrales que sobre el tema he impartido en los últimos años. Ahora, con fines de la publicación, sólo he realizado breves cambios de estilo —de coloquial a literario— y he actualizado las fuentes, que incluyo al final del trabajo.

de la interdicción. Un decreto firmado por el dux Leonardo Doná obligó al clero a continuar como antes la curación de las almas y la celebración de la misa, al tiempo que declaró sin valor el decreto papal.

Fue gracias a la lucha y a la brillante defensa de uno de los hombres más notables de toda la historia veneciana, el monje Paolo Sarpi —legislador y teólogo, filósofo dialéctico y político, polemista y propagandista de genio—, que el caso se conoció a través de toda Europa. Inglaterra y los Países Bajos (hoy Holanda) se reunieron para ayudar a la República, y Enrique IV se ofreció mediar entre las partes. Repentinamente, el papa y la Curia romana, viendo que la censura había fallado, la levantaron en abril de 1607.¹

Es importante mencionar que a través del siglo XVII la mayor parte de Europa occidental estaba inmersa en la “edad de la intriga”, lo que no era novedoso. Como lo podemos deducir a partir del gran número de conspiraciones y de envenenamientos ocurridos en la Roma de los Borgia, la Florencia de los Médici y el Milán de los Visconti, este comportamiento se convirtió en un verdadero modo de vida en la mayor parte de lo que hoy es Italia. La grande y serena República veneciana, con su eficiente policía secreta, se ganaba el título de centro mundial de espionaje, actividad a la que el floreciente comercio turístico servía de excelente cubierta. Puesto que la ciudad disponía de numerosas mercancías que ofrecía al viajero aventurero, éste podía saborear incluso las delicias que proporcionaban las mujeres venecianas; en efecto, había no menos de 20 mil cortesanas en Venecia al comienzo del siglo que atraían la atención de los nuevos visitantes de la ciudad.² Por supuesto, otra fuente de placeres era el carnaval.³

En 1630 la ciudad fue devastada por la peste, muriendo más de 46 mil personas, casi un tercio de su población. Al concluir la epidemia, como ofrenda de agradecimiento, los sobrevivientes construyeron en 1675 la iglesia del Redentore, y esperando que la Virgen María les trajera la salud y la salvación, decidieron construir y dedicarle la iglesia de Santa Maria della Salute, diseñada por el arquitecto Baldassare Longhena, el único gran artista visual del siglo XVII veneciano.

¹ Landon & Norwich, *Five centuries of Music in Venice*, London, 1991.

² Thomas Nashe, *The unfortunate traveller*, London, 1594.

³ John Evelyn, *The Diary*, London, 1905.

La pintura y la escultura también declinaban; era como si los venecianos estuvieran agotados por el asombroso esplendor del *Seicento*. Sin embargo, florecían dos de los artistas más dotados: Domenico Tintoretto y Palma Giovane.

Venecia atestiguó una extraordinaria revolución en el campo de la música: la primera representación pública de una ópera en el mundo. Hacia 1640 la ópera era ya una parte importante de la vida cultural veneciana.⁴ Mucha de la historia de la música en esa ciudad durante el resto del siglo se refiere al rápido desarrollo y popularización de este género, proceso que era liderado por Claudio Monteverdi, el compositor veneciano más grande de la época.

Monteverdi, que hasta participaba activamente en la corte del duque Vincenzo Gonzaga en Mantua desde 1590, fue invitado a ir a Venecia a exhibir sus talentos con una de sus composiciones, una de las obras conocidas hoy día como las *Vespers*, que previamente había dedicado al papa Paulo V. La ensayó en San Giorgio el 19 de agosto de 1613 por la mañana, y por la tarde la interpretó en San Marcos. Monteverdi se ganó los corazones de los *Procuratori* y fue contratado inmediatamente como *maestro di cappella* en la iglesia de San Marcos con un sueldo aumentado en la mitad con respecto del que recibía en Mantua.⁵

El siglo XVIII

Después de los destrozos ocurridos en el siglo anterior, Venecia transcurrió en paz la mayor parte del siglo XVIII. Aunque las conquistas de Francesco Morosini no perduraron, en 1714, y por última vez, la República se implicó en un conflicto con los turcos. El sultán le declaró la guerra, pero Venecia libró una gran batalla y derrotó a las fuerzas turcas, considerablemente superiores. Mediante el Tratado de Passarowitz, celebrado en 1718, el dux y el senado vieron las fronteras imperiales redibujadas por última vez al perder sus territorios en el mar Egeo.

Este siglo fue particularmente deshonroso para Venecia, pues durante él se puso fin a la “República de Mil Años”. Aumentó entre los ciudadanos el descontento con la Constitución, y con la extravagancia

⁴ *Ibidem*.

⁵ Landon & Norwich, *op. cit.*

y corrupción de los sucesivos gobiernos, la ciudad misma cayó en la decadencia.⁶ En el ámbito mercantil y comercial, Venecia estaba en desventaja. Los rápidos avances en las técnicas de construcción naval en otras partes de Europa convirtieron su antes eficiente flota en galeeras obsoletas.⁷ Hacia 1736 la República abandonaba sus viejas políticas proteccionistas con la puesta en práctica de una mayor libertad de comercio, pero vio reducido su mercado a los productos provenientes del Adriático.⁸

Sin embargo, logró beneficios derivados de un sabio gobierno y de una diplomacia acertada. Durante ocho años Venecia permaneció en paz, sin onerosas guerras que pagar y con una economía en plena prosperidad. Lo mismo ocurrió con las artes. La pintura se levantó de nuevo de su nadir del siglo anterior gracias al brillo que les impartieron los *vedutisti*: Canaletto y Guardi; y con el genio de Gian Battista Tieopolo la vieja fascinación veneciana por el color y la luz alcanzó su apogeo.

Por ese entonces, con una población de cerca de 160 mil personas, Venecia podía jactarse de mantener alrededor de siete casas de ópera de tiempo completo y el mismo número de teatros, en los cuales la vieja *commedia dell'arte* cedía gradualmente el lugar a las sofisticadas comedias domésticas de Carlo Goldoni, el más amado escritor veneciano.

