

Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo

Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

Fondazione Guido d'Arezzo

Fondatori

Regione Toscana

Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo

Amici della Musica di Arezzo

Presidente-Sovrintendente

Francesco Luisi

Consiglieri

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Maurizio Dini, *Regione Toscana*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Francesco Luisi, *Amici della Musica
di Arezzo*

Brunetto Mori, *Comune di Arezzo*

Paolo Nepi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Angela Notaro, *Regione Toscana*

Mario Rotta, *Comune di Arezzo*

Collegio dei Revisori

Maria Pilar Mercanti (Presidente),

Regione Toscana

Ferruccio Razzolini, *Comune di Arezzo*

Paola Carboni, *Provincia di Arezzo*

Centro Studi Guidoniani

Il Centro Studi Guidoniani è stato istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della nascita di Guido d'Arezzo. A partire dal 2006 la Fondazione Guido d'Arezzo, con l'attività del Centro Studi Guidoniani, è riconosciuta come Istituzione culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per i Beni e gli Istituti Culturali.

Responsabile scientifico

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani



VII, 2
2007

Fondazione Guido d'Arezzo
Centro Studi Guidoniani

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

*Polifonie riceve un contributo del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali concesso alle
"pubblicazioni periodiche di alto valore culturale"*

Comitato scientifico / *Scientific board*

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

Direttore / *Editor*

Francesco Luisi

Redattore / *Review editor*

Antonio Addamiano

Consulente per la lingua inglese / *English language consultant*

Susan Rutherford

Direzione e Redazione / *Editorial office*

Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)
tel. 0575-356203
fax 0575-324735
e-mail: fondguid@polifonico.org
www.polifonico.org

©Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2007

Polifonie, periodico quadrimestrale - VII, n. 2, 2007

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Iscrizione al n. 11601 del R.O.C. (Registro degli Operatori di Comunicazione)

Tariffa Associazioni Senza Fini di Lucro: Poste Italiane S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003

(conv. in Legge 27/02/2004 n. 46, art. 1, comma 2) DCB/115/2004 - Arezzo

Polifonie ha pubblicato saggi, interventi e trascrizioni di:
Polifonie has published articles, discussions, music edited by:

MATTEO ARMANINO

GIACOMO BAROFFIO

HEINRICH BESSELER

MARCO CAPRA

IVANO CAVALLINI

MICHELA CIAMPELLI

GIOVANNI CONTI

FRANCESCO FACCHIN

GABRIELE GIACOMELLI

MARCO GOZZI

FLORIAN GRAMPP

ALDO IOSUE

FRANCESCO LUISI

CECILIA LUZZI

WALTER MARZILLI

GUIDO MILANESE

FRANCO MUSARRA

BASIL OKEKE

ANDREA PADUANO

NINO PIRROTTA

FULVIO RAMPI

DONATELLA RESTANI

ANGELO RUSCONI

PAOLO RUSSO

CLAUDIO SANTORI

SILVIA SCOZZI

ANTENORE TECARDI

RODOBALDO TIBALDI

POLIFONIE

VII, 2 - 2007

Saggi / Articles

ARNALDO MORELLI

Di un ritratto poco conosciuto di Giovanni Maria Nanino	Pag.	137
<i>Of a little-known portrait of Giovanni Maria Nanino</i>	”	151

ELISABETTA PASQUINI

Padre Martini <i>iudex et arbiter</i> . Su un concorso bolognese del 1760	”	161
<i>Padre Martini, iudex et arbiter. On a “concorso” in Bologna in 1760</i>	”	215

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	”	233
---	---	-----

Indice dell'annata VII - 2007	”	235
-------------------------------------	---	-----

Di un ritratto poco conosciuto di Giovanni Maria Nanino

Il quarto centenario della morte di Giovanni Maria Nanino mi offre l'occasione di parlare di un suo ritratto che nel titolo ho definito «poco conosciuto», anche se non saprei ben valutarne il grado di notorietà. Nelle voci dei principali dizionari musicali quali il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* o il *Musik in Geschichte und in Gegenwart*, pure accurate da un punto di vista iconografico, non v'è traccia né notizia del ritratto in questione. Esso fu però pubblicato, senza alcuna nota di commento, nell'edizione integrale, curata da Hermann-Walther Frey, del *Diario dell'anno 1596 fatto per me Gio: Maria Nanino cantore e puntatore l'anno sopradetto* ovvero del cosiddetto «libro dei punti» della cappella pontificia, tenuto quell'anno da Nanino.¹ Il ritratto è attualmente conservato negli uffici dell'amministrazione del Museo del Tesoro di San Pietro (Fig. 1);² si tratta di un quadro a olio su tela (cm 66x62), di autore anonimo, databile al tardo Cinquecento, in cui è raffigurata una figura maschile a mezzo busto con un libro di musica in mano, di sicuro malamente ritoccato in epoche successive, dato che la musica è notata in senso errato (cioè ruotata di 90° rispetto alla sua disposizione consueta).³ In alto a destra a caratteri maiuscoli è leggibile la scritta «GIOV. MARIA / NANINO», che, tuttavia, sappiamo essere stata apposta nel 1946-47 da Giambattista Salvatori, allora archivista della Cappella Giulia, quando restaurò sei quadri con i maestri della cappella su incarico del canonico mons. Guido Anichini.⁴ Tuttavia, grazie alla premurosa collaborazione del

¹ HERMANN-WALTHER FREY, *Das Diarium der Sixtinischen Sängerkapelle in Rom für das Jahr 1596 (Nr. 21)*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XIV* («Analecta musicologica», 23), hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber-Verlag, 1985, pp. 129-204: 130.

² Colgo l'occasione per ringraziare vivamente la direzione e il personale del Museo del Tesoro di San Pietro, e in particolare il dott. Stefano Nicastro (soprintendente), il dott. Mirko Stocchi (archivista), il dott. Luca Filipponi (restauratore), che, insieme al dott. Antonio Addamiano, bibliotecario del Pontificio Istituto di Musica Sacra, mi hanno assistito con competenza e cortesia nell'esame del ritratto.

³ Non è da escludere l'ipotesi che si tratti di una copia seicentesca di un originale del tardo Cinquecento. Ringrazio l'amico e collega Michele Maccherini per i suoi competenti suggerimenti.

⁴ La notizia si apprende da una lettera su carta intestata della «Venerabile Cappella Musica Giulia», del marzo 1977, scritta da Giambattista Salvatori, rinvenuta in una busta incollata nel retro del quadro. In questa lettera Salvatori afferma di aver apposto la scritta «Giov. Maria / Nanino» su suggerimento del maestro Armando Antonelli, nel 1946-47. Ciò nonostante, lo stesso Salvatori riteneva che il personaggio in questione fosse da identificarsi con Ruggero Giovannelli, sia per una scritta che compare sul telaio sia per un'asserita somiglianza col ritratto di quest'ultimo che compare nell'opera di ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia*, Roma, A. de Rossi, 1711 (rist. anast. a cura di Giancarlo

dott. Luca Filipponi, restauratore del museo, smontato il dipinto dalla cornice, è stato possibile leggere la scritta, probabilmente coeva al ritratto stesso, «IO. MARIA NANINVS», che compare in alto a sinistra, sulla piegatura della tela, evidentemente rifilata rispetto alle dimensioni originarie.

Personalmente sono incline a diffidare delle identificazioni dei musicisti che compaiono nei ritratti, quand'anche vi figurì il nome; in proposito, per esempio, ho espresso dubbi sul presunto ritratto del liutista Francesco da Milano che fa parte della collezione di uomini illustri del cardinale Federico Borromeo conservata nella Biblioteca Ambrosiana a Milano.⁵ Di fronte a ritratti d'autore, l'identificazione è stata non di rado avanzata sul presupposto che il celebre pittore non poteva che avere immortalato il celebre collega musicista;⁶ salvo poi essere smentita dai documenti archivistici. Un esempio fra diversi è il ritratto di musicista di Annibale Carracci in cui quasi tutti gli studiosi hanno voluto vedere Claudio Merulo per il semplice fatto che il quadro apparteneva alla collezione Farnese, famiglia da cui il musicista dipendeva; un documento di recente pubblicato ha dimostrato invece che il quadro pervenne ai Farnese solo mezzo secolo dopo la morte di Merulo, nel 1650.⁷

Non è mia intenzione, tuttavia, soffermarmi sull'attendibilità dell'identificazione: se il personaggio effigiato nel dipinto sia realmente Nanino è un problema, a mio avviso, secondario. Come ci ha insegnato un maestro della storiografia come Marc Bloch, non ha rilevanza che un documento sia vero o falso ovvero contenga dati e notizie vere: è importante che esso sia stato creato, perché 'veri' sono gli effetti che esso produsse al tempo in cui fu realizzato. Più stimolante, invece, sarebbe porsi alcune domande sul quadro stesso: dove era collocato? Chi poteva averlo commissionato? Chi poteva esserne il proprietario? Quale significato assumeva?

Gli studi più recenti sulla ritrattistica hanno sottolineato l'importanza metodologica di non affrontare il singolo ritratto isolatamente, ma ponendolo in una casistica ad ampio spettro e il contesto che le accomuna.⁸ Nel campo musicolo-

Rostirolla, Lucca, LIM – Libreria Musicale Italiana, 1988), p. 187.

A ben guardare, la scritta in questione risale tuttavia al sec. XIX e nessuna somiglianza può riscontrarsi fra il ritratto e l'immagine di Giovannelli che compare nelle *Osservazioni* di Adami. La lettera, dopo il nostro sopralluogo, è stata ora collocata nell'archivio del Tesoro di San Pietro. Oltre al ritratto di Nanino, sono conservati nei medesimi locali i ritratti di Palestrina, Nicola Spedalieri, Salvatore Meluzzi, Andrea Meluzzi, Ernesto Boezi.

⁵ ARNALDO MORELLI, *Portraits of musicians in sixteenth-century Italy: a specific typology*, «Music in art», XXVI, 2001, pp. 47-57.

⁶ L'archetipo di tale atteggiamento è probabilmente da rintracciare in Vasari che nelle *Vite* affermò che Giotto ritrasse Dante suo amico.

⁷ GIUSEPPE BERTINI, *Giacomo Gaufrido's collection of paintings confiscated in 1650 by the Farnese*, «Burlington magazine», CXLIII, 2001, n. 1174, pp. 29-33: 31.

⁸ Si veda quanto scrive Luke Syson nell'introduzione a *The image of the individual portraits in the Renaissance*, ed. by Nicholas Mann and Luke Syson, London, British Museum Press, 1998, p. 13.

gico raramente si è guardato a un gruppo di ritratti per portare in luce un'eventuale tipologia ricorrente in un determinato contesto culturale, cronologico e geografico.⁹ Se escludiamo qualche sporadico (e dubbio) ritratto del XV secolo, come per esempio, il famoso *Tymotheus* di van Eyck, che Panofski e altri musicologi sulla sua scia, vorrebbero identificare con Gilles Binchois,¹⁰ è soltanto a partire dal Cinquecento che emerge e si afferma pienamente il genere vero e proprio del ritratto di musicista. Come nota Fenlon, è proprio dal XVI secolo che «l'accresciuto *status* sociale di compositori, esecutori (e in qualche caso del pubblico), come pure della musica in sé si riflette nella crescente frequenza con cui i musicisti compaiono nei ritratti».¹¹

Come detto poc'anzi, il ritratto di Nanino è conservato nel Museo del Tesoro di San Pietro, insieme con i ritratti di alcuni compositori, perlopiù maestri della cappella Giulia, come Palestrina, Salvatore e Andrea Meluzzi, Ernesto Boezi.¹² Nanino, tuttavia, non lavorò mai per la cappella Giulia; per trent'anni, dall'ottobre 1577 alla morte, l'11 marzo 1607, fu infatti membro della cappella pontificia. L'attuale collocazione potrebbe dipendere da fattori casuali ed essere avvenuta in epoca più tarda. Colpisce la somiglianza con un'altra immagine del compositore: mi riferisco a quella che compare nelle *Osservazioni* di Adami (Fig. 2).¹³ È da ritenere che il ritratto in questione fosse già conosciuto e accessibile all'epoca in cui Adami fece realizzare le incisioni con le immagini di alcuni cantori pontifici ad alcuni noti artisti (come Francesco Trevisani, Giuseppe e Pietro Ghezzi e altri) che corredano sue *Osservazioni*. È probabile dunque che l'incisore Trevisani avesse tenuto quale modello il ritratto di cui parliamo, sia pur non seguendolo fedelmente.

Osservando le undici incisioni poste nelle *Osservazioni*,¹⁴ si nota infatti che la pre-

⁹ Un raro esempio è la tesi di laurea inedita di MARIAGRAZIA CARLONE, *Immagini di liutisti nel primo Cinquecento*, Università di Bologna, 1996-97.

¹⁰ ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1953, vol. I, p. 196. Più convincemente si è identificato il soggetto con uno scultore (Gilles de Blachère) attivo alla corte borgognona; cfr. WENDY WOOD, *A new identification of the sitter in Jan van Eyck's Tymotheus portrait*, «Art bulletin», LX, 1978, pp. 650-654.

¹¹ IAIN FENLON, *Music in Italian Renaissance paintings*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows, New York, Schirmer, 1992, pp. 189-209: 197 («this wider issue of the social status of the composer, the performer (and in some case the audience), and also of music in itself is reflected in the increasing frequency with musicians are shown in portraits»); cfr. anche ARNALDO MORELLI, *Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze 7-8 novembre 2002), a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 169-191.

¹² Nel gruppo fa eccezione il ritratto del filosofo e teologo Nicola Spedalieri (Bronte, 1740 – Roma, 1795), dilettante di musica, che lasciò una trentina di sue composizioni all'archivio della cappella Giulia; si veda la pagina web all'indirizzo <http://www.bronteinsieme.it/3pe/nicspe.html>.

¹³ ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 180.

¹⁴ Nell'ordine troviamo: Cristóbal de Morales (p. 164), Giovanni Pierluigi da Palestrina (p. 169), Francisco Soto (p. 176), Giovanni Maria Nanino (p. 180), Felice Anerio (p. 183), Ruggero Giovannelli (p. 187), Girolamo Rosini (p. 189), Gregorio Allegri (p. 198), Mario Savioni (p. 202), Antimo Liberati (p. 206), Matteo Simonelli (p. 208).

senza del ritratto di un cantore in apertura del rispettivo schizzo biografico, non è sempre correlata alla sua celebrità: mancano infatti i ritratti di Arcadelt, Zoilo, De Grandis, Vittori, Landi, Marazzoli, mentre vi sono quelli di cantanti come Soto e Rosini, e compositori come Savioni e Simonelli certamente non più famosi di molti dei loro colleghi di cui manca l'effigie nell'opera. Il fatto mi induce a credere che di fronte al problema – comune fin dal Cinquecento in questo genere di opere erudite sugli uomini illustri –, se inserire ritratti di fantasia quando mancassero ritratti autentici (come fece, per esempio, Vasari nelle *Vite*) o includere soltanto quelli di cui fosse disponibile un originale attendibile¹⁵ – vero o presunto che fosse – Adami abbia optato per quest'ultima soluzione, in linea con il rigore storiografico che intendeva conferire alla sua opera.¹⁶

Per inciso faccio notare che per l'incisione raffigurante il cantore Girolamo Rosini,¹⁷ quasi certamente fu preso a modello il ritratto esistente fra quelli dei padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma.¹⁸

Circa le possibili fonti iconografiche utilizzate da Adami, c'è da osservare che, almeno in un caso, abbiamo la certezza che si utilizzassero ritratti preesistenti: l'incisione di Palestrina pubblicata nelle *Osservazioni* (Fig. 3) aveva infatti come modello dichiarato un ritratto su cui lo stesso Adami si era soffermato nella prima parte del suo trattato, intitolata *Prefazione storica*, una sorta di breve storia della cappella papale:¹⁹

«E perché detto Giovanni Pierluigi da Palestrina, come restauratore e benefattore della musica, è degno d'eterna memoria, ne porto nel catalogo de' cantori pontificii impresso il vero ritratto copiato da un originale che si conserva nel nostro archivio, acciò ogni professore veda la vera immagine del principe della musica».

L'incisione, eseguita da Giuseppe Ghezzi, prendeva dunque come modello un ritratto allora esistente nell'archivio della cappella pontificia; verosimilmente quello poi reso noto da Cametti,²⁰ ancor oggi conservato nella sede di questa stessa istituzione (Fig. 4),²¹ come si può evincere dal confronto fra l'incisione e tale

¹⁵ Si veda, per esempio, HUBERT GOLTZIUS, *Images presque des tous les empereurs...*, Anversa, Copenius, 1557.

¹⁶ Sui ritratti nelle biografie di uomini illustri cfr. ÉDOUARD POMMIER, *Il ritratto. Storia e teoria dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. orig.: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998), pp. 179-194.

¹⁷ ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 189.

¹⁸ Il ritratto di Rosini, tutt'oggi conservato nell'archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Maria in Vallicella a Roma, è riprodotto in CARLO GASBARRI, *L'Oratorio romano dal Cinquecento al Novecento*, Roma, Arti grafiche D'Urso, 1963, appendice iconografica, [tav. XVI].

¹⁹ ADAMI, *Osservazioni*, cit., pp. xii-xiii.