Venecia había desarrollado otro arte: el de la vida elegante, transformándose en la capital europea del placer, donde el natural buen gusto de su gente se desarrolló y atrajo quizás a miles de los hombres y mujeres más cultivados y civilizados de Europa, que llegaban a la ciudad cada año generando así la *Age of the Grand Tour*.⁹ Hacia el fin del siglo había desarrollado un comercio local importante, pero era mejor conocida como el centro de la buena vida, la juerga y la diversión.

La previa reputación de las cortesanas venecianas había crecido a tal punto que Venecia fue descrita como el “burdel de Europa”. Lady Maria Wortely Montague, al escribir en 1739 a la condesa de Pomfret,

⁶ Ch. Hibbert, *The Grand Tour*, London, 1987.

⁷ J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy 1701- 1703*, London, 1705.

⁸ Landon & Norwich, *op. cit.*

⁹ *Ibidem.*

señalaba que “está tan a la moda que todos vivan como quieran, que nada es más ridículo que censurar las acciones de otro”.¹⁰ Por su parte, Addison comentaba: “La nobleza generalmente orilla a las mujeres de sus familias a ingresar en conventos para preservar sus estados, riquezas y propiedades. Las monjas venecianas son famosas por las libertades que se permiten. Tienen óperas dentro de sus muros, y si no son muy despreciables, salen a menudo de sus recintos para encontrarse con sus admiradores”.¹¹ De hecho, los conventos venecianos no eran en absoluto lo que se esperaría hoy día. Eran ricos establecimientos casi aristocráticos donde las jóvenes recibían una mejor educación que si permanecían al lado de sus padres. Las reglas eran relajadas y la música constituía una parte importante de su plan de estudios.¹² Y sobre los aspectos musicales, Addison añade: “Las mayores diversiones en Venecia son durante el carnaval [...] las óperas son otro gran entretenimiento en esta temporada; la música es buena”.¹³ La era del Grand Tour estaba en su cúspide.

El amor veneciano por la pompa y la juerga era tal, que incluso la amenaza de una inminente invasión francesa no podría haber impedido la fiesta del banquete del día de la Ascensión. La ceremonia había dejado de ser un festival religioso para muchos de los espectadores. Ciertamente, las celebraciones del carnaval y de los días de los Santos, las cuales habían sido originalmente instauradas como festividades religiosas, ahora eran las atracciones turísticas más importantes. El papa Gregorio XIII, desesperado por la moral de los venecianos decía: “Soy papa en todas partes, excepto en Venecia”.¹⁴

El centro de la actividad musical en Venecia también se había movido hacia los orfanatos, lejos de la iglesia de San Marcos. Había cuatro orfanatos para muchachas en la ciudad: La Pietà, i Incurabili, i Mendicanti y el Ospedaletto. Se habían fundado durante las Cruzadas como paradores (*ospedali*) para los peregrinos, pero se transformaron más adelante en orfanatos para las muchachas perdidas o abandona-

¹⁰ Mary Wortely Montague, *The letters and works of Lady Mary Wortely Montague*, London, 1887.

¹¹ J. Addison, *op. cit.*

¹² Landon & Norwich, *op. cit.*

¹³ J. Addison, *op. cit.*

¹⁴ Landon & Norwich, *op. cit.*

das. En estas instituciones se seguía la teoría platónica de la educación, y la música se incluyó en los planes de estudio. En ese siglo el nivel académico era tan elevado que la nobleza buscó estos lugares para sus hijas, a quienes ingresaba como estudiantes de paga.

La Pietà era el mejor conocido de los cuatro orfanatos, y en él, Vivaldi fue el maestro de violín durante la primera mitad del siglo. El cuerpo de instructores de música consistía de un director para el coro, un organista y varios profesores que enseñaban violín, viola, oboe, salterio, flauta transversal, violonchelo, clarinetes, corno y timbales. Las nuevas estudiantes que ingresaban a los conservatorios adjuntos a los orfanatos eran primeramente instruidas por las muchachas mayores y más tarde por los maestros. Las jóvenes tocaban y cantaban para los servicios de capilla, y asimismo ofrecían conciertos cuando concluía la temporada teatral.

En I Mendicanti, situado cerca de la iglesia de los Santos Giovanni e Paolo, se utilizaban instrumentos de viento (“*piffari*”) remanentes de las orquestas de los teatros o de la orquesta de La Pietà. También se impartía ahí la enseñanza de los instrumentos de teclado, al tiempo que el coro interpretaba oratorios. La mayor parte del personal musical en I Mendicanti estaba integrado por excelentes músicos de alto rango en San Marcos. Galuppi fue allí maestro del coro entre 1740 y 1751.

Acerca de I Incurabili y del Ospedaletto se sabe poco, excepto que el primero se hallaba en la cima de la popularidad a mediados del siglo.

Lo anterior da una idea que hace posible entender la atmósfera en la cual Vivaldi y sus “alumnas músicas” vivieron en el Ospedale della Pietà.

Antonio Vivaldi, el más grande representante de la música veneciana del siglo XVIII, era un enigma. Para centenares de muchachas venecianas abandonadas, era el maestro de música; para J. S. Bach, un colega honrado; para sus colegas italianos, un sacerdote degradado. Porque Vivaldi, uno de los compositores más populares de entonces, era un sacerdote de quien se sospechaba que tenía varias amantes, pese a ser demasiado enfermizo para poder decir la misa.

Veneciano por nacimiento, vio la luz el 4 de marzo de 1678, día en que un terremoto sacudió la ciudad.¹⁵ De todos los compositores que

¹⁵ *Ibidem.*

Venecia nos ha dado, ni siquiera los miembros de la célebre familia de los Gabrielli o el mismo Cimarosa han recibido tanto reconocimiento como el “Sacerdote rojo”, llamado así por sus contemporáneos.

El padre de Antonio, Giovanni Battista, era hijo de un panadero, pero después de ejercer la profesión de su padre se convirtió en el violinista de San Marcos, siendo conocido como Giovanni Battista Rossi. El “*Rossi*” se debía a su cabello pelirrojo, característica que su hijo Antonio heredó.

En aquella época, para conservar el estatus y la abundancia, las familias que tenían varios hijos seguían la tradición de enviar a uno de ellos al sacerdocio. Así lo hizo también Giovanni Battista, y fue Antonio el que se convirtió en seminarista no obstante ser un niño endeble que sufría de “estrechez de pecho” (*strettezza di petto*).

El 18 de septiembre de 1693 Antonio tomó las santas órdenes, y casi diez años más tarde, el 2 de marzo de 1703, fue ordenado sacerdote. Ingresó al sacerdocio con los padres de San Giovanni in Oleo, pero aparentemente, como resultado de su condición débil, recibió una dispensa especial para permanecer en la casa de sus padres en el distrito de San Martino. A tan temprana edad ya substituía como violinista a su padre en la orquesta de San Marcos. Aparte de estudiar el violín con su padre, también estudió con el famoso organista y compositor Giovanni Legrenzi, muy admirado por J. S. Bach.

Dos años después de su ordenación, en 1705, Vivaldi publicó su *Opus 1*, consistente en doce sonatas en trío dedicados a un noble local, el conde Annibale Gambara, misma que fue publicada por Sala. Durante este periodo el compositor ya era bien conocido por los *connoisseurs* de su ciudad nativa y había encontrado una manera de reconciliar el llamado divino con su verdadera vocación.

El caso de Vivaldi es especial. Como resultado de su enfermedad, apenas podía permanecer de pie el tiempo suficiente para decir la misa. Escribió a su patrono: “Debido a esta *strettezza di petto*, permanezco casi siempre en casa”.¹⁶

¹⁶ F. Stefani, *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano, maestro compositione di musica della prima meta del secolo xviii*, Venice, 1871.

Hacia septiembre de 1703 fue contratado como maestro de violín en el Ospedale della Pietà. Gradualmente, La Pietà se convirtió en la mejor escuela de música del norte de lo que hoy es Italia. Al parecer, su atmósfera era alegre y frívola, como solamente las instituciones venecianas de esta clase podían tenerla.

Vivaldi logró asegurar esa posición, la que se le pagaba modestamente (sesenta ducados por año), gracias a que el director musical de la institución, el entonces muy celebrado compositor Francesco Gasparini de Lucca, dijo a los directores que se necesitaban profesores de violín y de oboe. Por supuesto, Vivaldi fue quien enseñó violín, y a partir de 1704 su sueldo fue elevado a cien ducados. La enseñanza del oboe estuvo a cargo de Igazio Rion de 1704 a 1705.

Entre los años 1708 y 1709 Antonio compuso conciertos para varios instrumentos que pronto llegaron a ser famosos a través de toda Europa: él mismo tocaba los conciertos de violín, en tanto que los compuestos para otros instrumentos (flauta, oboe, violonchelo, fagot e incluso para dos cornos) serían interpretados por las talentosas jóvenes del La Pietà.

Los exitosos conciertos de Vivaldi fueron tocados muy a menudo no solamente en los salones, sino también en las iglesias como substitutos del *Gradual* o el *Ofertorio*.¹⁷

Apenas tenía relaciones con La Pietà; en febrero de 1709 —año en que el gran compositor sajón G F. Handel visitó Venecia como parte de su gira por Italia— Vivaldi fue despedido, pero dos años y medio más tarde, en septiembre de 1711, fue reelegido y permaneció en tal puesto hasta marzo de 1716. Dos meses después, en mayo, le fue dado a Vivaldi un nuevo puesto en el Ospedaletto como maestro de conciertos, cargo que le permitía componer música de iglesia para La Pietà.

La fama de Vivaldi pronto comenzó a esparcirse más allá de los confines de su Venetto nativo. Alrededor de 1711 desplazó sus publicaciones a un centro de impresión musical mucho mayor: Amsterdam, donde la progresista empresa de Roger vendía la música grabada (impresa) por toda Europa. Hacia la década de los 1720 la música de Vivaldi era popular en todo el continente europeo. J. S. Bach por ejemplo,

¹⁷ Landon & Norwich, *op. cit.*

transcribió cinco obras del *Opus 3* de Vivaldi, para órgano y el concierto de éste para cuatro violines se convirtió en un concierto igualmente asombroso para cuatro clavecines.

Su carrera operística comenzó en mayo de 1713 con *Ottone in Villa*, producida en Vicenza, y hoy podemos contar cerca de cuarenta y cinco óperas firmadas por él.

Durante este periodo Vivaldi se asoció con la joven contralto Ana Giraud (conocida en Italia como Girò), quien se convirtió en su protegida, y la hermana de ésta, Paulina, pronto se hizo enfermera del compositor. Debido a los rumores, la Iglesia se escandalizó por el hecho de que ambas muchachas se alternaban favores del Sacerdote Rojo muy distintos a los musicales.¹⁸ Y es que Vivaldi no siempre era discreto.

Entre 1729 y 1738, Vivaldi permaneció una buena parte de su tiempo en el extranjero, viajando por Alemania con su padre, residiendo en Ferrara con las hermanas Giraud; viajó asimismo a Amsterdam para tocar sus conciertos de violín en el centenario del teatro Schouwburg.¹⁹ ¡Vivaldi, que estaba tan enfermo que no podía acabar la misa, hizo ciertamente un gran número de viajes!

Al parecer, Vivaldi veía a Austria como su meta. Aparte de que Ana Giraud radicaba en Graz entre 1739 y 1740, seguramente esperaba que el emperador Carlos VI lo recompensara recordando su dedicación. En este último año, después de complicadas negociaciones, Vivaldi logró vender una gran colección de sus conciertos y música religiosa a La Pietà y salió de Italia por última vez, pero cuando llegó a Viena, Carlos VI, su gran esperanza, falleció.