²⁰ ALBERTO CAMETTI, *Gli antichi ritratti di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Roma», I, 1923, pp. 240 e sgg.

²¹ *Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo*, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 175 (riproduzione) e 352 n. 211 (commento). Il ritratto era un tempo collocato nella camera detta di vestiario della cappella pontificia.

ritratto. Viene da domandarsi quando e attraverso quale via questo ritratto – da non confondersi con quello assai più noto ancor oggi esistente nella sede della cappella Giulia in San Pietro e capostipite di tutta una serie di cui si conoscono esemplari esistenti nella Chiesa Nuova e nella biblioteca Casanatense e quello appartenuto a Giuseppe Cascioli²² – sia pervenuto in possesso della cappella pontificia.

È probabile che questo ritratto di Palestrina sia da identificare con quello che il cantore pontificio Francesco Verdoni donò al collegio papale al momento della sua giubilazione il 20 aprile 1692:²³

«Il puntatore notificò alli signori cantori che il sig. Verdoni havendo compiti venticinque anni di servitio nella cappella pontificia incominciava a godere della giubilazione, e che gli aveva imposto di presentare a suo nome al collegio un quadro del ritratto d'Aloysio Prenestino (quale gl'era stato lasciato per testamento dalla buona memoria d'Antimo Liberati); e perché in cappella si cantano di continuo le di lui opere, haveva creduto essere a proposito di tenervi il ritratto per memoria d'huomo tanto insigne e senza pari. Il collegio ordinò al puntatore che dovesse ringraziarlo etc., e che detto ritratto si ponesse nella custodia de' libri della cappella del palazzo Quirinale».

Dalle parole del diario sistino possiamo desumere che il ritratto di Palestrina donato da Verdoni ai suoi colleghi fu il primo ad essere collocato nell'archivio della cappella pontificia; ne consegue che prima di allora non ve ne fossero altri. Particolarmente interessante è il fatto che Verdoni avesse avuto in dono il dipinto da un altro cantore papale: Antimo Liberati, personaggio che svolse un ruolo di rilievo come primo storiografo della cappella pontificia al tempo di Alessandro VII. Con un pò di enfasi, si potrebbe affermare che Liberati fu il principale ideologo della costruzione del mito di Palestrina e della scuola romana nella seconda metà del Seicento. Grazie alla sua preparazione giuridica e letteraria, oltre che musicale, Liberati godé di particolare reputazione all'interno della cappella pontificia e della curia romana. I suoi scritti, infatti, sembrano dimostrare che in più di un'occasione si ricorse alla sua dottrina per ottenere un'autorevole opinione. Nel 1662-63 scrisse un *Ragguaglio dello stato del coro de' cantori nella cappella pontificia antico et moderno et avvisi per la sua conservazione*.²⁴ Poco

²² GIUSEPPE CASCIOLI, *Un ritratto di Palestrina*, «Note d'archivio per la storia musicale», I, 1924, pp. 113-115; ritratto comprato dall'autore, derivato da quello in cappella Giulia, ma senza sfondo alle spalle, recante la scritta «IOANNES PETRUS ALOYSIUS PRÆNESTINUS / MUSICÆ PRINCEPS» vergata sul margine del foglio in posizione visibile a chi guarda il quadro.

²³ PAUL KAST, *Antimo Liberati: eine biographische Skizze*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLIII, 1959, pp. 49-72: 69 (traduzione italiana in «Studi e documentazioni», VIII, 1985, pp. 5-28).

²⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cappella Sistina* 683.

dopo, nel 1665, dietro sollecitazione di Alessandro VII, un papa particolarmente interessato a una riforma della musica sacra, scrisse una *Epitome della musica*.²⁵ In quest'opera, rimasta manoscritta nell'unico esemplare donato al papa, dopo aver delineato un profilo storico della musica attingendo a fonti classiche e bibliche, Liberati celebrava Palestrina come 'salvatore' della polifonia – che, secondo la leggenda, il concilio di Trento avrebbe voluto bandire dalle chiese – e 'fondatore' della scuola romana, la cui tradizione si perpetuava attraverso i cantori pontifici, ineguagliabili interpreti del repertorio sacro, «onde meritatamente vengono privilegiati dalle bolle de' sommi pontefici».²⁶

Ma è soprattutto in un'altra opera data alle stampe, la *Lettera scritta... in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi* (1685), che Liberati tratta ancor più estesamente il tema dell'autorità di Palestrina e della superiorità morale della scuola romana, della quale delinea una sorta di genealogia, che si apre con una sorprendente affermazione:²⁷

«[Palestrina] non ebbe genio di far schola o non potendo [= poté] per l'assiduo impegno nella compositione armonica, ma s'unì e si conformò con la schola di Giovanni Maria Nanino suo condiscipolo e amico confidentissimo».

Non potendo collegare alcun importante compositore al diretto insegnamento di Palestrina, Liberati doveva riconoscere a Nanino il ruolo di effettivo capo-scuola, dato che, a conti fatti, con lui si erano formati molti dei principali maestri di cappella e compositori romani (B. Nanino, F. Anerio, G. Allegri, A. Cifra...). Ciononostante, a Palestrina riconosceva l'indiscutibile ruolo di fondatore della scuola romana, vedendo nelle sue opere un insuperato modello normativo; ritenendo che Palestrina e Nanino si fossero formati entrambi alla scuola del francese Claude Goudimel, maestro di cappella della basilica di S. Maria Maggiore, essi dovevano di conseguenza condividere stile e regole compositive della medesima scuola.

Un riflesso di questa curiosa genealogia bicefala lo si può cogliere in un disegno a penna risalente al primo Settecento, più o meno all'epoca in cui apparvero le *Osservazioni* di Adami (Fig. 5).²⁸ Come si legge nelle didascalie, in esso sono idealmente raffigurati, seduti intorno a un tavolo, Palestrina, Giovanni Maria Nanino e suo fratello minore Bernardino, mentre sono intenti a discutere un passaggio polifonico schizzato probabilmente sulla cartella (strumento di lavoro

²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi F.IV.72.

²⁶ GALLIANO CILIBERTI – FIORELLA RAMBOTTI, *La produzione musicale e gli scritti teorici di Antimo Liberati, cantore della cappella pontificia (Foligno 1617 - Roma 1692)*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Perugia», XXV, n.s. XI, 1987-1988, pp. 87-131: 93.

²⁷ ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta... in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi...*, Roma, Mascardi, 1685, p. 24.

²⁸ *Iconografia palestriniana*, cit., p. 327.

dei contrappuntisti).²⁹ In un ritratto sovrastante il terzetto compare l'immagine del comune maestro «Gaudio Mel».

È dunque nel momento in cui va prendendo corpo l'idea di scuola romana che il ritratto di Nanino potrebbe aver fatto la sua apparizione in qualche ambiente della città papale.

La scritta col nome di Nanino scoperta sul quadro fa pensare, infatti, che esso facesse parte di una collezione di ritratti, del genere delle gallerie di uomini illustri o di quelle appartenenti a un sodalizio accademico o a una congregazione ecclesiastica, o forse di quelle piccole collezioni di ritratti di celebri maestri possedute da qualche musicista: sappiamo, per esempio, che, oltre a Liberati, Stefano Landi possedeva un ritratto di Palestrina.³⁰ Fra le diverse funzioni a cui assolveva il ritratto nell'età moderna, i ritratti degli uomini illustri avevano scopi memoriali e didattici, tanto più accentuati quanto più fedeli al modello.³¹ Come affermava Leon Battista Alberti – forse il primo teorico dell'arte ad aver affrontato la ritrattistica –, «il ritratto non è solo la persona, ma anche la sua vita gloriosa, una vita da imitare».³² Il ritratto ha potere illusionistico; esso «non restituisce le cose al passato, ma al presente»;³³ «non è solo un segno di riconoscimento, ma presenza stessa del modello al quale si sostituisce».³⁴ Notiamo anche l'enfasi posta da Adami sul «vero ritratto [di Palestrina] copiato da un originale che si conserva nel nostro archivio», ad ulteriore dimostrazione della discendenza e dell'appartenenza alla medesima scuola romana inverata nella cappella papale.³⁵ Per analogia faccio notare la 'presenza' di Goudimel in effigie che sembra quasi sovrintendere la riunione dei suoi allievi nel disegno poc'anzi ricordato.

Debbo qui precisare che per 'scuola romana' non intendo semplicemente la diretta filiazione maestro-allievi o la condivisione di stili e regole della compo-

²⁹ Bernardino fu probabilmente effigiato in quanto, insieme al fratello Giovanni Maria, già dal Settecento era ritenuto autore di un trattato teorico-pratico di contrappunto di cui una copia è conservata nella collezione martiniana al Museo della Musica di Bologna (B 124); cfr. DANIELE SABAINO, *Aspetti della teoria contrappuntistica e della didattica della composizione nella Roma del Giannelli: i precetti teorici manoscritti attribuiti a Giovanni Maria e Bernardino Nanino (note storico-filologiche per nuove attribuzioni)*, in Ruggiero Giovannelli «musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo», atti del convegno (Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 363-388.

³⁰ GERDA PANOFKY-SOERGEL, *Nachträge zu Stefano Landis Biographie*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte. XIII* («Analecta Musicologica», 22), a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1984, pp. 69-129. Come asseriva Vasari, «et a che altro fine [...] ponevano gli antichi le immagini degli uomini grandi ne' luoghi pubblici con onorate iscrizioni, che per accender l'animo di coloro che venivano alla virtù e alla gloria?»; cfr. POMMIER, *Il ritratto*, p. 107.

³¹ POMMIER, *Il ritratto*, cit., p. 112.

³² Cit. in POMMIER, *Il ritratto*, cit., p. 15.

³³ ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura* (Roma, Francesco Zannetti, 1585), cit. in POMMIER, *Il ritratto*, cit., pp. 101-102.

³⁴ POMMIER, *Il ritratto*, cit., p. 14.

³⁵ ADAMI, *Osservazioni*, cit., pp. xii-xiii.

sizione; né una scuola genericamente seguace di un astratto modello ‘alla Palestrina’. Per quanto Liberati nella *Risposta* cercasse di distillare una serie di regole e precetti dalle opere palestriniane per arrivare a delineare l’idea di ‘scuola romana’ («la nostra scuola n’insegna che...»),³⁶ la generica precettistica da lui elaborata non gli fu d’alcun aiuto quando si trovò a sostenere la disputa sulle famigerate quinte di Corelli con un solido e strenuo avversario quale Giovanni Paolo Colonna, anch’egli formatosi alla scuola romana «de’ signori Carissimi, Abbati e Benevoli»; il maestro bolognese poté infatti addurre opinioni ed esempi contrastanti con quelli di Liberati e avallati dall’autorità dei suoi maestri romani.³⁷ Eppure Colonna, pur moralmente vincitore nella controversia, concesse a Liberati l’onore delle armi, affermando che è la «scuola di Roma, et antica e moderna ... che deve dar legge a tutte le altre».³⁸ Scuola romana non va inteso dunque in senso normativo, quale complesso di stile e di regole compositive, ma più probabilmente come peculiare modello di prassi esecutiva della cappella pontificia inglobato nel più ampio e solenne cerimoniale, a lungo considerato come il cerimoniale di riferimento delle corti europee, e che aveva fatto di Roma «la corte delle corti». «La corte di Roma non cambia mai» – scriveva ai primi del Settecento il domenicano Jean-Baptiste Labat nel suo *Voyage* – «vi si vedono le stesse cerimonie e vi si pratica alla lettera quello che vi si praticava cinque o sei secoli fa».³⁹ L’immutabilità, sia pur apparente, di tale cerimoniale spiega, molto meglio delle leggende via via fiorite, il mancato aggiornamento della prassi della cappella pontificia e la conseguente staticità del suo repertorio, in larga parte dominato dalle opere di Palestrina affiancate da quelle di Morales, Giovannelli, Anerio, Nanino e pochi altri.⁴⁰

³⁶ ARNALDO MORELLI, *Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la tradizione palestriniana a Roma nella seconda metà del Seicento*, in *Atti del II convegno di studi palestriniani «Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europee dal suo tempo ad oggi»* (Palestrina, 3-5 maggio 1986), a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 297-307.

³⁷ Lo scambio epistolare relativo a questa controversia è integralmente riportato in MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953, pp. 435-438. Liberati, nel rispondere a Colonna, si chiese, non senza malizia, «se questi maestri non avessero usato l’artificio del piovano Arlotto che a’ suoi commensali lodava le salsicce, ma egli attendeva a mangiare i tordi» (ibid., p. 437); per difendere Corelli Liberati dovette ricordare l’indiscutibile prestigio di cui godeva il celebre violinista e ammettere poi che «in alcune cose della musica il senso prevale alla ragione, in alcune altre la ragione prevale al senso, e in molte altre s’accordano e s’uniscono insieme il senso e la ragione» (ibid., p. 438).

³⁸ RINALDI, *Arcangelo Corelli*, cit., p. 442.

³⁹ Cit. in MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2002, pp. 130-131.

⁴⁰ Sulla relazione fra cerimoniale e repertorio della cappella pontificia sia consentito rimandare a ARNALDO MORELLI, «*Schola romana*», «*stil di cappella*» e *cerimoniale papale*, in *Musici e istituzioni musicali a Roma e nello Stato pontificio nel tardo Rinascimento: attorno a Giovanni Maria Nanino*, atti della giornata di studio (Tivoli, 26 ottobre 2007), a cura di Giorgio Monari e Federico Vizzaccaro, Tivoli, 2008, pp. 129-139 (Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d’Arte, LXXXI).

Per queste ragioni, si potrebbe avanzare l'ipotesi – suscettibile di smentite o di conferme nel caso emergessero nuovi documenti d'archivio – che il ritratto, autentico o meno che fosse, sia pervenuto in possesso di un'istituzione, a cui Nanino presumibilmente fu legato: la basilica di S. Maria Maggiore o la compagnia dei musicisti di Roma; ma, tenuto conto dell'attuale luogo di conservazione, la cappella pontificia sembrerebbe essere la più probabile. Adami, nel tracciare un brevissimo schizzo biografico di Nanino, riprese alla lettera quanto Liberati aveva espresso nella *Risposta*, definendolo «scolare di Gaudio Mell fiammengo, condiscipolo, coetaneo ed amico confidentissimo di Giovan Pierluigi da Palestrina, col quale collegato tenne scuola in Roma facendo molti allievi»,⁴¹ e riconoscendo implicitamente a Nanino un ruolo di caposcuola; ciò basta a giustificare la sopravvivenza del ritratto, unico – Palestrina escluso, ovviamente – fino a noi pervenuto di un maestro di cappella romano del tempo, le cui «composizioni», conservate «in cappella» – come scrive Adami – avevano «fatto conoscere al mondo la profondità del suo sapere».⁴²

⁴¹ ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 181.

⁴² ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 181.



Fig. 1. Anonimo, *Ritratto di Giovanni Maria Nanino*, sec. XVI-XVII, Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro.

Anonymous, *Portrait of Giovanni Maria Nanino*, 16th-17th century, Vatican City, Museo del Tesoro di San Pietro.

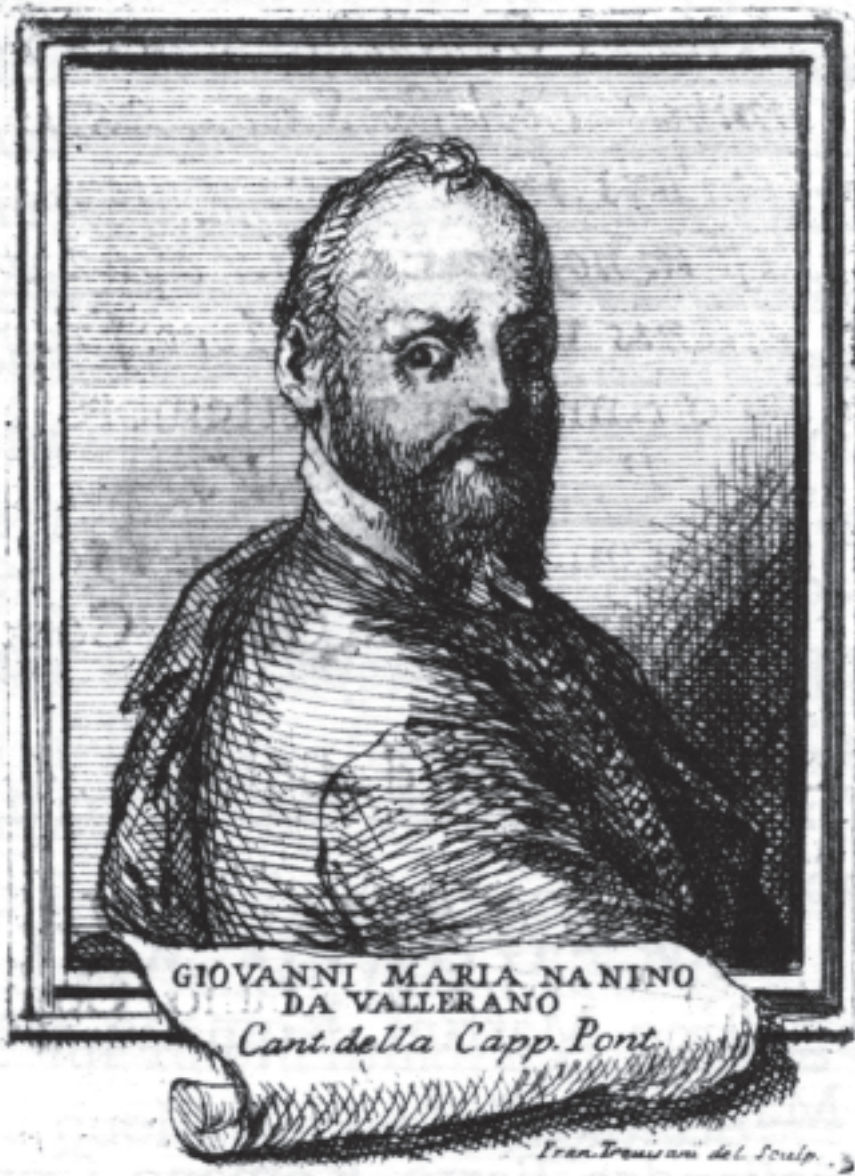


Fig. 2. Francesco Trevisani, *Ritratto di Giovanni Maria Nanino*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 180.
Francesco Trevisani, *Portrait of Giovanni Maria Nanino*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 180.