Antonio Vivaldi, viejo, olvidado, enfermo, y en total pobreza, murió de una inflamación interna en Viena en julio de 1741, y con su muerte Venecia perdió a su último gran compositor. No se ha encontrado hasta hoy el menor rastro de su tumba.

El oboe veneciano al final de la República

Es sabido que los instrumentos de viento-madera del último periodo barroco fueron desarrollados en la década de 1650 por las familias francesas de músicos, compositores y fabricantes, tales como los Philidor

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ F. Stefani, *op. cit.*

y los Hottétère. Esos instrumentos fueron introducidos a la vida musical de Italia aproximadamente a finales del siglo XVIII, y poco después los instrumentistas italianos se hicieron famosos por toda Europa, siendo considerados entre los mejores de la época.

Ya alrededor de 1700 el oboe cobró una importancia indiscutible entre los instrumentos de viento-madera para la interpretación profesional de la música italiana, y su introducción en la orquesta de la capilla de San Marcos el 19 de enero de 1698 marcó la admisión oficial del instrumento en la vida musical veneciana.²⁰

En contraste con otros lugares en Europa, el oboe no fue introducido en Venecia por las bandas populares o militares, como era común, sino que apareció en las más refinadas óperas y piezas musicales de capilla en Venecia. En efecto, el oboe como tal no se puede encontrar en las bandas venecianas de *piffari*, compuestas por trompetas, cornetos y tambores.²¹

Al parecer, los primeros oboístas profesionales llegaron del extranjero, por ejemplo Ludwig Erdmann e Ignazio Siber, ambos alemanes, e Ignazio Rion, probablemente de origen franco-flamenco. Debido al intenso intercambio comercial entre Venecia y Alemania, es posible que el oboe fuese importado desde este último país.

En la capilla de San Marcos el oboe se convirtió en un elemento permanente de la orquesta poco tiempo después que el corneto desapareciera; aparentemente, los grandes cornetistas del periodo de Gabrieli se borraron de la escena musical debido a la epidemia de peste del siglo XVII; quizás se contaminaron durante las interpretaciones que llevaban a cabo en los muchos entierros y misas de las personalidades venecianas, desapareciendo con ellas. Sin embargo, es evidente que había un cambio general en el gusto musical, y así el oboe veneciano heredó el papel asumido previamente por el corneto.

La capilla de San Marcos contaba con un solo oboe hasta cerca de 1762, pero con la llegada de Baldassare Galuppi como maestro de capilla hubo una reforma importante en la orquesta y aumentó el perso-

²⁰ E. Selfridge-Field, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, 1975.

²¹ *Ibidem*.

nal. El 28 de febrero de 1766, los dos oboístas Giovanni Brissio y Marco Perosa fueron despedidos²² y substituidos por cuatro instrumentistas para los puestos de oboes y de flautas: Piero Fruttel “Chevalier”, Domenico Scolari, Piero Giaffoni y Fioravante Agostinelli. No está claro si todos ellos podían desenvolverse en ambos instrumentos, o si sólo dos de ellos eran especialistas en cada uno, aunque solamente Giaffoni y Agostinelli se señalan como oboístas en los documentos.²³

Al comienzo del siglo se crearon centros permanentes para la enseñanza del oboe en Venecia en tres de los *ospedali*. El Ospedale della Pietà decidió contratar a un profesor de oboe el 12 de agosto de 1703. Apenas un mes más tarde, Vivaldi fue empleado como maestro de violín. Es posible que tales posiciones se obtuvieran gracias a la insistencia de Francesco Gasparini, el entonces célebre maestro del coro.

La Pietà albergó como profesores a casi todos los grandes oboístas venecianos de aquel entonces: Ignazio Rion, de marzo de 1704 a 1705; Onofrio Penati, de mayo de 1704 a febrero de 1706; Ludwig Erdmann, de marzo de 1707 a 1708; Ignazio Siber, de junio de 1713 a mayo de 1716, y otra vez Penati, de 1716 a 1722. Siber regresó como profesor de traveso en diciembre de 1728, cargo del que se retiró el 23 de septiembre de 1757.²⁴

A partir del 5 de junio de 1707, se permitió que los estudiantes más dotados de La Pietà tuvieran alumnos privados, y probablemente la joven llamada “Pelegrina dell’Oboè” fue la primera de éstos.²⁵ Una muchacha llamada Susana fue registrada en 1726 como la oboísta más dotada de la institución.

Al parecer, el Ospedale dei Mendicanti fue el primero en proporcionar la enseñanza del oboe; los expedientes mencionan tal actividad a finales de la década de 1600. En 1700 una estudiante de nombre Barbara fue distinguida ahí por su excelencia en la interpretación del oboe.²⁶

²² Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco a Venezia*, Venice, 1855.

²³ Alfredo Bernardini, “The oboe in the Venetian Republic”, *Early Music*, August, 1988.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Michel Talbot, *Vivaldi*, London, 1978.

²⁶ Vincenzo Maria Coronelli, *Guida de’ forestieri sacro profana per osservare il pi’ ragguardevole nella città di Venezia*, Venice, 1700.

Poco antes de 1713 la enseñanza del oboe se ofrecía en el Ospedali dei Derelitti, e inclusive una de sus pupilas, una muchacha llamada Ana, fue contratada en 1718 para enseñar este instrumento.²⁷

Naturalmente, además de esas instituciones permanentes para la enseñanza, los contratos ocasionales en iglesias de menor importancia, academias, palacios privados y espectáculos de ópera constituían importantes fuentes de ingresos que hacían posible la subsistencia de los oboístas. Entre 1780 y 1781, los registros de pago de las óperas presentadas en el teatro de San Samuele incluían los del oboísta principal, Giuseppe Ferlendis, además de los de los cantantes.²⁸

La actividad musical de los oboístas venecianos se hacía presente en las ciudades vecinas puesto que éstas dependían de sus servicios, especialmente en los acontecimientos importantes. La capilla de San Antonio, por ejemplo, un centro importante de la música profesional en Padua, invitó al oboísta Onofrio da Venezia (probablemente Penati) a sus más importantes festejos desde 1705 hasta 1721.²⁹

Finalmente, el 28 de diciembre de 1736 la capilla del San Antonio eligió unánimemente a Matteo Bissoli como oboísta permanente, estableciendo así el primer puesto estable para un oboísta; el puesto para un segundo oboísta no se ofreció hasta 1791.

En Vicenza, durante un banquete ofrecido el 18 de junio de 1713, el oboísta local, Domenico De Marchi, interpretó el instrumento al lado de Antonio Vivaldi.³⁰

En 1703, en Brescia, en un banquete realizado en la iglesia de San Nazaro, un oboísta desconocido fue empleado para la ocasión³¹, y en 1731 el oboísta Matteo Bissoli participó como oboísta principal, teniendo a Luca Zabibile como segundo, en la iglesia de Santa María della Pace. Los registros de pago de las óperas producidas en el teatro local indican que Pietro Ferlendis y su hermano Giuseppe fueron el oboísta principal y el intérprete del corno inglés en 1791.³²

²⁷ *Arte e musica all'Ospedaletto: chede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti*, Venice, 1978.

²⁸ Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Bologna, 1979.

²⁹ Leonardo Frasson, *Archivio antico dell'Arca del Santo*, Padua.

³⁰ Bruno Brizi, "Vivaldi a Vicenza una Festa Barocca del 1713". *Informazioni e Studi Vivaldiani*, no. 7, 1986.

³¹ Barenzani, *La musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, 1981.

³² *Ibidem*.

Así, no fue sino hasta finales del siglo cuando el oboe se incorporó a la vida musical oficial, al igual que en otros lugares de menor importancia de la República. Por ejemplo, la catedral de Udine no contrató oboístas y fagotistas permanentes hasta 1785.³³

A excepción de las actividades de enseñanza en los Ospedali mencionada arriba, muy poco se sabe sobre la enseñanza del oboe en Venecia y sobre las diversas escuelas que acaso existieron. Sin embargo, es muy probable que todos los ejecutantes importantes tenían pupilos privados.

Como en la mayoría de otros lugares en Europa, había una absoluta carencia de métodos y escritos pedagógicos para el oboe en la República, así como en otras partes de Italia. Esto se debe tal vez a la enorme dificultad para que los círculos de aficionados aceptaran el instrumento, por lo que no se justificaban financieramente las publicaciones de métodos y tratados. Alrededor de 1770, sólo un tratado de Vincenzo Peneraj, de Florencia, publicado en Venecia por Antonio Zatta, incluía algunas instrucciones muy breves para tocar el oboe, sobre todo una tabla de digitaciones.³⁴

Sobre el repertorio

Es absolutamente sorprendente que una gran cantidad de música de cámara instrumental veneciana que contiene partes de oboe obbligato sobreviviera desde los dos primeros decenios del siglo XVIII, en comparación con otros centros musicales del resto de Italia, gracias a que el material se preservó cuidadosamente.³⁵ Una razón de la escasísima preservación de la música para este instrumento en ese país pudo ser la carencia de interés por parte de los editores de aquel entonces en la impresión de tales partituras. Puesto que el oboe no era popular entre los círculos musicales de aficionados, los trabajos de compositores de menor importancia se han perdido lastimosamente.

Sin embargo, en ese siglo se publicó una cantidad interesante de conciertos para oboe de compositores venecianos, incluidos el Opus 7 y 9 de Tomaso Albinoni, el 7 y 8 de Vivaldi, y el concierto de re menor de

³³ Guiseppe Vale, *La Capella musicale dei duomo di Udine*, Archivo, 1930.

³⁴ Thomas Warner, *An annotated bibliography of woodwind instruction books, 1600-1830*, Detroit, 1967.

³⁵ Bruce Hayens, *Music for oboe, 1650-1800: a bibliography*, Berkeley, 1986.

Alessandro Marcello.³⁶ Los ocho conciertos de Albinoni del Opus 7, fechados en 1715, fueron probablemente el primer compendio publicado de conciertos para uno o dos oboes con orquesta.³⁷ Todos los otros conciertos fueron impresos por Roger & Le Cene seguramente antes de 1725 en Amsterdam, y pronto tuvieron gran influencia en la producción de conciertos para oboe en toda Europa, ocupando una posición prominente en el repertorio.

La música sacra también empleó el oboe obbligato desde finales del siglo XVIII, como lo certifica un *Confiteor* para alto, oboe, dos violines y continuo compuestos por Antonio Caldara alrededor de 1698, quien quizá tenía a Penati en mente.³⁸

Los conciertos de Vivaldi del periodo 1709-1712 son algunas de las primeras obras de cámara instrumentales en las que el oboe tenía una parte significativa. Durante el periodo de 1720-1723, después de que vivió en Mantua, produjo nuevamente algunos conciertos para oboe, pero fue años después, en la década de 1730, que deriva sus conciertos para oboe de algunos hechos para fagot. Un total de veintidós conciertos para oboe se han preservado de él, algunos incompletos y otros un tanto dudosos, como algunos de su Opus 7, que están en un estilo un tanto híbrido.³⁹

Vivaldi escribió diez conciertos para la instrumentación de flauta de pico (flauto), oboe, violín, fagot y continuo. La sonata en do menor para el oboe y continuo (RV53) fue escrita probablemente alrededor de 1710 para el virtuoso de Dresden, Johann Christian Richter. La sonata para oboe, violín obbligato, órgano y ad. lib. Salmoè (RV779), redactado probablemente en 1710, es el único de los trabajos de Vivaldi con una dedicatoria auténtica: “Pelegrina dall’Oboè”, según aparece en una parte del instrumento.⁴⁰

Al virtuoso oboísta veneciano Giovanni Benedetto Platti pertenece tal vez la escritura más idiomática para el oboe entre los compositores venecianos. Sus composiciones demuestran afinidades con las de Vivaldi: el uso de la tonalidad de do menor para sus respectivas solo-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Michael Talbot, *Albinoni*, Lottstetten, 1980.