Fig. 3. Giuseppe Ghezzi, *Ritratto di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 169. Giuseppe Ghezzi, *Portrait of Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 169.



Fig. 4. Anonimo, *Ritratto di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, sec. XVII, Città del Vaticano, Archivio della Cappella Pontificia.

Anonymous, *Portrait of di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 17th century, Vatican City, Archivio della Cappella Pontificia.

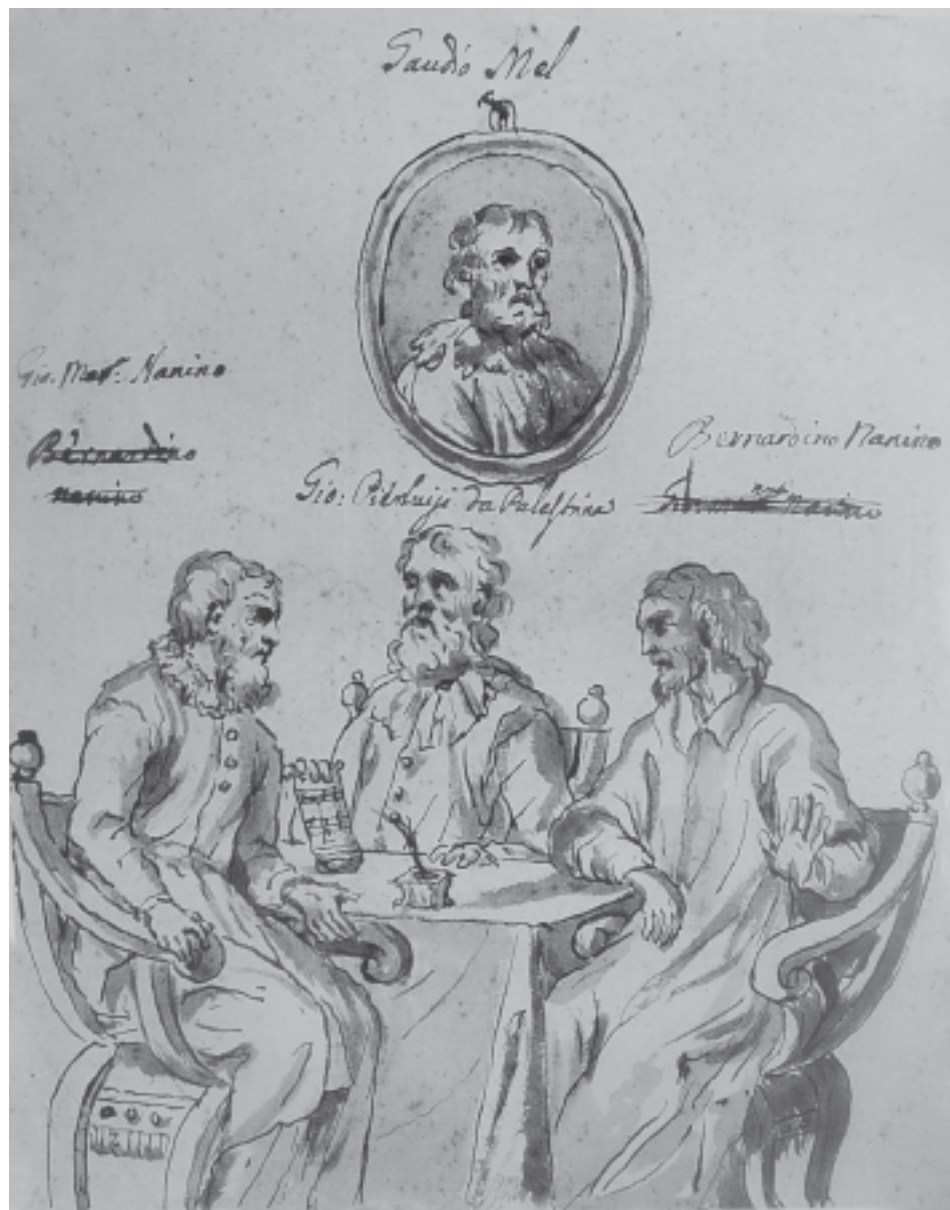


Fig. 5. Anonimo, disegno a penna raffigurante i compositori Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Maria e Bernardino Nanino, inizi sec. XVIII, collezione privata.

Anonymous, Drawing with the composers Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Maria and Bernardino Nanino, beginning of 18th century, private collection.

Of a little-known portrait of Giovanni Maria Nanino

The fourth centenary of the death of Giovanni Maria Nanino offers me the occasion to talk about one of his portraits, defined in my title as “little-known”, even though I do not really know how to evaluate its level of renown. In the entries on Nanino in major music dictionaries otherwise accurate from an iconographical perspective, such as the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* or *Musik in Geschichte und in Gegenwart*, there is no trace of the portrait in question. However, it was published without any commentary in the complete edition (edited by Hermann-Walther Frey) of the *Diario dell'anno 1596 fatto per me Gio: Maria Nanino cantore e puntatore l'anno sopradetto* or the so-called “libro dei punti” of the papal choir, kept that year by Nanino.¹ The portrait, currently conserved in the administrative offices of the Museo del Tesoro of San Pietro (Fig. 1),² is an oil painting on canvas (66 x 62 cm) by an anonymous artist, dated in the late fifteenth century. It depicts a half-length male figure holding a book of music in his hand – surely retouched badly in following years, given that the music is notated wrongly (that is, rotated by 90° from its usual layout).³ The inscription “GIOV. MARIA / NANINO” can be read in capital letters in the upper right of the picture; we know this to have been deliberately added in 1946-47 by Giambattista Salvatori, then archivist of the Cappella Giulia, when he restored six pictures of the *maestri* of the choir on the orders of the canonical mons. Guido Anichini.⁴ Yet, thanks to the solicitous collaboration

¹ HERMANN-WALTHER FREY, *Das Diarium der Sixtinischen Sängerkapelle in Rom für das Jahr 1596 (Nr. 21)*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XIV* («Analecta musicologica», 23), hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber-Verlag, 1985, pp. 129-204: 130.

² I welcome the opportunity to thank warmly the senior administration and personnel of the Museo del Tesoro di San Pietro, and in particular Dr. Stefano Nicastro (supervisor), Dr. Mirko Stocchi (archivist), and Dr. Luca Filipponi (restorer), who, together with Antonio Addamiano, librarian of the Pontificio Istituto di Musica Sacra, assisted me efficiently and courteously in the examination of the portrait.

³ This is not to exclude the hypothesis that the portrait is a sixteenth-century copy of an original from the late fifteenth century. I am grateful to my friend and colleague Michele Maccherini for his expert suggestion.

⁴ This information comes from a letter on headed notepaper of the “Venerabile Cappella Musica Giulia”, March 1977, written by Giambattista Salvatori, discovered in an envelope attached to the back of the picture. In this letter, Salvatori declares having added the inscription «Giov. Maria / Nanino» on the suggestion of maestro Armando Antonelli, in 1946-47. This notwithstanding, Salvatori himself believed that the person in question

of the museum's restorer, Dr. Luca Filipponi, once the painting had been dismantled from the frame it was possible to read another inscription, probably contemporary to the portrait itself, "IO. MARIA NANINVS", which appears on the upper left on the fold of the canvas, evidently trimmed with respect to the original dimensions.

Personally, I'm inclined to distrust some identifications of musicians depicted in portraits, even when these include their names. For example, I have expressed doubts on the presumed portrait of the lutenist Francesco da Milano that is part of Cardinal Federico Borromeo's collection of eminent men kept in the Biblioteca Ambrosiana in Milan.⁵ Even where portraits are authored, identification has often been advanced on the presupposition that the celebrated painter would only have immortalised a celebrated musical colleague;⁶ only to be then belied by archival documents. One example (among several) is the portrait of a musician by Annibale Carracci, in which almost every scholar has wanted to see the likeness of Claudio Merulo for the simple fact that the picture belonged to the collection owned by the Farnese, a family on whom the musician depended. A recently published document has instead demonstrated that the picture reached the Farnese only half a century after Merulo's death in 1650.⁷

Nevertheless, it is not my intention to dwell on the reliability of identification: if the man depicted in the painting is genuinely Nanino, it is (to my mind) a secondary problem. As that *maestro* of historiography Marc Bloch has taught us, whether a document is true or false, or contains genuine data and information, has no relevance: what is important is that it has been created, because the effects it produces in the time of its making are 'real'. Instead, it would be more stimulating to posit some questions about the picture itself: where was it located? Who

should be identified as Ruggero Giovannelli, both because of an inscription that appears on the frame and for a claimed resemblance with a portrait of Giovannelli that appears in the work of ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia*, Roma, A. de Rossi, 1711 (rist. anast. a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, LIM – Libreria Musicale Italiana, 1988), p. 187.

On close examination, the inscription in question dates however from the nineteenth century, and no resemblance can be verified between the portrait and the image of Giovannelli that appears in Adami's *Osservazioni*. The letter, after our inspection, has now been placed in the archive of the Tesoro di San Pietro. Beyond the portrait of Nanino, portraits of Palestrina, Nicola Spedalieri, Salvatore Meluzzi, Andrea Meluzzi, and Ernesto Boezi are conserved in the same locality.

⁵ ARNALDO MORELLI, 'Portraits of musicians in sixteenth-century Italy: a specific typology', *Music in Art*, XXVI, 2001, pp. 47-57.

⁶ The archetype of this attitude is probably to be found in Vasari, who in his *Vite* claimed that Giotto had painted the portrait of his friend Dante.

⁷ GIUSEPPE BERTINI, 'Giacomo Gaufrido's collection of paintings confiscated in 1650 by the Farnese', *Burlington Magazine*, CXLIII, 2001, n. 1174, pp. 29-33: 31.

commissioned it? Who might have been its owner? And what significance did it have?

The most recent studies on portraiture have underlined the methodological importance of not considering a single portrait in isolation, but of positioning it within a survey of case studies of broader spectrum and the context that unites them.⁸ Rarely in the musicological field is a group of portraits studied in order to reveal a possible recurrent typology in a specific cultural, chronological and geographical context.⁹ If we exclude some sporadic (and dubious) portraits of the fifteenth century, as, for example, van Eyck's famous *Tymotheus*, which Panofski and other musicologists in his wake identified as Gilles Binchois,¹⁰ it is only from the Cinquecento that the true genre of the musician's portrait emerges and is fully affirmed. As Fenlon notes, it is really from that period that the "increased social status of composers, performers (and in some cases of the spectators), like that of music itself, is reflected in the rising frequency with which the musicians appear in portraits".¹¹

As mentioned earlier, the portrait of Nanino is conserved in the Museo del Tesoro of San Pietro, together with the portraits of some composers, primarily *maestri* of the Cappella Giulia, such as Palestrina, Salvatore and Andrea Meluzzi, and Ernesto Boezi.¹² Nanino, however, never worked for the Cappella Giulia; for thirty years, from October 1577 to his death on 11 March 1607, he was in fact a

⁸ See Luke Syson's comments in the introduction to *The image of the individual portraits in the Renaissance*, ed. by Nicholas Mann and Luke Syson, London, British Museum Press, 1998, p. 13.

⁹ A rare example is the unpublished thesis of MARIAGRAZIA CARLONE, *Immagini di liutisti nel primo Cinquecento*, Università di Bologna, 1996-97.

¹⁰ ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1953, vol. I, p. 196. The subject has been more convincingly identified with a sculptor (Gilles de Blachère) active at the Burgundian court; cfr. WENDY WOOD, 'A new identification of the sitter in Jan van Eyck's *Tymotheus* portrait', *Art Bulletin*, LX, 1978, pp. 650-654.

¹¹ IAIN FENLON, 'Music in Italian Renaissance Paintings', in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows, New York, Schirmer, 1992, pp. 189-209: 197 ("this wider issue of the social status of the composer, the performer (and in some case the audience), and also of music in itself is reflected in the increasing frequency with musicians are shown in portraits"); cfr. also ARNALDO MORELLI, 'Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati', in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze 7-8 novembre 2002), a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 169-191.

¹² An exception in the group is the portrait of the philosopher and theologian Nicola Spedalieri (Bronte, 1740 – Roma, 1795), an amateur musician, who left around thirty of his compositions to the archive of the Cappella Giulia; cfr. the webpage <http://www.bronteinsieme.it/3pe/nicspe.html>.

member of the Papal Choir. The painting's current location might depend on casual factors and to have taken place in a much later epoch. The resemblance with another image of the composer is striking: I refer to that which appears in Adami's *Osservazioni* (Fig. 2).¹³ The portrait in question was arguably already known and accessible at the time when Adami commissioned engravings of the images of some papal choristers and noted artists (such as Francesco Trevisani, Giuseppe and Pietro Ghezzi and others) included in his *Osservazioni*. It is probable therefore that the engraver Trevisani used the portrait discussed here as a model, albeit not following it faithfully.

Observing the eleven engravings in the *Osservazioni*,¹⁴ it is plain that the presence of the portrait of a chorister in the respective biographical entry does not always correlate to his celebrity status. Arcadelt, Zoilo, De Grandis, Vittori, Landi, and Marazzoli are all minus portraits, in contrast to singers Soto and Rosini, and composers Savioni and Simonelli, who were certainly no more famous than many of their colleagues whose likenesses were omitted. This fact suggests that when Adami was faced with the problem (common from the Cinquecento in similar works on eminent men) of whether to insert either fantasy portraits when authentic ones were lacking (as Vasari did, for example, in *Vite*) or to include only those for which a reliable original was available¹⁵ (true or presumed to be so), he opted for the latter solution, in line with the historiographical rigour he intended to confer on his work.¹⁶

Incidentally, I note that for the engraving depicting the chorister Girolamo Rosini,¹⁷ the model used was almost certainly the portrait then owned by the fathers of the Congregazione dell'Oratorio di Roma.¹⁸

Concerning the possible iconographic sources used by Adami, we can be certain in at least one case that preexisting portraits were used. The engraving of Palestrina published in the *Osservazioni* (Fig. 3) had as a declared model a

¹³ ADAMI, *Osservazioni*, p. 180.

¹⁴ We find in sequence: Cristóbal de Morales (p. 164), Giovanni Pierluigi da Palestrina (p. 169), Francisco Soto (p. 176), Giovanni Maria Nanino (p. 180), Felice Anerio (p. 183), Ruggero Giovannelli (p. 187), Girolamo Rosini (p. 189), Gregorio Allegri (p. 198), Mario Savioni (p. 202), Antimo Liberati (p. 206), Matteo Simonelli (p. 208).

¹⁵ See, for example, HUBERT GOLTZIUS, *Images presque des tous les empereurs...*, Anversa, Coppenius, 1557.

¹⁶ On the portraits in biographies of illustrious men cfr. ÉDOUARD POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. orig.: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998), pp. 179-194.

¹⁷ ADAMI, *Osservazioni*, p. 189.

¹⁸ Rosini's portrait, conserved today in the archive of the Congregazione dell'Oratorio di S. Maria in Vallicella at Rome, is reproduced in CARLO GASBARRI, *L'Oratorio romano dal Cinquecento al Novecento*, Roma, Arti grafiche D'Urso, 1963, appendice iconografica, [tav. XVI].

portrait mentioned by Adami himself in the first part of his treatise, entitled *Prefazione storica*, a kind of brief history of the Papal Chapel:¹⁹

And because the said Giovanni Pierluigi da Palestrina, as the restorer and benefactor of music, is worthy of eternal memory, I include printed in the catalogue of papal choristers his genuine portrait copied from an original kept in our archive, so that every professor may see the true image of the prince of music.

Giuseppe Ghezzi's engraving therefore used as a model a portrait then existing in the archive of the Papal Chapel – probably the one (later noted by Cametti)²⁰ still conserved there today (Fig. 4),²¹ as can be deduced by comparing the two. We might then ask when and by what path this portrait (not to be confused with the much better-known one still to be found in the Cappella Giulia in San Pietro, the original of a whole series of which extant examples survive in the Chiesa Nuova, the Biblioteca Casanatense and the library of Giuseppe Cascioli)²² might have come into the possession of the Papal Chapel.