³⁸ Alfredo Bernardini, *op. cit.*

³⁹ Bruce Hayens, *Music for oboe, 1650–1800: a bibliography*, Berkeley, 1986.

⁴⁰ Michel Talbot, *Vivaldi*, London, 1978.

sonatas, que también comparten la misma forma y son similares en sus patrones rítmicos y armonía refinada. Puesto que Platti estuvo en Venecia en 1716 (al parecer la misma fecha de la sonata para oboe de Vivaldi), el peso de esta última composición en su obra parece evidente. Otra prueba de las influencias de Vivaldi sobre Platti se halla en el *Stabat Mater*, donde utiliza el oboe con sordina; de hecho, Vivaldi fue uno de los pocos compositores que habían utilizado el mismo efecto anteriormente.⁴¹

Al parecer, es muy posible que esta primera generación de música escrita con oboe obbligato haya servido como modelo en todo el resto de Europa.

Una de las características más peculiares de las partes estrictamente venecianas de oboe en la primera parte de ese siglo es el uso constante del registro agudo, hasta el re³. Testimonios de ello se pueden encontrar en el Opus 9 de Albinoni, pero también en varios de los conciertos de Vivaldi y en algunas obras de Platti. Otra particularidad es que Albinoni y Vivaldi parecen evitar el registro grave del oboe. Podría deducirse de lo anterior que dichas obras fueron escritas e interpretadas para y por un instrumento que estaba afinado un semitono o un tono más alto que el resto de la orquesta, transportando por lo tanto la pieza hacia abajo, haciéndola así más cómoda. Es importante recordar que el órgano de San Marcos posiblemente estaba afinado un tono más arriba que los de las otras iglesias de la ciudad.⁴² De ahí que surja la cuestión de la transposición en Venecia. Hay evidencias de que las partes de oboe tuvieron que transportarse en Roma antes de 1720, pero no hay ninguna que apoye la hipótesis de que las piezas venecianas del oboe fuesen transportadas.

El uso del registro más agudo era algo inusitado en el resto de Europa. Composiciones alemanas e inglesas para el oboe, tales como las sonatas, conciertos y arias de Telemann, J. S. Bach y Andel, utilizan raramente el registro más arriba que el si en sus parte para oboe solo, aunque hay excepciones.

⁴¹ Alfredo Bernardini, *op. cit.*

⁴² Bruce Hayens, "J. S. Bach Pitch Standards: the woodwind perspective", *Journal of the American Musical Instruments Society*, 1985

Una particularidad de la música con oboe obbligato de Antonio Lotti es el empleo del oboe d'amore. En efecto, entre Graupner, Telemann y Bach, Lotti fue uno de los primeros compositores en utilizar este instrumento. En aquella época, al oboe d'amore se le empleaba sólo en Alemania, y puesto que este compositor trabajó en Dresden de 1717 a 1719, es factible deducir que sus composiciones con oboe d'amore corresponden a ese periodo.

Sobre los instrumentos y los fabricantes del instrumento

No hay constancias en los principios del siglo XVIII que acrediten la existencia de fabricantes de instrumentos de viento-madera en Venecia, y se ha hecho muy poca investigación organológica que confirme la exactitud de tal aserto.

Algunos indicios apoyan la teoría de que los instrumentos alemanes ya se usaban en Venecia a comienzos del siglo; según lo explicado antes, el instrumento fue introducido probablemente desde Alemania por oboístas germanos, y probablemente todos los instrumentos de viento-madera para los cuales Vivaldi compuso habían sido construidos justo antes por Johann Christoph Denner en Nuremberg.

Giovanni Maria Anciuti, que en ese entonces vivía en Milán, es el único fabricante italiano de tales instrumentos que se conoce con certeza, pues su firma se halla en muchos instrumentos, incluyendo el lugar, todos ellos hechos en esa ciudad entre 1709 y 1740.⁴³ Es importante mencionar que muchos de los instrumentos que aún existen hechos por Anciuti llevan grabado el león de San Marcos, símbolo de la ciudad de Venecia.

Suponiendo, como todo apunta, que hubiera una semejanza en la afinación de los instrumentos de viento-madera entre Venecia y Milán, se puede deducir que, gracias al comercio entre ambas ciudades, el intercambio de ellos era más fácil.

Entre los fabricantes de instrumentos de viento-madera que prosperaron hacia mediados de siglo en Italia encontramos a Carlo Palanca en Turín, a Giovanni Panormo en Nápoles, a Grassi en Milán y a

⁴³ Lindsay Langwill, *An Index of Musical Wind Instruments Makers*, Edinburgh, 1977.

Biglioni en Roma. No fue sino hasta el final del siglo cuando Andrea Fornari y Pellegrino De’Azzi se distinguieron como fabricantes de tales instrumentos en Venecia.

Se sabe con certeza que el primer fabricante veneciano de oboes fue Andrea Fornari (1753-1841).⁴⁴ La mayoría de los instrumentos que fabricó y que sobreviven hasta hoy están fechados entre 1791 y 1832; además, la manufactura de Fornari era la más precisa de la Italia de aquel entonces. Una característica importante de este fabricante es que se especializó en el oboe y el corno inglés, lo que no era común en ese entonces, y que un distintivo que utilizó en las llaves de marfil tenía una forma particular. Otra característica típicamente original de sus instrumentos tempranos es la carencia de la “cebolla”, que era común en el torneado del cuerpo superior.⁴⁵ Aunque los sistemas de llaves avanzaban cada vez más, Fornari continuó haciendo los instrumentos tradicionales de dos llaves.

En un escrito fechado el 28 de febrero de 1792, Fornari menciona cuatro oboístas como garantes de la calidad de sus instrumentos: Pietro y Giuseppe Ferlendis, Giovanni Battista Delai y Luigi Vittorio Hughelot⁴⁶, pupilo este último de los hermanos Ferlendis.