It is probable that this portrait of Palestrina might be identified with the one donated by the chorister Francesco Verdoni to the papal college on 20 April 1692 at the time of his retirement:²³

The *puntatore* notified the signori choristers that signor Verdoni, having completed twenty-five years of service in the Papal Choir, was beginning to enjoy his retirement, and that he had presented to the college in his name a painting of the portrait of Aloysio Prenestino (which had been bequeathed to him by the good memory of Antimo Liberati); and because his works are sung continuously in the chapel, he believed it to be appropriate to keep the portrait there in memory of a man so distinguished and without equal. The college ordered the *puntatore* to thank him etc., and decreed that the said portrait be placed in the library of the chapel of the Palazzo Quirinale.

¹⁹ ADAMI, *Osservazioni*, pp. xii-xiii.

²⁰ ALBERTO CAMETTI, *Gli antichi ritratti di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Roma», I, 1923, pp. 240 passim.

²¹ *Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo*, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 175 (reproduction) and 352 n. 211 (comment). The portrait was at one time housed in the *vestiario* (cloakroom) of the Papal Chapel.

²² GIUSEPPE CASCIOLI, 'Un ritratto di Palestrina', *Note d'archivio per la storia musicale*, I, 1924, pp. 113-115; portrait purchased by the author, deriving from that in the Cappella Giulia, but without the background, bearing the inscription "IOANNES PETRUS ALOYSIUS PRÆNESTINUS / MUSICÆ PRINCEPS" written on the margin of the sheet in a position visible to any spectator.

²³ PAUL KAST, 'Antimo Liberati: eine biographische Skizze', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, XLIII, 1959, pp. 49-72: 69 (Italian translation in *Studi e documentazioni*, VIII, 1985, pp. 5-28).

From the account in the Sistine diary, we can assume that the portrait of Palestrina given by Verdoni to his colleagues was the first to be placed in the archive of the Papal Chapel; it therefore follows that there were no others previously. It is especially interesting that Verdoni had received the painting as a gift from another papal singer: Antimo Liberati, who played a notable role as the first historian of the Papal Chapel at the time of Alessandro VII. Liberati might indeed be regarded as the principal ideologue of the construction of the myth of Palestrina and of the Roman school in the second half of the sixteenth century. Thanks not only to his musical but also his legal and literary education, Liberati enjoyed a particular reputation within the Papal Chapel and the Roman curia. His writings, in fact, seem to demonstrate that on more than one occasion his scholarship was sought in order to obtain an authoritative opinion. In 1662-63 he wrote a *Ragguaglio dello stato del coro de' cantori nella cappella pontificia antico et moderno et avvisi per la sua conservazione*.²⁴ A little later, in 1665, encouraged by Alessandro VII (a pope particularly interested in the reform of sacred music) he wrote his *Epitome della musica*:²⁵ an unpublished work that survived as a single manuscript donated to the pope. Here, after having outlined an historical profile of music drawing on classical and biblical sources, Liberati celebrated Palestrina as the “saviour” of polyphony (which, according to legend, the council of Trent had wanted to banish from the churches) and the “founder” of the Roman school, whose tradition continued through the papal choristers: those unequalled interpreters of the sacred repertory, “for which they are deservedly privileged by the bulls of the supreme pontiffs”²⁶.

But it is primarily in another published work, *Lettera scritta... in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi* (1685), that Liberati dealt yet more extensively with the subject of Palestrina's authority and the moral superiority of the Roman school, of which he delineated a kind of genealogy. It opened with a surprising affirmation:²⁷

[Palestrina] did not have the genius of creating a school or was not able to do so because of his assiduous commitment to harmonic composition, but he united with and conformed to the school of Giovanni Maria Nanino, his disciple and trusted friend.

²⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cappella Sistina* 683.

²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi* F.IV.72.

²⁶ GALLIANO CILIBERTI – FIORELLA RAMBOTTI, ‘La produzione musicale e gli scritti teorici di Antimo Liberati, cantore della cappella pontificia (Foligno 1617 - Roma 1692)’, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Perugia*, XXV, n.s. XI, 1987-1988, pp. 87-131: 93.

²⁷ ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta... in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi...*, Roma, Mascardi, 1685, p. 24.

Unable to connect any important composer to Palestrina's direct teaching, Liberati had to acknowledge Nanino as the effective leader of the movement, given that many of the principal *maestri di cappella* and Roman composers (B. Nanino, F. Anerio, G. Allegri, and A. Cifra) had after all studied with him. This notwithstanding, he recognised that Palestrina had played an indisputable role as the founder of the Roman school, whose works provided an unsurpassed normative model. Considering that Palestrina and Nanino had both trained in the school of the Frenchman Claude Goudimel, *maestro di cappella* of the basilica of S. Maria Maggiore, they must in consequence have shared corresponding compositional styles and rules.

A reflection of this curious bicephalous genealogy can be gleaned from a pen-and-ink drawing dating back to the early seventeenth century, more or less in the epoch in which Adami's *Osservazioni* appeared (Fig. 5).²⁸ As stated in the captions, it depicts Palestrina, Giovanni Maria Nanino and his younger brother Bernardino sat round a table while intently discussing a polyphonic *passaggio* sketched probably on the *cartella* (a work tool of the contrapuntists).²⁹ Behind the trio, in a portrait towering above them, appears the image of their common *maestro*, "Gaudio Mel".

It is therefore at the very moment in which the idea of the Roman school takes body that the portrait of Nanino might have made its appearance in the papal city.

The inscription of Nanino's name discovered on the picture suggests that it had been part of a collection of portraits, such as in the galleries of eminent men or those belonging to an academic society or an ecclesiastical congregation, or perhaps those small collections of portraits of celebrated *maestri* possessed by some musicians: we know, for example, that as well as Liberati, Stefano Landi owned a portrait of Palestrina.³⁰ Among the various functions fulfilled by the

²⁸ *Iconografia palestriniana*, p. 327.

²⁹ Bernardino was probably depicted because from the Settecento he (together with his brother Giovanni Maria) was considered to be the author of a theoretical-practical treatise on counterpoint, of which a copy is conserved in the Martinian collection in the Museo della Musica at Bologna (B 124); cfr. DANIELE SABAINO, 'Aspetti della teoria contrappuntistica e della didattica della composizione nella Roma del Giannelli: i precetti teorici manoscritti attribuiti a Giovanni Maria e Bernardino Nanino (note storico-filologiche per nuove attribuzioni)', in *Ruggero Giovannelli «musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, atti del convegno (Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 363-388.

³⁰ GERDA PANOFKY-SOERGEL, 'Nachträge zu Stefano Landis Biographie', in *Studien zur italienischen Musikgeschichte. XIII* («Analecta Musicologica», 22), a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1984, pp. 69-129. As Vasari asserted, "and to what other end did the ancients place the images of great men in public places with honourable inscriptions than to excite the soul of those who might come to virtue and glory?"; cfr. POMMIER, *Il ritratto*, p. 107.

portrait in the modern age, portraits of distinguished men had commemorative and educational aims, as much accentuated as faithful to the model.³¹ As Leon Battista Alberti affirmed – perhaps the first art theorist to discuss portraiture – “the portrait is not only the person, but also his glorious life, a life to imitate”.³² The portrait has illusionistic power; it “does not restore things to the past, but to the present”;³³ “it is not only a sign of recognition, but the presence itself of the model for whom it substitutes”.³⁴ We note also the emphasis placed by Adami on the “true portrait [of Palestrina] copied from an original conserved in our archive”, to the further demonstration of the lineage from and membership of the same Roman school concretised in the Papal Chapel.³⁵ As an analogy, I note the ‘presence’ of Goudimel in an image that seems almost to oversee the meeting of his pupils in the drawing mentioned earlier.

I must here specify that for the “Roman school” I do not mean simply the direct *maestro*-pupil filiation, or the sharing of compositional styles and rules; nor a school generically adherent to an abstract model “*alla Palestrina*”. As much as Liberati in *Risposta* sought to distil a series of rules and precepts from Palestrina’s works in order to achieve a delineation of the idea of the “Roman school” (“our school teaches that...”),³⁶ the generic body of precepts he elaborated was fruitless when he tried to support the dispute about Corelli’s notorious fifths against a solid and strenuous adversary such as Giovanni Paolo Colonna, who had also trained in the Roman school “of signori Carissimi, Abbatini and Benevoli”. Backed by the authority of his Roman *maestri*, the Bolognese *maestro* could thus advance contrasting opinions and examples to those of Liberati.³⁷ And yet Colonna,

³¹ POMMIER, *Il ritratto*, p. 112.

³² Quoted in POMMIER, *Il ritratto*, p. 15.

³³ ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura* (Roma, Francesco Zannetti, 1585), quoted in POMMIER, *Il ritratto*, pp. 101-102.

³⁴ POMMIER, *Il ritratto*, p. 14.

³⁵ ADAMI, *Osservazioni*, pp. xii-xiii.

³⁶ ARNALDO MORELLI, ‘Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la tradizione palestriniana a Roma nella seconda metà del Seicento’, in *Atti del II convegno di studi palestriniani «Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europee dal suo tempo ad oggi»* (Palestrina, 3-5 maggio 1986), a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 297-307.

³⁷ The correspondence relative to this controversy is fully reproduced in MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953, pp. 435-438. Liberati, responding to Colonna, asked (not without wit), “if these *maestri* might not have used the arts of the parish priest Arlotto, who was praising the sausages to his table companions, but was waiting to eat the thrushes” (ibid., p. 437). In order to defend Corelli, Liberati had to recall the undisputable prestige which the celebrated violinist enjoyed and to admit then that “in some things in music, feeling prevails over reason; in others, reason prevails over feeling; and in many others, feeling and reason correspond and unite together” (ibid., p. 438).

although morally the victor in the controversy, conceded the honour of arms to Liberati, affirming that it is the “Roman school, both ancient and modern ... that must give the laws to all the others.”³⁸ The Roman school was therefore not understood in a normative sense, as a complex of compositional styles and rules, but more probably as a particular model of the performance practices of the Papal Choir as embodied by its most extensive and solemn ceremonies, long considered as the point of reference for the European courts, and which had made Rome “the court of courts”. “The court of Rome never changes” – the Domenican Jean-Baptiste Labat wrote in his *Voyage* in the early Settecento – “one sees the same ceremonies there, and one practices to the letter that which was practiced five or six centuries ago”.³⁹ The apparent immutability of such ceremonies explains far better than the growing legends the retrograde practices of the Papal Chapel and the consequent staticity of its repertory, mostly dominated by the works of Palestrina flanked by those of Morales, Giovannelli, Anerio, Nanino and a few others.⁴⁰

For these reasons, we might advance the hypothesis – susceptible to refutation or confirmation if new documents emerge from the archive – that the portrait, whether or not authentic, came into the possession of an institution to which Nanino was presumably connected. This might have been the basilica of S. Maria Maggiore or the company of musicians of Rome, but taking account of the portrait’s current location, the Papal Chapel would seem to be the most probable place. Adami, in tracing a brief biographical sketch of Nanino, reprised precisely what Liberati had expressed in his *Risposta*, defining him as the “scholar of Gaudio Mell, Flemish co-disciple, contemporary and trusted friend of Giovan Pierluigi da Palestrina, with whom he maintained a school in Rome, acquiring many pupils”,⁴¹ and acknowledging implicitly in Nanino the role of leader. That is enough to justify the survival of the portrait, the only one (Palestrina excluded, obviously) of a Roman *maestro di cappella* of the period to have survived: a man whose “compositions”, conserved “in cappella” – as Adami wrote – had “made the profundity of his knowledge known to the world”.⁴²

³⁸ RINALDI, *Arcangelo Corelli*, p. 442.

³⁹ Quoted in MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2002, pp. 130-131.

⁴⁰ On the relationship between ceremonies and repertory in the Papal Chapel, see ARNALDO MORELLI, «*Schola romana*», «*stil di cappella*» e *cerimoniale papale*, in *Musici e istituzioni musicali a Roma e nello Stato pontificio nel tardo Rinascimento: attorno a Giovanni Maria Nanino*, atti della giornata di studio (Tivoli, 26 ottobre 2007), a cura di Giorgio Monari e Federico Vizzaccaro, Tivoli, 2008, pp. 129-139 (Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d’Arte, LXXXI).

⁴¹ ADAMI, *Osservazioni*, p. 181.

⁴² ADAMI, *Osservazioni*, p. 181.

ELISABETTA PASQUINI

Padre Martini *iudex et arbiter*:
Su un concorso bolognese del 1760*

«Gran musagete italiano»: con tale appellativo veniva ricordata, ancora in vita, la figura di padre Giambattista Martini;¹ a rammentarcelo è, tra gli altri, l'erudito spagnolo Stefano Arteaga, che dal 1773 e per poco più di un decennio risiedette a Bologna, ove frequentò le lezioni di filosofia, matematica e medicina all'università, e conobbe il Francescano e la di lui ricca biblioteca. La fama di colui che agli occhi del mondo poteva fregiarsi dell'altisonante epiteto di 'guida delle Muse' si era costruita nel tempo con l'attività di musicografo, didatta e compositore, ch'egli esercitava con la consaputa acribia e abnegazione. Il miglior biglietto da visita che padre Martini poteva esibire erano anzitutto le proprie opere a stampa, musicali e non, che gli garantivano notorietà e apprezzamenti anche oltre le mura del convento di S. Francesco, veri e propri doni propiziatori grazie ai quali rinsaldare i rapporti con principi e prelati e con l'élite culturale di tutt'Europa. I non addetti ai lavori non erano forse in grado di cogliere

*Ringrazio Francesco Luisi per avermi concesso di pubblicare in questa sede il contributo presentato al VII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (23 novembre 2003); il testo dedicato a *Padre Martini in giudizio da Apollo*, letto al convegno di Arezzo, vedrà la luce altrove. Sono grata ad Annarita Colturato, Erminio Lora, Francesco Lora e Piero Mioli per i preziosi suggerimenti di cui mi sono potuta giovare nella redazione definitiva di questo testo, e ad Andrea Gualandi per avermi segnalato i documenti qui citati alla nota 37; un pensiero riconoscente va infine alla memoria di Oscar Mischiati, che anni or sono pose alla mia attenzione l'argomento qui discusso. Queste pagine devono molto ad alcuni miei scritti precedenti, ai quali rinvio: in particolare, L'«*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*». *Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004; e *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007. Queste le sigle RISM utilizzate: I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica; I-Bca = Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio; I-Bsf = Bologna, Biblioteca di S. Francesco, Convento dei Minori francescani; I-Bsp = Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio.

¹ Così nella recensione al tomo III della *Storia della musica*, apparsa nelle «Memorie enciclopediche», n. 10, 1782, pp. 73-77: 74; a partire dal 1783 Arteaga pubblica, su incoraggiamento del Francescano, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 tomi, Bologna, Trenti, 1783-1788, in cui difende l'opera metastasiana come perfetto modello di dramma per musica. Tale appellativo era apparso in precedenza anche nelle «Efemeridi letterarie di Roma», n. XLI, 14 ottobre 1775, pp. 321-324: 321, in una recensione dedicata al *Dubbio di d. Antonio Eximeno sopra il "Saggio fondamentale pratico di contrappunto" del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, Barbiellini, 1775, che riferisce in modo polemico del testo martiniano: anche gli avversari erano dunque ben consapevoli dell'autorevolezza del Francescano (cfr. PASQUINI, L'«*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*», cit., doc. 99, pp. 245-248: 246).

le più sottili sfumature dei testi teorico-speculativi, spesso troppo tecnici per semplici dilettanti di musica e *amateurs*; tutti ne potevano invece apprezzare la solida impalcatura concettuale, che riscuoteva ammirazione unanime: lo testimoniano oggi anzitutto le moltissime lettere del carteggio, in cui i corrispondenti lodano di sovente la vasta dottrina dell'erudito bolognese.² Del pari, il nome di padre Martini si riverberava anche grazie a coloro che a lui si rivolgevano per apprendere i rudimenti o perfezionarsi nel contrappunto o nella composizione, i tanti allievi – presumibilmente più di un centinaio – ch'egli seguì con quella bontà e generosità di carattere che tutti gli riconoscevano, e che con orgoglio amavano poi fregiarsi del titolo di suoi discepoli.³

La grande autorevolezza di cui godeva padre Martini non si palesava però solo in questi termini; egli fu anche “definitore perpetuo” nell'Accademia Filarmonica di Bologna, l'istituzione creata nel 1666 e alla quale di fatto spettava il privi-

² L'epistolario comprende oltre seimila lettere inviate da quasi mille corrispondenti (colleghi e allievi di padre Martini, tra cui Agricola Gerbert Locatelli Marpurg Quantz Rameau Soler Tartini, o eminenti personalità politiche e culturali del tempo, tra cui Federico II di Prussia, Carlo Teodoro di Baviera, Ferdinando di Borbone duca di Parma, il Metastasio, Ludovico Antonio Muratori e Girolamo Tiraboschi; circa seicento sono le minute di risposta del frate bolognese, annotate nelle pagine bianche delle lettere a cui si riferiscono), e copre un arco temporale che va dal 1730 all'84. La prima lettera tra quelle oggi conosciute proveniva da Ferrara e riguardava alcuni libri che poi entrarono a far parte della collezione di padre Martini (I-Bc, I.7.103; lettera del 10 ottobre 1730), mentre l'ultima, da lui vergata tre giorni prima della scomparsa e indirizzata a Luigi Antonio Sabbatini, concerneva l'ammissione di due giovani alla Congregazione dei musicisti di santa Cecilia (I-Bc, I.29.11a; lettera del 31 luglio 1784); come già evidenziano i contenuti di queste due missive, nell'epistolario sono discussi i temi più disparati, dalle acquisizioni di libri alle faccende di carattere personale. Il carteggio è stato inventariato da ANNE SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*, New York, Pendragon, 1979; un piccolo corpus di lettere (136 nel complesso, martiniane e non) è stato pubblicato nel *Carteggio inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, a cura di Federico Parisini, Bologna, Zanichelli, 1888. La conoscenza del carteggio è comunque frammentata in decine di contributi sparsi, dalle edizioni degli epistolari relativi alle personalità con cui egli fu in contatto, a saggi di natura diversa in cui le lettere documentano alcuni aspetti della figura e degli interessi del Francescano (cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini*, cit., cap. “La fama”, pp. 31-59: 33-37, ove si rinvia alla bibliografia specifica).

³ «Un genio benefico ed amoroso», che amava sacrificarsi «pel solo bene altrui, e con un disinteresse incredibile»: queste le parole con cui lo ricordava un allievo illustre, Paolo Morellato. L'attività didattica si svolse *in toto* nel convento bolognese: ebbe inizio nel 1735, all'età di 29 anni, e con ogni probabilità Martini la terminò – affiancato da Stanislao Mattei, che in S. Francesco ne aveva assunto l'eredità materiale non meno che spirituale – poco prima della propria morte, occorsa quasi mezzo secolo più tardi. Accanto ai nomi dei più noti Johann Christian Bach, Wolfgang Amadé Mozart e Niccolò Jommelli, tra gli allievi del Francescano figurano anche musicisti assai meno celebrati, destinati a rimanere quasi del tutto sconosciuti; i discepoli giungevano a Bologna da tutt'Europa (Spagna Francia Belgio Austria Germania Danimarca Russia), per imparare passo passo tutti i segreti del contrappunto o anche solo per esercitarsi qualche settimana in vista dell'aggregazione all'Accademia Filarmonica, di cui si dirà (cfr. PASQUINI, *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, cit., pp. 82-87, ed EAD., *Giambattista Martini*, cit., cap. “Il didatta”, pp. 145-161).

legio di designare i maestri di cappella nella diocesi petroniana⁴ – nel 1758 il Francescano fu aggregato alla classe dei compositori «con universale acclamazione ed applauso» (anche se non senza polemiche, poiché del clero regolare), e tre anni più tardi divenne appunto ‘arbitro di questioni musicali’⁵ –, e più volte si trovò a dirimere controversie e sentenziare dell’abilità musicale di taluni musicisti; il caso più noto riguardò Jean-Philippe Rameau, che nel 1759 auspicava la propria aggregazione all’Accademia dell’Istituto delle Scienze di Bologna, e sui cui scritti teorici l’erudito Francescano ebbe a formulare un severo parere.⁶ In qualche occasione,

⁴ Emanato da Benedetto XIV nel 1749, il breve *Demissas preces* aveva decretato che il giudizio favorevole dell’Accademia Filarmonica fosse il requisito necessario per esercitare la professione di maestro di cappella sotto le Due Torri; tal privilegio, che di fatto equiparò l’istituzione bolognese alla romana Congregazione dei musici di santa Cecilia, si tradusse nell’esercizio di una sorta di egemonia sulle attività musicali cittadine. A tal proposito, cfr. NESTORE MORINI, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, Cappelli, 1930; LAURA CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d’esame nell’archivio, con un’introduzione storica*, Bologna, AMIS, 1991; OSVALDO GAMBASSI, *L’Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992; il testo del breve papale figura in PASQUINI, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, cit., doc. 3, pp. 168-171.

⁵ I verbali testimoniano come «accesi i signori accademici d’un vivo e giusto desiderio di vedere ascritto alla loro radunanza un soggetto di merito così ragguardevole, nonostante qualunque statuto o sanzione opposta esclusiva de’ claustrali», decidessero di derogare alla prassi «in tutto e per tutto per questa volta solo, e purché non passi per l’avanti in esempio»: la sua ammissione contraveniva infatti a una consuetudine non scritta che escludeva l’accesso ai religiosi regolari, dunque anche ai Francescani. Istituito nel 1719 per rispondere ai «virtuosi quesiti» sottoposti da Francesco Antonio Pistocchi, il ruolo di definitor perpetuo era conferito a compositori illustri per dirimere le controversie musicali; i primi a ricevere tale incarico erano stati Giacomo Antonio Perti e Giuseppe Righi. Il burrascoso sodalizio con l’Accademia Filarmonica ebbe termine nell’81, quando Martini rassegnò ufficialmente le dimissioni; tali vicende sono narrate da CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna*, cit., pp. 35-48; ma si vedano anche NATALE GALLINI, *Le dimissioni di padre Martini*, «La Scala», XVI, 1953, pp. 11-15; GIUSEPPE VECCHI, *Padre G. B. Martini e le Accademie*, in *La musica come arte e come scienza. Ricordando padre Martini*, 2 voll., Bologna, AMIS, 1985, II, pp. 153-187.

⁶ Martini venne incaricato dall’Istituto delle Scienze, a cui era stato aggregato nel dicembre precedente con la dissertazione *De usu progressionis geometricae in musica*, di riferire sullo scritto che Rameau aveva sottoposto al giudizio della stessa Accademia, le *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* – poi riviste e pubblicate in appendice al *Code de musique pratique* (1760) –, che seguono la *Démonstration du principe de l’harmonie*, su cui nove anni prima avrebbe dovuto pronunciarsi Pompeo Pellegrini. Nella sua relazione, presentata non prima dell’aprile 1761, padre Martini criticò con severità il sistema proposto dal teorico oltremontano; non sappiamo se il testo venne letto pubblicamente in Accademia: è quasi certo, invece, che Rameau non poté esaminarlo, com’era prassi, e non trovò risposta agli inviti rivolti al Francescano affinché rilasciasse pubbliche dichiarazioni. I primi giudizi espliciti sulle teorie di Rameau figurano nel tomo I dell’*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, I: *Sopra il canto fermo*; II: *Fugato*, Bologna, Dalla Volpe, 1774-76 (rist. anast. Ridgewood, Gregg, 1965), ove Martini sottolinea, a dieci anni dalla scomparsa del collega, come egli «seppe ridurre a tal segno il suo sistema che poco o quasi nulla vi rimane che non sia dimostrato e comprovato» (p. 93). Del difficile rapporto Martini/Rameau si sono occupati FRANCESCO VATELLI, *Lettere di musicisti brevemente illustrate*, «La Cronaca musicale», XX, 1916, pp. 199-224, e XXI, 1917, pp. 10-36; ERWIN R. JACOBI, *Rameau and Padre Martini: New Letters and Documents*, «Musical Quarterly», L, 1964, pp. 452-475; e soprattutto PATRIZIO BARBIERI, *Martini e gli armonisti “fisico-matematici”*: Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 173-209: 189-196.

egli fece inoltre parte delle commissioni giudicatrici per posti di maestro di cappella in chiese e istituzioni musicali italiane, a partire da quando nel 1745 si affiancò all'amatissimo e ormai anziano suo terzo maestro di contrappunto, Giacomo Antonio Perti, nel concorso per la Real Cappella di Napoli, resosi necessario dopo la scomparsa di Leonardo Leo,⁷ e sino a quando nel '79 fu tra coloro che decretarono la vittoria di Giuseppe Sarti nel Duomo di Milano.⁸ Nel '62 Melchiorre Chiesa fu invece scelto per Santa Maria della Scala, nonostante il Francescano in seconda battuta avesse espresso parere favorevole nei riguardi di un altro

⁷ Giuseppe De Maio la spuntò su Francesco Durante, per il quale propendeva Perti; gli altri candidati furono Antonio Auletta, Carlo Cotumacci, Giuseppe Marchitti, Saverio Nannucci, Nicola Sala, Michelangelo Valentini e Francesco Vallutti. Originali e copie martinate degli atti e dei compiti relativi a questo e agli altri concorsi in cui il Francescano figurò come giudice sono conservati in I-Bsf, mss. 50-54, e in I-Bc, EE.122-124 e 126 (*Concorsi a cappelle*).

⁸ Il primo dei concorsi milanesi a cui Martini assicurò il proprio giudizio ebbe luogo nel 1747, quando il favore del Francescano consentì a Gianandrea Fioroni di ottenere l'incarico di maestro di cappella nel Duomo, conteso da Carlo Borroni, Michelangelo Caselli, Francesco Messi e Giuseppe Palladino. L'anno successivo alla scomparsa di Fioroni, occorsa nel '78, e dopo nuovo esame, gli succedette Giuseppe Sarti, nonostante la commissione giudicatrice propendesse per Lorenzo Mariani e, in seconda battuta, per Gabriele Vignali, preferito da Martini; parteciparono al concorso anche Pietro Annetti, Francesco Bianchi, Raimondo Mei, Carlo Monza e Agostino Quaglia. Le due commissioni giudicatrici erano composte, oltretutto da Martini, rispettivamente da Gaetano Carpani, Girolamo Chiti e Carlo Foschi (1747; in questo caso il parere di Martini fu sottoscritto anche da Perti e Giuseppe Maria Carretti), e Pasquale Cafaro, Giambattista Casali, Gioacchino Cocchi, Nicola Sala e Francesco Antonio Vallotti (1779). Gli atti dei due procedimenti sono stati pubblicati in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986, pp. 96-125; sul secondo dei due concorsi si vedano inoltre LUIGI TORRI, *Una lettera inedita del padre Giambattista Martini*, «Rivista musicale italiana», II, 1895, pp. 262-286; LEONIDA BUSI, *Il padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 323-333; e GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Padova, Tipografia Antoniana, 1895, pp. 47-50. In verità, già nel 1743 padre Martini aveva valutato l'abilità di Pietro Paolo Valle, candidato come prima come successore e poi come sostituto del maestro di cappella nel Duomo, Carlo Baliani; negativi i pareri degli "esperti" stranieri – oltre al teorico bolognese, si pronunciarono anche Andrea Basili, Pietro Paolo Bencini, Giuseppe Gonella, Leonardo Leo, Niccolò Porpora e Pietro Pulli, più tre giudici che preferirono mantenere l'anonimato; commissari interni erano invece Michelangelo Caselli, Giovanni Corbelli, Francesco Messa e Giambattista Sammartini –, e il proponente venne respinto. Su questa vicenda, cfr. *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, cit., p. 129; MARINA TOFFETTI, *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-1773)*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, a cura di Anna Cattoretti, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-474; 433-437; EAD., *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano, in Barocco padano 4*, Atti del XII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2006, pp. 475-530. Inoltre, su richiesta del candidato Gaetano Piazza, nel 1773 padre Martini si pronunciò con Giuseppe Carcani e Francesco Antonio Vallotti anche in occasione del concorso per il posto di primo organista nel Duomo di Milano, attribuito invece a Quaglia (cfr. TOFFETTI, *Sammartini in commissione d'esame*, cit., pp. 437-449).

candidato, Carlo Monza.⁹ (In almeno una circostanza, padre Martini determinò l'esito di un concorso nonostante non figurasse tra i giudici designati in via ufficiale: grazie alle sue indicazioni, nel 1779 l'ex allievo Bernardino Ottani poté infatti prender servizio nel Duomo di Torino pur non essendosi cimentato nelle prove d'esame svoltesi l'anno precedente.¹⁰) A Bologna, nel 1760 venne messo a concorso il posto di sostituto (con futura successione) del maestro di cappella in S. Petronio, al tempo Giuseppe Maria Carretti, che «a causa di sua età avanzata, e de' suoi noti incomodi» non poteva «intervenir sempre a tutte le funzioni di cappella»;¹¹ in quella circostanza, di cui si narrano qui la vicende, Martini fu giudice e arbitro indiscusso, dal momento in cui vennero redatti i criteri di massima sino alla proclamazione del vincitore, che ebbe luogo dopo travagliate vicissitudini e quasi un anno dopo l'avvio dei lavori della commissione.

Come recita la notificazione a stampa del concorso, del 28 febbraio 1760, i requisiti di ammissione imposti dalla Fabbriceria di S. Petronio (forse suggeriti, per certo concordati e riveduti da padre Martini) sono due: i candidati devono esser approvati dall'Accademia Filarmonica – nel presentare la domanda al segretario Giuseppe Gaetano Cuppi devono infatti esibire la patente rilasciata dall'istituzione stessa –, ed esser cittadini di Bologna o del suo Stato; e devono inoltre dichiararsi pronti a «qualsivoglia esperimento» verrà chiesto loro di sottoporsi.¹²

⁹ Oltre a Chiesa e Monza, sostenne l'esame anche Valle. Johann Christian Bach si rivolse a Martini per un parere circa le proteste formali inoltrate da due dei tre candidati, che reputavano il *cantus firmus* assegnato troppo lungo; Giambattista Sammartini, autorevole commissario interno, intervenne invece per chiarire come mai non fosse stato scelto il compositore indicato dal teorico francescano: come ebbe a rispondere Martini stesso (e come si vedrà oltre), i giudizi dei commissari erano consultivi, e non elettivi. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *A Milano J. C. Bach in disaccordo con il tesoriere*, «La Scala», 15 novembre 1950, pp. 29-31; HOWARD BROFSKY, *J. C. Bach, G. B. Sammartini, and padre Martini: A "concorso" in Milan in 1762*, in *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, a cura di Edward H. Clinkscale e Claire Brook, New York, Pendragon, 1977, pp. 63-68; TOFFETTI, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale*, cit., pp. 480-482.

¹⁰ I candidati Paliuzi e Gian Domenico Perotti vennero respinti anche grazie al parere negativo di padre Martini, interpellato ufficiosamente dal Capitolo della Cattedrale; dal Francescano venne il suggerimento di eleggere un candidato fuori concorso (cfr. ROSY MOFFA, *Bernardino Ottani*, in BERNARDINO OTTANI, *"Te Deum" in Re maggiore per soli, coro e orchestra*, a cura di Maurizio Benedetti, Lucca, LIM, 2001, pp. VII-XIII: VIII).

¹¹ Così nella delibera della Fabbriceria di S. Petronio, oggi conservata assieme ai documenti formali inerenti il concorso in I-Bsp, ms. 28 (*Decreta Congregationis incipiens a die 21 aprilis 1746 usque ad diem 4 ianuarii 1773*), p. 79. Carretti (1690-1774) fu cantore e compositore, e principe, consigliere e censore nell'Accademia Filarmonica. Nel 1740 era stato nominato sostituto del maestro di cappella Perti; sedici anni più tardi gli era succeduto acquisendo la titolarità.

¹² Originali e copie martinane degli atti relativi al concorso sono conservati in I-Bsp, ms. 56 (*Filza corrispondente agli atti della R. Fabbrica di S. Petronio dall'anno 1731 al 1773*); in I-Bsf, ms. 52 (a p. 3 la minuta della notificazione, redatta da Martini); in I-Bc, EE.124, cc. 242r-261r, figurano le copie delle sole prove d'esame, commentate dal Francescano. La selettività dei requisiti di ammissione al concorso testimonia il ruolo esercitato dall'Accademia Filarmonica nel regolare in chiave pressoché corporativistica la vita musicale della città.

Nell'ordine, raccolgono l'invito Lorenzo Gibelli, Giovanni Calisto Andrea Zanotti, Petronio Lanzi, Antonio Maria Mazzoni e Domenico Barbieri.¹³ Almeno uno, ma forse due di essi (Zanotti e Gibelli) si erano giovati del magistero di padre Martini; Mazzoni e Gibelli, più che quarantenni, erano compositori di vaglia,¹⁴ più giovani erano invece, nell'ordine, Barbieri Lanzi Zanotti: in particolare quest'ultimo, poco più che ventenne.¹⁵

Le prove si svolgono nel successivo mese di giugno.¹⁶ Il giorno 2 i candidati, muniti di «cartella, e calamaro»,¹⁷ vengono convocati nella residenza del presidente dei Fabbricieri, Francesco Albergati Capacelli, e presente pure Paolo Bolognini – Albergati Capacelli e Bolognini erano i senatori “deputati” della Fabbriceria di S. Petronio – si cimentano in un contrappunto a quattro voci su *cantus firmus* assegnato dalla commissione: nella fattispecie, aperto a caso un libro d'introiti la scelta

¹³ Tra i documenti in I-Bsp, ms. 56, si conservano gli originali delle patenti filarmoniche di Gibelli, Zanotti e Mazzoni.

¹⁴ Nel 1743 Antonio Maria Mazzoni (1717-1785) fu approvato nella classe dei compositori dell'Accademia Filarmonica, di cui fu poi principe *pro tempore* nel '57, '61, '71, '73, '84; al tempo del concorso bolognese era maestro di cappella nella basilica di S. Giovanni in Monte, e le sue opere in musica venivano eseguite in Italia e all'estero, riscuotendo notevoli successi. Lorenzo Gibelli (1718-1812) fu cantante e compositore (noto anche come il “Gibellone dalle belle fughe”); accademico filarmonico dal 1743, fu principe del sodalizio nel '53, '63, '68, '72 e nel 1810. Insegnò canto nel Liceo Filarmonico bolognese sin dalla sua fondazione (1804), dove ebbe tra i propri allievi anche Gioachino Rossini. Dal 1744 esercitava la professione di maestro di cappella nella chiesa del Ss. Salvatore.