El fundador de una gran dinastía de constructores de instrumentos viento-madera fue Pellegrino De’Azzi (1772-1835), nacido en Ferrara. Aunque trabaja en el mismo barrio que Fornari, sus instrumentos son absolutamente diferentes; el único corno inglés de D’Azzi que existe todavía es angular, mientras que los que están hechos por Fornari son curvados y cubiertos en cuero oscuro; además, la forma de sus oboes era más convencional, incluida la cebolla y la forma de las llaves, si bien algunos de sus instrumentos tienen sistemas de llaves más avanzados. Por desgracia, no hay indicios de que se hayan fabricado instrumentos de viento-madera en otras partes de Italia.

El viernes 12 de mayo de 1797 el Gran Consejo de Venecia se reunió por última vez para tomar la más difícil decisión de su historia: aceptar o no el ultimátum de Napoleón, quien exigía la abolición de la Re-

⁴⁴ Alfredo Bernardini, “Andrea Fornari, fabbricator di strumenti a Venezia”, *Il flauto dolce*, 1986.

⁴⁵ Alfredo Bernardini, “The oboe...”

⁴⁶ Alfredo Bernardini, “Andrea Fornari...”

pública y la ocupación de la ciudad por las tropas francesas. El dux Lodovico Manin se retiró simplemente. Mientras se despojaba de su bonete ducal y lo daba a su valet, pronunció las palabras que simbolizan el ocaso de Venecia: “Tolè, questa ningún pi¼ del dopero del la” (Tómelo, no lo necesitaré otra vez).⁴⁷

Distinguidos virtuosos del oboe

Onofrio Penati. Es el primer oboísta que se menciona documentalmente. A partir de enero de 1698 se convirtió en el único oboísta permanente en la capilla de San Marcos, y hacia 1702 era el músico mejor pagado de la orquesta. Permaneció allí hasta el 3 de marzo de 1748. Penati enseñó en el Ospedale della Pietà de mayo de 1716 a 1720, y con frecuencia era invitado a tocar en los más importantes festejos y banquetes que se realizaban en la capilla de San Antonio en Padua entre 1705 y 1721.⁴⁸ Murió alrededor de 1753.

Ignazio Rion. De origen probablemente franco-flamenco, al parecer no permaneció en Venecia mucho tiempo; sin embargo, a partir de marzo de 1704 se convirtió en el profesor de oboe de La Pietà, puesto que mantuvo hasta 1705. Coronelli señalaba en 1706 que Ignazio y Onofrio (esto es, Rion y Penati) estaban entre los mejores oboístas de Venecia. Se sabe que Rion fue a Roma en 1705, donde participó en los más importantes acontecimientos musicales, tanto de la aristocracia como de las congregaciones religiosas. En tales ocasiones tocaba al lado de Caldara y Händel.⁴⁹ El sueldo de Rion en Roma era ciertamente mucho más alto que el del resto de la orquesta, y a menudo igual al del primer violín.⁵⁰ Rion salió de Roma alrededor de 1713. Los últimos registros de sus actividades se encuentran en unos documentos españoles de Nápoles y otros de Oviedo, donde probablemente murió.

⁴⁷ Landon & Norwich, *op. cit.*

⁴⁸ Leonardo Frasson, *Archivio antico dell'Arca del Santo*, Padua.

⁴⁹ *Archivio di San Giacomo degli Spagnoli, Contabilità*, Rome, 1713.

⁵⁰ Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, 1967.

Ludwig Erdmann. Es posible que este oboísta de la corte del Margrave de Brandenburgo en Ansbach haya nacido en Berlín. Fue a Italia gracias al próspero comercio musical con Alemania.⁵¹ Al principio de 1706, Erdmann ya estaba empleado por La Pietà como *Maestro professore di salamuri*, y el 20 de marzo de 1707 fue nombrado profesor de oboe. Aparentemente, Erdmann enseñó en el Pietà hasta 1708, año de su salida a Bolonia, donde estuvo al servicio del príncipe de Toscana y de la iglesia de San Petronio.⁵²

Ignazio Siber. Enseñó el oboe en La Pietà del 11 de junio de 1713 al 28 de mayo de 1716, y otra vez del 17 de diciembre de 1728 hasta el 23 de septiembre de 1757, pero esta vez como profesor de traverso.⁵³ Siber substituyó a Penati en San Marcos el 3 de marzo de 1748 y conservó el puesto doce años, hasta el 12 de marzo de 1760. Aparentemente, Siber fue el único oboísta registrado en las listas de las sociedades de músicos, tales como Arte dei sonadori y el gremio de Santa Cecilia, que pagó sus costos fúnebres en 1761.⁵⁴

Matteo Bissoli. Eminente virtuoso del oboe de la segunda generación en Padua, Bissoli nació en Brescia, en donde se encuentra un registro de sus interpretaciones de 1731 en la iglesia de Santa María della Pace.⁵⁵ El 28 de diciembre de 1736 fue nombrado oboísta principal en la capilla de San Antonio, en Padua, donde su sueldo era igual al del célebre violinista Giuseppe Tartini.⁵⁶ Bissoli conservó su puesto en esa capilla hasta la edad de 68 años, en que murió de asma el 20 de febrero de 1780.

Domenico Scolari. Nació en Padua.⁵⁷ Tal vez no era un gran virtuoso, pero es interesante saber que trabajaba en muchos y muy diversos lugares. En el teatro público de Bolonia participó como segundo oboe de Dante Aguilar en 1763, y fue nombrado en igual puesto en la capilla de San Marcos en Venecia el 28 de febrero de 1766, el cual conservó

⁵¹ G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach*, Kasel, 1956.

⁵² Anne Schnoebelen, *Performance practices in San Petronio in the Baroque*, 1969.

⁵³ Alfredo Bernardini, "The oboe..."

⁵⁴ *I-Vas San Marco*, Proc.

⁵⁵ Alfredo Bernardi, "The oboe..."

⁵⁶ Leonardo Frasson, *Archivio antico dell'Arca del Santo*, Padua.