¹⁵ Domenico Barbieri, approvato nel 1755 tra i filarmonici in qualità di organista, era maestro di cappella dei padri Serviti. Petronio Lanzi, nato nel 1729, fu allievo di contrappunto di Giacomo Cesare Predieri; aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1751, ne divenne principe nel 1762, '70, '75 e '79. Nel 1760 era impiegato come tenore nella cappella musicale di S. Petronio, incarico che tenne dal 1752 al '64 (cfr. OSVALDO GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987). Come più tardi scrive GIAMBATTISTA MARTINI, *Serie cronologica de' principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna, e degli uomini in essa fioriti per nobiltà, dignità, e per le opere date alle stampe*, «Diario bolognese», 1776, pp. 35-36: 36, insegnava inoltre «l'arte del canto, e del contrappunto». Dal 1779 fu maestro di cappella nella basilica di S. Giovanni in Monte. Giovanni Calisto Andrea Zanotti (1738-1817) aveva svolto gli studi musicali sotto la guida del Francescano – si veda il quaderno oggi in I-Bc, KK.320 (*Studi di contrappunto*) –, che nella *Serie cronologica de' principi*, cit., pp. 36-37: 36, lo definisce della «ragguardevole per dottrina famiglia Zanotti»; nel 1759 era stato aggregato nella classe dei compositori dell'Accademia Filarmonica. Dal 1804 fu il primo insegnante di pianoforte nel Liceo Filarmonico.

¹⁶ Nella bozza di stampa relativa alla notifica del concorso padre Martini aveva corretto i termini per la presentazione delle domande (non entro «il mese di marzo prossimo da cominciarsi il primo giorno sino a tutto il dì 31 dello stesso mese», bensì entro «otto giorni dalla pubblicazione della presente notificazione», che egli prevedeva di poter licenziare il 21 febbraio), e aveva suggerito le date per lo svolgimento delle prove d'esame (in origine tre, come si dirà): 8, 11 e 15 marzo 1760 (I-Bsf, ms. 52, pp. 5 e 25). La Fabbriceria di S. Petronio preferì invece imporre tempi più comodi per lo svolgimento delle prove.

¹⁷ Così nella lettera di convocazione inviata in data 29 maggio (I-Bsp, ms. 56).

ricade su «In medio Ecclesiae», di sesto modo (si veda qui l'Es. mus. 1).¹⁸

La seconda prova, che si svolge nel medesimo luogo due giorni dopo, consiste in una fuga a cinque, da tirare in non meno di 30 battute, su un soggetto estratto a sorte fra quelli suggeriti da Carretti, quattro o sei in tutto (si veda qui l'Es. mus. 2).

Ai candidati viene chiesto di annotare, in testa a entrambi i compiti, il tono del pezzo, e se autentico o plagale, se perfetto o imperfetto; nel caso della fuga, d'indicare inoltre ciascuna delle risposte e dei controsoggetti, di evidenziare gli artifici introdotti «per dar saggio del ... valore», e, nel fine, di «restringere il soggetto, formandone, come volgarmente suol dirsi, lo *stricco*».¹⁹ A prove terminate, gli elaborati vengono copiati, anonimi, su nuovi fogli, viene loro assegnata una lettera alfabetica progressiva (da *A* a *E* per l'introito, da *F* a *L* per la fuga; cfr. gli Es. mus. 3-12),²⁰ e vengono poi nuovamente ricopiati per essere spediti agli autorevoli membri della commissione giudicatrice, che presumibilmente è padre Martini stesso a designare. Accettano di valutare i candidati bolognesi Giacomo Antonio Arrighi (Duomo di Cremona), Andrea Basili (Santa Casa di Loreto), Giambattista Casali (S. Giovanni in Laterano a Roma), Gianandrea Fioroni (Duomo di Milano), Quirino Gasparini (Duomo di Torino), Niccolò Porpora (Conservatorio di S. Maria di Loreto a Napoli) e Francesco Antonio Vallotti (Basilica del Santo di Padova);²¹ rinunciano invece Giacomo Saratelli, maestro di

¹⁸ Introito della messa per la festa di s. Giovanni apostolo ed evangelista (27 dicembre): «Il Signore gli ha aperto la bocca in mezzo alla sua Chiesa; lo ha colmato dello Spirito di sapienza e d'intelletto; lo ha rivestito di un manto di gloria» (dal *Siracide* XV, 5-6). La versione intonata dai candidati – concorde tranne in Lanzi, che anticipa di tre note la sillaba *-lec-* di *intellectus*, e di una nota le sillabe *-lam glo-* di *stolam gloriae* – presenta minime varianti rispetto al *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1954, p. 1190: Fa-Fa (anziché Fa-Sol) sulla sillaba *-pe-* di *aperuit*, e Mi-Fa-Sol-La-Sol-La-Fa-Fa-Do (anziché Fa-Sol-La-La-Sol-La-Sol-La-Fa-Re-Do) su *intellectus*.

¹⁹ Il passo è tratto dalle *Leggi ed avvertenze prescritte ne' due sperimenti ai concorrenti al posto di sostituto all'odierno maestro di cappella della perinsigne collegiata di S. Petronio* (I-Bsp, ms. 56), su cui si tornerà oltre in queste pagine.

²⁰ L'edizione ripropone fedelmente il testo delle prove d'esame, ivi compresi gli errori.

²¹ A ben vedere, pressoché tutti i commissari esterni erano assai vicini a padre Martini. Giacomo Antonio Arrighi (1706-1797) era ricorso al Francescano per mettere a tacere le critiche di alcuni nemici che gli contestavano l'incarico nella maggior chiesa di Cremona a causa della sua lentezza nel comporre, a loro dire causata da mancanza d'idee; in tutta risposta, il teorico bolognese aveva dato alle stampe gli *Attestati in difesa del signor d. Jacopo Antonio Arrighi* (Bologna, Dalla Volpe, 1746), un breve scritto apologetico – il primo tra quelli teorici di padre Martini – che reca una dichiarazione sottoscritta, oltretutto dall'autore, anche dagli illustri colleghi Giacomo Antonio Perti, Giuseppe Maria Carretti, Angelo Antonio Caroli e Giuseppe Matteo Alberti (cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini*, cit., pp. 122-124). Grazie anche al parere favorevole dell'erudito bolognese, lo si è visto, Gianandrea Fioroni (1715/6-1778) aveva ottenuto il magistero della cappella del Duomo milanese nel concorso del 1747; per parte sua, il collega si sdebitò fornendo poi a Martini notizie e libri di e sul canto ambrosiano (a lui si rivolse per lo stesso motivo anche Charles Burney, dopo il soggiorno in Italia in cui aveva

cappella in S. Marco a Venezia, e Johann Adolf Hasse, che a causa dell'imminente partenza per Vienna dichiara di non aver «tempo sufficiente per far una matura riflessione sopra le composizioni», come si legge nella lettera autografa conservata in S. Petronio.²²

Ai membri della commissione viene richiesto un «ragionato giudizio della maggiore, o minore abilità... nell'arte di comporre in musica ecclesiastica».²³ Secondo parere unanime, negli introiti il primato è da assegnarsi alla lettera C, che corrisponde a Petronio Lanzi, per il modo in cui «leggiadramente» campeggiano «fughe, imitazioni, sul mezzo un tocco di canone all'unisono, ed in fine una specie di stricco cavato dallo stesso canto fermo; il tutto con ottima distribuzione di parti, ornato di cantilene naturali, sode, artificiose»: in una parola, nel pieno rispetto delle regole dell'arte.²⁴

conosciuto il Francescano e raccolto documenti per la sua *General History of Music*); cfr. RICCARDO ALLORTO, *Il canto ambrosiano nelle lettere di G. B. Martini e di Charles Burney*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXV, 1962 (*Festschrift für Erich Schenk*, a cura di Otto Wessely), pp. 1-4. Si erano perfezionati in contrappunto proprio sotto la guida di padre Martini sia Quirino Gasparini (1721-1778), sia Giambattista Casali (1715-1792), che poi lo avversò in una diatriba circa l'aggregazione alla Congregazione di santa Cecilia di due allievi del condiscipolo Sabbatini (le vicende sono narrate in CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna*, cit., pp. 53-61). Tra i più convinti estimatori di padre Martini, Andrea Basili (1705-1777) e Francesco Antonio Vallotti (1697-1780), coi quali intrattene un lungo rapporto epistolare (sul carteggio col confratello padovano, cfr. VITTORE ZACCARIA, *Il carteggio tra Francescantonio Vallotti e Giambattista Martini*, in *Francescantonio Vallotti nel II centenario dalla morte (1780-1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici*, a cura di Giulio Cattin, Padova, Edizioni del Messaggero, 1981, pp. 433-439); di Vallotti padre Martini doveva addirittura curare l'edizione postuma dei tomi II e III della *Scienza teorica e pratica della moderna musica*: si limitò però a trascrivere gli esempi musicali indicati genericamente nel testo, e a corredare ciascun tomo di un avvertimento al lettore e di un indice dei capitoli (cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini*, cit., p. 49 sg.).

²² I-Bsp, ms. 56; lettera del 28 giugno 1760.

²³ Così nella lettera d'invito ai maestri di cappella esteri, redatta dal Segretario fabbricere il 16 giugno 1760 (*ibid.*). Tra i documenti martiniani in I-Bsf, ms. 52, p. 23, figura un *Esemplare della lettera, che potrà scriversi dal Segretario della Fabrica ad ognuno de' maestri di cappella esteri, nello spedire ad essi le copie delle composizioni fatte dai concorrenti, e le leggi ed avvertenze ad essi prescritte negli sperimenti*, che ricalca alla lettera quella poi spedita da Cuppi.

²⁴ Così nel giudizio di Fioroni. Di simile avviso gli altri commissari, che apprezzano la «maggiore varietà della cantilena» e il «componimento nella sua modulazione», come le «varie proporzionate imitazioni, colle quali ingegnosamente, e con chiarezza, conducesi al suo fine» (Arrighi); il «contrapunto immitato dalle altre parti secondo il bisogno del modo», i «nuovi pensieri elegantemente immitati» nel mezzo della composizione, e i «movimenti chiari, naturali, e ligature eleganti, e la triade armonica un poco più attesa; armonia unita, e le parti tutte tenute sulle 5 righe» (Basili); il rispetto del «numero», nella «possibil immitazione del chiarissimo Pietro Luigi Prenestina», e del «peso», per cui l'autore «non confonde il canto fermo facendo respirar le parti sempre poste a proprio luogo, perché gl'ingressi abbiano novità e forza, sicché oltre l'intrinseca diversità che bella rende l'armonia, bellezza renda quella estrinseca e buon ordine al componimento» (Gasparini); l'antifona «ben osservata, e corretta» (Porpora); l'introdursi «con una specie di soggetto, o immitazione, proseguendo sempre con altre successivamente sino al fine», «le parole scritte, e queste assai ben disposte, e collocate», «niun errore in contrapunto ...; e l'armonia è assai più abbondante, piena, e perfetta», il rispetto dell'«indole, e ... natura del canto fermo» (Vallotti); assai laconico è invece Casali, che non argomenta i motivi della scelta. Come si è detto, gli autografi dei commissari esteri sono conservati in I-Bsp, ms. 56, da cui si cita; in I-Bsf, ms. 52, pp. 50-108, figurano invece le copie redatte dal Francescano, corredate di osservazioni e commenti.

Sulle fughe, tutte d'imitazione, il giudizio è incerto. Come afferma Vallotti, il candidato che verrà prescelto, chiunque esso sia, dovrà «applicarsi non poco, ed esercitarsi nella tessitura delle fughe, per giungere a costruirle a dovere»; ricevono un parere tutto sommato sufficiente le prove di Gibelli Lanzi Zanotti: Gibelli, per averla «virtuosamente sostenuta fino al fine» e per la «modulazione affatto confacente alla natura del tono» (Fioroni);²⁵ Lanzi per la «maggior nettezza dell'armonia» e il «modo migliore di ben cantare» (Arrighi);²⁶ Zanotti perché «le parti procedono di grado e con contrari moti fra loro elegantemente», «secondo le scuole degli antichi legislatori» (Gasparini).²⁷

Ai periti petroniani spetta l'ultima parola sui pareri formulati dai professori stranieri; Carretti e Martini vengono affiancati da altri due giudici, «avendo ciascheduno d'essi voluto poscia un compagno da cui sentire il loro sentimento»: ²⁸rispettivamente, Angelo Antonio Caroli, maestro di cappella nel Duomo e principe *pro tempore* dell'Accademia Filarmonica, e Gianangelo Antonio Santelli, primo censore in quest'ultima istituzione e organista nel tempio civico bolognese. Dopo essersi riunita tra i mesi di novembre e dicembre 1760, la commissione dichiara vincitore Calisto Zanotti (a cui corrispondono i compiti che recano le lettere *D* e *I*), classificatosi al primo posto nella fuga, la «composizione più difficile, e più necessaria a chi vuol dar prova della propria attività all'impiego di cui si tratta». ²⁹Che la seconda delle due prove d'esame fosse ritenuta davvero più significativa ai fini del giudizio complessivo, è tutto da verificare, anche e soprattutto per padre Martini; ³⁰in ogni caso, risulta poco verosimile che la correzione dei compiti sia avvenuta all'oscuro dei nomi dei candidati, e che le composizioni migliori siano risultate solo in un secondo momento di un unico musicista: «una persona sola, non nota a noi», ritenuta più meritevole anche giusta i pareri espressi dai commissari esteri, con ogni evi-

²⁵ Secondo Vallotti, la fuga di Gibelli risulta «la più tollerabile ... Sta bene la risposta data al proposto soggetto, e l'armonia, cui lo appoggia, è la migliore di tutte le altre».

²⁶ Fioroni ritiene che sia «ben tessuta, e studiosamente condotta con bone legature, ingegnose imitazioni nel suo essere lodevolissima».

²⁷ Per Basili, Zanotti «ha ben risposto», e la fuga «è senza errori massicci; buoni contrapunti, eleganti imitazioni; stretta in fine in parte ben considerata».

²⁸ I-Bc, ms. 56.

²⁹ Il verbale sui giudizi dei commissari esteri è del 26 novembre 1760, la dichiarazione finale del 7 dicembre successivo; entrambi sono oggi conservati in I-Bsp, ms. 56.

³⁰ Qualche anno più tardi, nel 1772, in occasione della dibattuta aggregazione filarmonica di un allievo di Carretti, tal Ignazio Fontana – si tornerà oltre sull'argomento –, il Francescano avvalorò la prassi di sottoporre ai candidati un'antifona di *cantus firmus* da intonare a quattro voci, «il principale e più sicuro mezzo per iscoprire il valore di chi si espone all'esame», nonostante tale composizione non fosse «praticata universalmente» sia per la «difficoltà che porta seco, la quale certamente non è piccola, trattandosi di unire il contrappunto col canto fermo», sia per la «mutazione quasi totale dello stile introdotto a' giorni nostri nella musica ecclesiastica» (così nel *Voto e parere* redatto a sostegno del giudizio negativo formulato dalla commissione filarmonica; cfr. PASQUINI, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*, cit., pp. 2-8: 3, e doc. 1, pp. 158-167: 159 sg.).

denza qui “addomesticati”.³¹ La forzatura è palese – si parlerà addirittura di elezione «estorta» a favore di Zanotti –, e per «giusti, e rilevanti motivi» l’assunteria di S. Petronio «viene in massima... di non pensar più a dar niun coadiutore al signor Caretti»: ³² tra l’altro, le lettere dei commissari esteri, aperte *in absentia* di uno dei Fabbricieri deputati, sono state nascoste, e il voto dei due più importanti periti bolognesi direttamente coinvolti nella vicenda – uno ha richiesto il sostituto, l’altro presenta due ex allievi tra i candidati – da consultivo è divenuto decisivo. A provare tali sospetti, un dato di fatto che l’assunteria non poté rilevare: l’autografo della seconda prova d’esame redatta dal candidato poi proclamato vincitore reca un errore di contrappunto che non figura nella copia martiniana; e delle ottave parallele tra Canto I e II – dunque scoperte – nella fuga contrassegnata dalla lettera *I* (cfr. l’Es. mus. 13a-b: Re⁴-Sol³) non riferiscono affatto i commissari esterni, altrove attentissimi nel segnalare i difetti presenti nei compiti loro inviati: padre Martini (o chi per lui) corresse quindi il dettato prima della copiatura per non compromettere l’esito auspicato?³³

³¹ Nel verbale del 26 novembre i periti bolognesi avevano deliberato che «nella prima sessione, la quale fu destinata all’esame dell’antifona o sia introito, ... la lettera *C* abbia il primo luogo, la lettera *D* il secondo luogo, e la lettera *E* il terzo luogo. Nella seconda sessione, che fu destinata ad esaminare il soggetto o sia fuga, si convenne ... che la lettera *I* abbia il primo luogo, la lettera *G* il secondo luogo» (ossia nell’ordine Lanzi, Zanotti e Mazzoni nell’antifona, e Zanotti e Gibelli nella fuga). Tale ordine è sovvertito nella dichiarazione finale: redatta una decina di giorni dopo, essa sancisce che, tenuto conto dei giudizi dei commissari esteri, «l’esperienza più decisivo del merito» sia quello di Zanotti (I-Bsp, ms. 56).

³² *Esposizione di fatto* (I-Bsp, ms. 56); la nomina di Zanotti, «giovanello di molta aspettativa, e per la sua tenera età bene versato per la musica dottrinale», avrebbe recato «torto manifesto al signor Gibelli, e Mazzoni uomini non più di aspettativa, ma di fondamentale pratica musica di capella». Che a padre Martini fosse ben chiaro quale dovesse essere l’esito naturale del concorso, risulta da una lettera a lui indirizzata da Vallotti, che il 5 luglio 1760 si rammarica per non aver ricevuto «il riveritissimo foglio di V.E. che vorrei fosse pervenuto in tempo di poterLa ubbidire»: nel ribadire il favore per «l’introito segnato *C* e la fuga segnata *G*» (ossia Lanzi e Gibelli), dichiara di aver scritto «a tenore del mio carattere, con tutta sincerità liberamente il mio sentimento» (I-Bc, I.8.35).

³³ Oltre ad altri piccoli ritocchi, introdotti anche nella prima prova d’esame. Del resto, se così fosse non si tratterebbe di un caso unico: basti pensare a quanto avvenne esattamente dieci anni più tardi, in occasione dell’esame filarmonico del «piccolo celebre tedesco» Wolfgang Amadé Mozart (così definito da Burney, che proprio nel 1770 lo conobbe durante le celebrazioni annuali in onore di s. Antonio, protettore dell’istituzione musicale bolognese: CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, EDT, 1979, p. 181). Le vicende sono assai note e hanno del leggendario: in quella circostanza padre Martini fece ricopiare il compito d’esame al promettente compositore dopo averlo riscritto egli stesso in uno stile “osservato” che passasse al vaglio della commissione giudicatrice (forse suggerendo l’elaborato, o mettendo preliminarmente a punto con il giovane Mozart una versione più “ortodossa”, da usare poi come prova d’esame). Cfr. LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Accademico filarmonico*, in *Mozart in Italia*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956, pp. 108-122; e LUIGI VERDI, *Mozart a Bologna. Tra Villa Pallavicini e Accademia Filarmonica*, nel suo *La musica a Bologna. Accademia Filarmonica. Vicende e personaggi*, Bologna, AMIS, 2001, pp. 109-138.

Solo l'intervento dell'avvocato Lorenzo Casanova richiama le parti al contratto stipulato alla notifica del concorso, e il 15 gennaio 1761 consente allo Zanotti di prendere servizio nella basilica bolognese, presso cui presta la propria opera sino al 1816.³⁴

Ma la candidatura del giovane musicista al posto di sostituto del maestro di cappella in S. Petronio era sostenuta forse non solo da padre Martini – come ogni vero didatta, attento a propagandare i valori della sua scuola –, ma *in primis* da Francesco Albergati Capacelli. Come risulta da una lettera indirizzata da Eustachio Zanotti al dotto Francescano nel 1756, nel discutere la successione di Carretti il Presidente si era anzitempo schierato a favore di Calisto, nonostante fosse ancora troppo giovane: al punto che non pareva conveniente che a lui fosse conferita «una tale sostituzione, e non è credibile che gli altri Fabricieri sieno di questo sentimento».³⁵ L'esito del concorso svoltosi in effetti quattro anni dopo dovette quindi accontentare non solo il più autorevole membro della commissione giudicatrice, ma anche l'influente rappresentante della committenza, pronto a spendersi in prima persona e in largo anticipo sui tempi tecnici nell'appoggiare il concorrente a lui caro; in somma, non dovette trattarsi propriamente di un «rigoroso esame a competenza», com'ebbe a scrivere il Francescano a distanza di quindici anni, e non solo per i vizi di forma segnalati dal legale:³⁶ ancor prima di esser bandito, il concorso aveva un candidato *in pectore* poi agevolato in ogni fase del procedimento.³⁷

³⁴ Dall'8 luglio 1774 come maestro di cappella titolare. A Zanotti, negli ultimi anni di vita afflitto da cecità, subentra il collega Stanislao Mattei, allievo prediletto di padre Martini, che nel Liceo insegnava Contrappunto (cfr. GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio*, cit.).

³⁵ Lettera del 18 aprile 1756 (I-Bc, I.10.158). Qui Eustachio Zanotti riferisce la notizia avuta dal conte Casati, figlio del fabbricere di S. Petronio, contattato dal canonico Matteo Amorini per perorare la candidatura di Mazzoni; nel caso questi fosse stato scelto quale sostituto di Carretti, avrebbe ceduto a Calisto le «chiese che ora serve». Albergati Capacelli, scrittore, commediografo e politico di fama oltreché notevole della città di Bologna, aveva compiuto i propri studi sotto la guida di Eustachio e Francesco Maria Zanotti, zii del nostro musicista.

³⁶ MARTINI, *Serie cronologica de' principi*, cit., p. 36.

³⁷ Quella petroniana non fu probabilmente la sola occasione in cui Zanotti si poté giovare del sostegno di personalità influenti che si spesero a suo favore. Lo testimonia qualche anno più tardi il carteggio di Eustachio con la sorella Angela Zanotti, madre del compositore, in cui si discute di altri incarichi felsinei: «In questo ordinario sono senza Vostre lettere. Una ne ho ricevuto da Gioannino, il quale mi racconta la disgrazia di Caroti [*sic!* si tratta di Caroli?], e aggiunge che io lo raccomandai per ottenere il posto di coadiutore nelle Bastardine per poi ottenere un posto, mancando Caroti, onorifico, e lucroso. Mi è giunto nuovo, che un tale impiego possa essere lucroso, e molto più, che sia onorifico. Comunque sia io non saprei, che fare qui in Roma. Egli dice che la scelta del coadiutore dipende principalmente dal voto del sen. Caprara e del sig. Fabrizio Fontana. Io non ho confidenza né con l'uno né con l'altro da potergli scrivere. Mi sono maravigliato, che mio nipote non mi parli, che delle Bastardine, e mi sarei aspettato, che piuttosto avesse egli desiderato o S. Lucia, o la Madonna di Galliera. Sono forse queste chiese impegnate?» (I-Bca, ms. B.205; lettera del 9 novembre 1765); «Questa sera il Generale dei Gesuiti scrive a qualcuno di cotesti padri di Santa Lucia ad esso raccomandando di eleggere Gioannino per mastro di capella, e perché io so che lo stile di questi padri è sempre di scegliere per le cariche il migliore, io gli ho detto, che mi faccio coraggio di raccomandarlo essendo stato scelto per mastro di capella di S. Petronio»

Oltre a offrire un vivido spaccato sulla prassi concorsuale a metà '700 – al lettore il confronto con quanto accade oggi –, tali pittoresche vicende stimolano la riflessione sui requisiti del maestro di cappella e sulla didattica del contrappunto, secondo la chiave interpretativa fornita da padre Martini: non solo perché la sua presenza fu decisiva nel determinare l'andamento del concorso, ma anche perché l'esito auspicato doveva esser propizio a un suo discepolo. Significativi a tal riguardo i criteri di valutazione a cui si attennero i commissari, a volte esplicitati nei giudizi sulle prove d'esame e puntualmente glossati dal Francescano nei suoi minuziosi appunti. A Vallotti, che sancisce la superiorità dell'antifona di Lanzi anche per la presenza del testo sottoposto a tutte le voci, com'egli dice «importante molto, e più di quello, che alcuni non pensano»,³⁸ il confratello bolognese replica in questi termini: «Non si può ... negare a questo giudice che anche le parole, stante molto [*sic!*] difficoltà che portano seco, non servano a scoprire il valore del compositore», ma le «qualità che richiedonsi in un perfetto maestro di capella» sono anzitutto il «saper maneggiare e disporre le consonanze e le dissonanze», lo stare «attacato alla natura del tuono», l'intendere «la natura delle varie spezie della fuga», il «mantenere vivo il soggetto unito alla varietà» e il ricercare l'«unità del componimento».³⁹ Altrettanto esplicito è Basili: «Qualunque composizione, per giudicarne bene» deve rispondere alle «vere regole dell'arte», ossia della grammatica musicale, dello stile e del genere, dell'eleganza, e del bello primordiale, che «consiste nell'unità, varietà, e proporzione».⁴⁰ (A ben vedere, sulla scorta di questi soli criteri di giudizio risulta difficile affermare la superiorità di Zanotti a svantaggio di Lanzi, le cui composizioni meglio figurano pressoché sotto ogni punto di vista; come sottolinea anche Vallotti

(*ibid.*; lettera del 23 novembre 1765); «Ho ricevuto una lettera da Gioannino ... Niente mi parla della capella di S. Lucia, dal che io raccolgo, che la lettera del Generale non abbia fatto quel pronto effetto, che si desiderava ... I Gesuiti sono misteriosi, e prima di qualunque risoluzione vogliono bene maturare la cosa, e poi fanno quello, che a loro pare senza badare alle raccomandazioni» (*ibid.*; lettera del 20 dicembre 1765).

³⁸ I-Bsp, ms. 56.

³⁹ I-Bsf, ms. 52, pp. 58-68: 58.

⁴⁰ Queste le parole nel giudizio finale (I-Bsp, ms. 56). Nel rispondere a una lettera di Basili del 23 giugno 1760, sconsigliato per la qualità espressa dalle prove d'esame appena ricevute («Io se avessi a risolvere, manderei il concorso in giudizio d'eguaglianza. Farei intendere a cotesti virtuosi che si degnassero studiare sopra il Palestrina»; I-Bsf, ms. 52, pp. 199-201: 199), il Francescano aveva anticipato i temi a lui cari: «Sono persuaso del sentimento di V.S.M. Illustre intorno ai concorrenti per questa capella di S. Petronio; imperoché ogni qual volta essi non siano bene impossessati di ciò che sia vero contrapunto, mai si renderanno capaci di servire una tal chiesa che è delle riguardevoli d'Italia, la quale richiede il massiccio del contrapunto, non già i soli vezzi del gusto moderno condotto più dal caso, che dall'arte e dal sapere. Ciò nonostante io penso, che questi Signori Senatori saranno contenti di elleggere il meno cattivo, come per esempio quello che avrà non solo fatto minor numero de' primi errori di contrapunto ma che avrà preparate e risolte le dissonanze secondo le buone regole; avrà mantenuto il sostanziale della vera armonia, ponendovi tutte le consonanze ne' debiti luoghi, e avrà sfuggiti que' salti falsi non mai praticati dai buoni maestri, e avrà procurate le buone immitazioni e risposte, e sfugite le false relazioni» (minuta del 2 luglio successivo; *ibid.*, p. 187).

tra i commissari forestieri, deprecabile è invece l'uso del bemolle in chiave nella sua fuga, laddove «gl'accidenti alla chiave sono propri de' tuoni trasportati»; ma tutto sommato nulla di paragonabile alle «cantilene... forzate» e al «mostro di armonia» confezionati dal candidato poi risultato vincitore.⁴¹ Nell'esaminare secondo questa prospettiva le prove concorsuali, i censori non possono fare a meno di sottolineare *toto corde* come tali precetti, anche quelli più elementari, spesso non facciano più parte del bagaglio culturale dei giovani musicisti; per Porpora, la musica è «in decadenza, e quasi con poca speranza di rissorgere sì per mancanza di mecenati come per difetto della gioventù, che non ha saputo né voluto approfittarsi».⁴²

Qual sia la ricetta per superare l'*impasse*, per «ristabilire l'onore dell'Italia tutta» – sono ancora le parole di Porpora –, lo dicono le *Leggi ed avvertenze* prescritte ai concorrenti, di cui si è fatto cenno, che il presidente Albergati Capacelli aveva presentato in S. Petronio come «il metodo... del padre maestro Martini».⁴³ Chiamato a definire i contenuti delle prove da somministrare ai candidati, il Francescano si pronuncia sulle competenze necessarie a colui che assumerà l'incarico in S. Petronio. La Fabbriceria desidera attenersi alla prassi in uso nelle chiese più importanti d'Italia – come recitano le convocazioni inviate ai concorrenti, «uno sperimento sul metodo delle altre università ecclesiastiche» –, che sino ad allora avevano propinato in sede d'esame contrappunti a cappella e concertati, a cinque e otto voci;⁴⁴ per parte sua, padre Martini non può invece fare a meno di proporre un iter più severo che assicuri un livello qualitativo elevato. In una redazione provvisoria delle *Leggi ed avvertenze*, egli auspicava infatti di poter introdurre almeno un altro cimento concorsuale: la composizione di un canone a tre voci di almeno 30 battute, estratto a sorte fra le quattro o sei specie indicate dalla commissione.⁴⁵ E forse il Francescano aveva in animo anche una pro-

⁴¹ Vallotti, assai critico circa la prova di Lanzi (che peraltro contiene anche «due quinte grosse e madornali»: a batt. 47^a-48^a, tra A e B), è invece lapidario nei riguardi di Zanotti: «ne segue a mio giudizio, che questi non è abile al proposto impiego» (I-Bsp, ms. 56).

⁴² Così nel giudizio formulato dal maestro di cappella napoletano il 29 luglio 1760 (I-Bsp, ms. 56).

⁴³ *Esposizione di fatto*, cit.

⁴⁴ In margine ai documenti conservati in I-Bsp, ms. 56, si legge quest'annotazione: «Nel concorso alla cappella di Milano fatto nell'anno 1684 fu dato per sperimento un soggetto a 8 voci, e un altro a 5 voci ambidue a capella con un salmo parte concertato e parte a capella a 8 voci senza strumenti. Per l'istessa capella nel anno 1747 fu dato per sperimento il canto fermo ambrosiano dell'inno "Misterium" col contrapunto a 8 a capella, e un salmo a 8 parte concertato, e parte a capella senza strumenti. Per il concorso della chiesa dell'Anima in Roma nell'anno 1721 fu dato il canto fermo dell'antifona "Te unum in substantia" col contrapunto a 8 voci a capella. Per il concorso della Cappella Regia di Napoli nell'anno 1746 fu dato il canto fermo dell'introito "Pratixisti me Deus" col contrapunto a 5 a capella, e un salmo concertato a 5 voci» (I-Bsp, ms. 56).

⁴⁵ Cfr. I-Bsf, ms. 52, pp. 13-14: 14. Il canone era stato adottato nel concorso per la chiesa romana di S. Maria dell'Anima (1721), vinto da Girolamo Chiti che si impose su Giovanni Biondi, Pietro Califfi, Carlo Monza, Niccolò Porpora e Giovanni Rossi. Che Martini ben conoscesse le prove su cui avevano dovuto cimentarsi altri concorrenti, e in particolare quelli che ambivano al posto di maestro di cappella nella chiesa nazionale dei tedeschi a Roma, non è

va dedicata al versetto a voce sola: nel contestare l'utilità del canone, ai Fabbri- cieri corre l'obbligo di precisare anche che il versetto è equivoco, perché «non dipende da leggi fisse, ma dall'idea, e dal gusto in diversi paesi diverso», e per- tanto pernicioso «alla rettitudine del giudizio».⁴⁶

In altra sede, Martini insiste sul giovamento che deriva da un esame più im- pegnativo, che i candidati possano affrontare solo dopo essersi applicati con se- rietà allo studio del contrappunto. Poco più di un decennio più tardi, egli fa ap- provare le nuove *Leggi* per l'aggregazione nella classe dei compositori dell'Ac- cademia Filarmonica: nello stabilire le prove su cui i candidati devono cimentar- si, il Francescano delinea il percorso formativo ideale del maestro di cappella, esigendo ciò che non era riuscito a imporre in S. Petronio.⁴⁷ Per essere approva- ti dal sodalizio bolognese, i candidati devono ora «dar saggio del loro valore in diversi sperimenti», e «render ragione di ogni specie di musica pratica, sì antica che moderna, sì a cappella che concertata, sì vocale che strumentale», sottopo- nendosi a tre distinti compiti:⁴⁸ un contrappunto a quattro o cinque voci su un'an-

casuale; tra l'altro, fra le carte martiniane si conservano le copie dei compiti sull'antifona di canto fermo somministrata in quell'occasione (I-Bc, EE.125, *Concorsi a capelle*). Con Giro- lamo Chiti (1679-1759) il Francescano intrattenne infatti un intensissimo rapporto epistolare, testimoniato oggi da oltre quattrocento lettere che documentano l'incessante scambio di libri, cataloghi editoriali e di biblioteche, e musiche; divenuto maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano, Chiti aveva infatti accesso al patrimonio conservato nelle biblioteche capitoline, e in molti casi fu il tramite grazie al quale padre Martini entrò in possesso di informazioni sto- rico-bibliografiche relative ai compositori di scuola romana. All'amico bolognese il collega donò inoltre numerosi pezzi della biblioteca personale, convinto che egli avrebbe saputo va- lorizzarli al meglio; tra quelli più importanti, si ricordano la "muta" incompleta del libro pri- mo dei *Motetti de la corona* (rist. 1526; I-Bc, Q.74), giunta all'inizio del 1746 assieme ai li- bri primi dei madrigali a sei voci di Orazio Tigrini (1582; U.241) e dei *Moduli motecta vulgo nuncupata* di Gioseffo Zarlino (1549; V.25), nonché il *Theoricum opus musicae disciplinae* di Franchino Gaffurio (1480; A.70). Cfr. VINCENT DUCKLES, *The Revival of Early Music in 18th-Century Italy: Observations on the Correspondence between Girolamo Chiti and padre Giambattista Martini*, «Revue belge de Musicologie», XXVI/XXVII, 1972/73, pp. 14-24; GIANCARLO ROSTIROLLA, *La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti: una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale italiano*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, cit. (qui a nota 6), pp. 211-275.