⁵⁷ *Ibidem*.

hasta 1770.⁵⁸ En 1787 Scolari fue designado primer oboe en el teatro de San Pietro en Trieste, donde permaneció hasta 1794, año en que Gerardo Ferlendis tomó su puesto.

Franco Ferlendis. Según Choron y Fayolle⁵⁹, Franco era un violinista, violonchelista y profesor francés. Los Ferlendis constituyeron una dinastía de distinguidos oboístas hacia el final de la República veneciana y trabajaron activamente en toda Europa.

Pietro Ferlendis. Nacido en Bérgamo el 2 de septiembre de 1748, Pietro substituyó a Bissoli como oboísta de la capilla de San Antonio en Padua. En 1789 fue contratado ocasionalmente como primer oboe en el teatro de Brescia. En 1829 se le atribuyó el título de “pensionista honorario” de la capilla, donde por largo tiempo gozó de un sueldo muy elevado, incluso más alto que el del primer violín.⁶⁰ Murió en Padua el 4 de abril de 1836.⁶¹

Giuseppe Ferlendis. Nació en Bérgamo en 1755, pero se consideraba veneciano.⁶² A lo largo de toda Europa se le valoraba como uno de los oboístas más famosos de su tiempo. El 1 de abril de 1777 ingresó a la orquesta del arzobispo Colloredo, en Salzburgo, donde desarrolló una relación cercana con la familia Mozart, la que lo mencionaba frecuentemente en su correspondencia; inclusive Wolfgang Amadeus dedicó a Giuseppe su concierto para oboe en Do Mayor (K 314). En una carta a Leopold Mozart se dice que Giuseppe, “*prim hautbois* de la orquesta en Salzburgo”, abandonó su puesto el 2 de agosto de 1778 con la intención de ir a Viena. Por ese entonces conoció al eminente Carlo Besozzi, quien visitaba Salzburgo y del cual Giuseppe aprendió mucho, según los escritos de Leopold Mozart.⁶³ Hacia 1780 se instaló en Venecia, donde lo emplearon regularmente como primer oboe en los teatros de San Samuele, San Benedetto y La Fenice.⁶⁴ Algunas interpretaciones de Giuseppe se hallan registradas en Bolonia, Vicenza, Brescia, Trieste

⁵⁸ Caffi, *Storia della musica*.

⁵⁹ Choron & Fayolle, *Dictionnaire historique de musiciens*, Paris, 1810.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Alfredo Bernardini, “The oboe ...”

⁶² Carlo Curiel, *Il teatro San Pietro a Trieste 1690-1801*, Milano, 1937.

⁶³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Kasel, 1962.

⁶⁴ Alfredo Bernardini, “The oboe...”

y Treviso, así como en el extranjero. A principios de la década de 1790 Giuseppe laboraba en Londres, donde en 1795 interpretó sus propios conciertos para oboe y para corno inglés. En ese año Haydn visitó por última vez Londres, y Giuseppe probablemente lo conoció. ¡Haydn escribió en una nota que Ferlendis era un oboísta mediocre!⁶⁵ Después de su aventurera estancia en Londres, vemos activo otra vez a Giuseppe en Italia a finales de siglo. A partir de 1801 y hasta 1810, él y su familia se trasladaron a Lisboa, donde fue contratado primeramente en la Capilla Real y más tarde en la Cámara Real.⁶⁶ Giuseppe Ferlendis murió en Lisboa alrededor de 1810.

Gerardo Ferlendis. Hijo de Pietro. Lo designaron segundo oboe en la capilla de San Antonio en Padua en 1791. Más adelante, en 1794, fue primer oboe en el teatro de San Pietro en Trieste y en esta misma ciudad murió el 21 de enero de 1802, a la edad de 31 años.

Faustino Ferlendis. Nació el 10 de julio de 1771 en Brescia. En varias ocasiones substituyó a su hermano Gerardo como segundo oboe en la capilla de San Antonio en 1794, y en 1796 siguió a su hermano a Trieste. Faustino regresó a su antiguo puesto en Padua en 1801, donde obtuvo una pensión en 1834. Murió el 29 de diciembre de 1855.

Otros oboístas Ferlendis fueron *Antonio*, quien estuvo activo en Trieste y en Venecia; *Angelo*, que nació en Brescia en 1780 y trabajó en su ciudad natal, Udine y Trieste interpretando el oboe, el corno inglés y la flauta.⁶⁷ Existen registros de sus actividades en Alemania⁶⁸; a partir del 1801 se estableció en San Petersburgo, donde hacia 1823 era ya bien conocido como solista de corno inglés. El más joven de todos fue *Alessandro*, hijo de Giuseppe, nacido en Venecia en 1783. Acompañó a su padre a Lisboa, donde desarrolló su carrera. Existen registros de sus actividades y de su esposa Camilla Barberi, cantante contralto, en Madrid, Venecia, París, Amsterdam, Viena, Francfort, Moscú, Estocolmo y Londres⁶⁹. Según Choron y Fayolle, Alessandro es autor de diversos estudios y obras para oboe.

⁶⁵ Robbins Landon, *Haydn in England 1791-1795*, London, 1976.

⁶⁶ Joseph Scherpereel, *A orquesta e os instrumentistas da Real Camara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, 1938.

⁶⁷ Carlo Curiel, *Il teatro San Pietro a Trieste 1690-1801*, Milano, 1937.

⁶⁸ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Kasel, 1962.

⁶⁹ *Ibidem*.

Giovanni Battista Delai. Nació en Verona alrededor de 1765.⁷⁰ Fue el último oboísta eminente de la República veneciana. Delai participó como solista en el teatro de Carignano en Turín y en Venecia, donde permaneció hasta principios del siglo XIX; Caffi, en su *Historia del della musica*, lo describió como uno de los miembros más distinguidos de la orquesta de la Capilla. Ya se ha mencionado con anterioridad que el célebre constructor de instrumentos de viento-madera Andrea Fornari lo señala como garante de la calidad de sus instrumentos.

⁷⁰ *I-Vas San Marco*, Proc. de Supra, Chiesa.