⁴⁶ I-Bsp, ms. 56.

⁴⁷ Cfr. le *Leggi presentate dall'Accademia de' filarmonici all'eminentissimo sig. cardinale Vincenzo Malvezzi, arcivescovo di Bologna e protettore della medesima, e da lui confermate, per l'approvazione e aggregazione de' compositori e maestri di musica*, Bologna, Dalla Volpe, 1773.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 3-5. Approvate nella seduta accademica del 12 dicembre 1772 – qui il Francesca- no figura assieme agli ufficiali che siglano l'atto al cospetto del notaio, ma non è difficile at- tribuirgli la redazione di gran parte delle disposizioni –, le *Leggi* accoglievano tra l'altro le di- rettive contenute nel breve *Demissas preces*, di cui si è detto, stante il quale era opportuno riorganizzare la fisionomia della classe dei compositori filarmonici, tutelando i diritti dei ma- estri più anziani in servizio. Dal 1773 essi vengono suddivisi in tre categorie: quella dei "nu- merari", in servizio nelle chiese bolognesi, quella dei "soprannumerari", che in ordine di an- zianità di aggregazione li avrebbero sostituiti nei posti vacanti, e quella degli "onorari", «ri- guardevoli per nascita e nobiltà»; a essi si aggiungevano i compositori "alla forastiera", cioè «destinati per servire qualche cappella fuori di Bologna e della diocesi» (*ibid.*, p. 6 sg.).

tifona di canto fermo proposta dalla commissione, una fuga a quattro o a cinque voci su un soggetto dato, e un pieno o grave polifonico a quattro o a cinque voci e un versetto a voce sola accompagnato da strumenti.

Non si tratta di sottolineare qui la vittoria della posizione oltranzista espressa da padre Martini, che nell'Accademia Filarmonica riesce a imporre quanto i Fabbricieri avevano in precedenza escluso, ossia una prova d'esame sul versetto;⁴⁹ piuttosto, di riflettere sui motivi di tali scelte, che ufficializzarono una posizione decisamente in controtendenza. Il recupero programmatico, perlomeno in veste didattica, del contrappunto "osservato" – i cimenti concorsuali dedicati all'antifona su *cantus firmus* e alla fuga lo testimoniano – non è dettato da manie antiquarie, come vorrebbero i detrattori del Francescano:⁵⁰ esso non deve infatti essere preferito a tutti i costi allo stile pieno e concertato, a cui i compositori sono inevitabilmente più avvezzi, ma dev'esser tenuto nel debito conto in quanto imprescindibile bagaglio tecnico e culturale di cui i musicisti devono potersi giovare. (Tale è il senso delle prove d'esame petroniane e accademiche, volte ad accertare la familiarità dei candidati con un linguaggio e uno stile giudicati essenziali ma ritenuti desueti dai più.) Nell'*Esemplare*, concepito come una sorta di catalogo delle competenze del filarmonico "riformato", Martini afferma: «Il voler restringere tutta l'arte del compositore di musica allo stile introdotto nella musica de' nostri giorni, è un impoverire, e render troppo miserabile questa professione, la quale, quanto ricca di vari stili, altrettanto richiede un gran possesso del-

⁴⁹ Non fu invece riabilitato il canone, di cui l'erudito bolognese sottolinea comunque in più circostanze l'efficacia didattica; in particolare nelle pagine dell'*Esemplare*, ove afferma: «qualora il giovane compositore sia portato ad esercitarsi in tali composizioni artificiose, acquisterà un pieno possesso dell'arte del contrappunto» (tomo II, pp. XX-XXVIII: XXVIII).

⁵⁰ Su tutti, Ange Goudar, che nel descrivere le aberrazioni della musica cisalpina nel 1777 scrive che «tutto il contrappunto italiano è oggi rinchiuso nella testa di un frate francescano. Bisogna che i maestri si rechino a baciargli il sandalo per avere della musica, come si va a baciare la mula del papa per ottenere delle indulgenze» (ANGE GOUDAR, *Le brigandage de la musique italienne*, s.l., s.n., 1777, p. 99; ma cfr. anche GIORGIO MANGINI, *Sviluppi di una polemica; Ange Goudar e il "Brigantaggio della musica italiana" (1777)*, in *La musica come arte e come scienza*, cit. qui alla nota 5, II, pp. 47-72); il principe Aleksandr Mihailovič Beloselskij, che descrive Martini come «un sapiente anacoreta invaghito del gergo fastidioso dell'antitesi e della mania inopportuna di volgere tutto in suoni contrastati», che opprimeva gli allievi col «peso pedantesco dei precetti e degli assiomi musicali» (ALEKSANDR MIHAILOVIČ BELOSELSKIJ, *De la musique en Italie*, La Haye, s.e., 1778, p. 21); e di Antonio Eximeno, che nel romanzo satirico *Don Lazarillo Vizcardi* tratteggia la figura di un tal padre Diego Quiñones, organista di S. Francesco e possessore di una ricchissima biblioteca, preoccupato di preservare il contrappunto su canto fermo e rispettoso a tal punto dell'autorità degli antichi da non essere in grado d'infrangere le regole di cui pare cogliere tutti i limiti (cfr. ANTONIO EXIMENO, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante*, a cura di Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1872-73; ma anche LAURA CALLEGARI HILL, *Visitando la biblioteca di padre Diego: ancora sulla controversia Martini/Eximeno alla luce del romanzo "Don Lazarillo Vizcardi"*, «Quadrivium», n.s., I, n. 2, 1990, pp. 85-99; e CARMEN RODRÍGUEZ SUSO, *Las "Investigaciones músicas de don Lazarillo Vizcardi". Una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad*, «Musica e Storia», III, 1995, pp. 121-156).

l'arte, per potere con tutta perfezione eseguire ognuno di loro opportunamente».⁵¹

Lungi dal voler anacronisticamente dimostrare che nel secolo XVIII il contrappunto rigoroso è la migliore delle musiche possibili, l'unica che i compositori assennati devono praticare per far fronte alla decadenza in cui versa la musica moderna, Martini insegna ai discepoli che lo studio e l'esperienza maturata sulle composizioni degli antichi forniscono «un capitale da poter comporre facilmente e con gradimento in ogni sorta di musica tanto antica, che moderna, e di qualunque stile ella sia»;⁵² dunque, anzitutto un patrimonio tecnico e musicale, a cui poter attingere in qualsiasi momento.⁵³ Ma nondimanco, nel ribadire tutto il valore di una didattica condotta sul' esempio degli antichi il Francescano – in questo, storico e bibliografo ancor prima che didatta e compositore – riallaccia e rinsalda il tessuto di una tradizione musicale illustre (con cui peraltro

⁵¹ MARTINI, *Esemplare*, cit., tomo I, p. XIII. Fermamente voluto dal cardinale Vincenzo Malvezzi, protettore dell'Accademia – per ammissione dell'autore, la «debole fatica» venne «intrapresa, e a fine condotta» per suo «autorevolissimo ... comandamento»: suo fu in somma l'«ordine», e a lui venne poi dedicato il tomo I (*ibid.*, p. IV) –, l'*Esemplare* è la risposta martiniana alle polemiche sorte in seno all'istituzione filarmonica dopo la contestata bocciatura di Fontana, e alla successiva approvazione delle *Leggi*. Come nota MARIO BARONI, *Rigori e licenze dell'Accademia Filarmonica di Bologna negli anni di padre Martini*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 67-76: 68, l'*Esemplare* riflette la didattica martiniana nella preparazione all'esame d'aggregazione all'Accademia (e non è un caso che i due tomi siano appunto dedicati all'antifona su *cantus firmus* e alla fuga, peraltro i capisaldi della didattica martiniana *tout court*); la pubblicazione del trattato non sembra però aver avuto effetti concreti sul livello qualitativo delle composizioni consegnate dai candidati negli anni Settanta e Ottanta, sempre più lontane dallo stile «osservato» promosso dal Francescano. KARL GUSTAV FELLERER, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg, Filser, 1929, pp. 242-268, aveva già preso in esame molti compiti d'ammissione, notando – forse un po' semplicisticamente – un rilassamento dei metri di giudizio e una rinuncia all'antica severità dopo gli anni Cinquanta del secolo XVIII. Con questo trattato, che più di ogni altro sintetizza l'orizzonte estetico e musicale dell'autore, il Francescano volle dettare un indirizzo ufficiale all'Accademia, il più possibile fedele ai propri principii; nel complesso, vi sono discussi un centinaio di esempi musicali completi, tratti dalle opere dei maestri dei secoli XVI, XVII e XVIII (da Costanzo Porta e Adriano Willaert ad Alessandro Scarlatti e Giacomo Antonio Perti), commentati sulla scorta delle *auctoritates* teoriche indiscusse dei secoli XVI e XVII (su tutti, Gioseffo Zarlino e Angelo Berardi). L'*Esemplare* è lo specchio fedele dell'insegnamento martiniano, caratterizzato dall'esempio piuttosto che dalla regola, dal giudizio più che dal precetto.

⁵² *Ibid.*, tomo I, p. XXXI. E non è un caso che per il suo trattato di contrappunto padre Martini scelga l'*iter per exempla*, anteponendo l'analisi e la discussione delle opere dei più autorevoli compositori del passato all'impalcatura teorica e speculativa, qui circoscritta alle pagine iniziali di ciascun tomo, rispettivamente dedicate a un *Breve compendio degli elementi, e delle regole di contrappunto* e alle *Regole per comporre la fuga*.

⁵³ Emblematica la testimonianza di Niccolò Jommelli, perfezionatosi per qualche settimana – forse qualche mese – in contrappunto sotto la guida del Francescano (in concomitanza dell'allestimento del suo *Ezio*, andato in scena a Bologna il 29 aprile 1741; dell'8 giugno successivo è l'aggregazione all'Accademia Filarmonica), che era solito confessare «di avere appreso molto da questo illustre maestro, e specialmente l'arte d'uscire da qualunque angustia o aridità in cui si fosse ridotto» per «trovarsi in un nuovo campo spazioso a ripigliare il cammino» (SAVERIO MATTEI, *Elogio del Jommelli, o sia Il progresso della poesia e musica teatrale*, nel suo *Metastasio e Jommelli*, In Colle, Martini, 1785, pp. 59-136: 76).

stabilisce un rapporto non univoco, cogliendone dunque i difetti al pari dei pregi), della quale, con tutta evidenza, a metà '700 si andava logorando l'ordito. I modelli – quelli poi discussi nell'*Esemplare*, e a cui idealmente il musicografo bolognese si rifà nel predisporre le prove concorsuali per S. Petronio⁵⁴ – rappresentano un'insostituibile eredità culturale in pericolo di estinzione, e disegnano le coordinate di un orizzonte ermeneutico in cui l'alterità delle musiche di ieri è la terapia mentale più efficace alla narcisistica omologazione al presente. Un presente le cui lusinghe sono del tutto insufficienti a cogliere appieno il senso profondo della musica, a suo dire nata per cantare le lodi di Dio; anziché inibire la crescita, come lo specchio di Narciso, i modelli misurano la maturità e la conoscenza di sé nella pratica dell'alterità. Il valore deriva loro dall'essere appunto, come dice la parola stessa, evidenza: afferrano le cose lontane ponendole sotto gli occhi e nella voce del fruitore. Va da sé che l'esame critico del passato, che consente la proiezione di sé nell'avvenire, postula l'idea di 'musica come storia', di 'canone' come dinamica dell'esemplarità e della posterità, esperienza d'una durata nella quale il presente non è proprietà esclusiva dei vivi ma anche dei morti. Il lascito dei grandi maestri si riverbera dunque nei giovani musicisti, che sotto la guida dei loro mentori perpetuano, di generazione in generazione, i valori e le idee del comune indirizzo artistico a cui si sono formati. Tale è l'eredità che padre Martini consegna a noi oggi: le sue riflessioni ci consentono di ripercorrere idealmente quel filo rosso che da lui risale ininterrotto fino ai grandi polifonisti di Scuola romana, e di giudicare giovandoci del suo spirito critico e della sua esperienza – in una parola, indossando i suoi stessi occhiali di storico e teorico dottissimo e raffinatissimo⁵⁵ – la musica tutta, «col-

⁵⁴ In verità, nel predisporre e nel valutare le prove concorsuali: come si è detto, nel ricopiare tra le proprie carte i giudizi dei commissari esteri – l'originale doveva evidentemente essere conservato agli atti in S. Petronio –, padre Martini interviene glossando a margine. Nemmeno a dirlo, i suoi commenti poggiano sull'esempio fornito dai più autorevoli musicisti del passato: su tutti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, il compositore poi più rappresentato nell'*Esemplare* (con ben 25 pezzi su 105 in totale), di cui cita per esteso anche alcuni passi. Del resto, non v'è dubbio che in tale metodo si compendiasse la molteplicità delle anime di padre Martini erudito. Come ho avuto modo di sottolineare in altra sede, lo stesso accade anche nel breve testo che a ben vedere può essere considerato una sorta di *frühstadium* dell'*Esemplare*, ossia il *Voto e parere*, di cui si è detto; qui gli esempi – quindici nel complesso, in particolare tratti dalle musiche del Palestrina – vengono inoltre inclusi «acciocché ogniuno de' signori maestri e compositori accademici possa aver sotto gli occhi quello che è stato ragionevolmente stabilito dai primi e più eccellenti maestri che siano stati nell'arte del canto fermo e del contrappunto» (PASQUINI, *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, cit., pp. 6 e 158).

⁵⁵ Tale metafora, efficacissima, è di Burney. Nel diario di viaggio in cui descrive le ripetute visite al convento bolognese, il musicografo inglese non fa mistero di volersi giovare non solo dell'erudizione del Francescano, con cui instaura sin da subito un rapporto di affettuosa amicizia, ma parimenti, appunto, dei documenti da lui raccolti; non a caso, a Burney si deve la più suggestiva e particolareggiata descrizione della biblioteca martiniana (cfr. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, cit., pp. 165-167, et passim).

l'immenso corteggio dei così vari e tanto strani di lei avvenimenti»: almeno in questo, è fuor di dubbio che il Francescano compì la sua missione di didatta.⁵⁶

⁵⁶ GIAMBATTISTA MARTINI, *Storia della musica*, I, Bologna, Dalla Volpe, 1757, p. 3; rist. anast. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1967. Queste osservazioni riprendono alcuni spunti del mio intervento *La teoria musicale nel «concavo della luna»? Padre Martini e il concetto di 'scuola'*, presentato al convegno internazionale su *Giovanna Maria Nanino e la Scuola romana* (Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 24 agosto 2007), di prossima pubblicazione.

Es. mus. 1 – *Cantus firmus* assegnato nella prima prova d’esame (2 giugno 1760).

Mus. ex. 1 – *Cantus firmus* assigned as the first test of the exam (2 June 1760).

In me-o Ec-cle - si - ae a - pe - tu - it os - e - ius:
 et im - ple - vit e - um Do - mi - nus spi - ri - tu sa -
 pi - en - ti - ae, et in - tel - lec - tuse sto - lum
 glo - ri - ae in - du - it e - um.

Es. mus. 2 – Soggetto della fuga assegnato nella seconda prova d’esame (4 giugno 1760).

Mus. ex. 2 – Subject of the Fugue assigned as the second test of the exam (4 June 1760).

Es. mus. 3 – Antifona su *cantus firmus* svolta da Domenico Barbieri (A).
Mus. ex. 3 – Antiphon on *cantus firmus* by Domenico Barbieri (A).

Sesto tono plagale perfetto

C
A
T
B

In me - di - o Ec - cle - - - si - ae

a - - - - pe - - - - ra - it co - - - - o -

System 1: Four staves of music. The first staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The second staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The third staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a common time signature. The lyrics below the fourth staff are: - - - - iud:_____

System 2: Four staves of music. The first staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The second staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The third staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a common time signature. The lyrics below the fourth staff are: et iud - i - c - a - t - - - - - vit e-

System 3: Four staves of music. The first staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The second staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The third staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a common time signature. The lyrics below the fourth staff are: - - - - - um Do - - - - - mi - - - - - nas spi - - - - -



First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: si - te - sa - - - - pi - - - - - et - - - -



Second system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: ti - ac, _____ et in - - - - - te - - - -



Third system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: - - - - - ke - - - - -

47

sto - - - - - lum glo - - - - - ri

48

- - - - - ce - - - - - in - du - it e - - - - - um

Es. mus. 4 – Antifona su *cantus firmus* svolta da Lorenzo Gibelli (B).

Mus. ex. 4 – Antiphon on *cantus firmus* by Lorenzo Gibelli (B).

In festo s. Iohannis evangeliste

In me - di - o Ec - cle - - si - ae

C
A
T
B

a - - - pe - - -

tu - it os e - - - - - usi et in-

ple - - - - - vit e - - - - - um Do-

17

mi - - - nus spi - - - ri - tu sa - - -

18

pi - - - - - en - - - - - ti - se, _____

19

et in - - - - - tel - - - - - lec - tus _____

27

sto - - - - - lam iho - - - - - ci

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a melodic line. The second staff is a piano accompaniment in G major, consisting of a steady eighth-note pattern. The third staff is a vocal line in G major with lyrics 'sto - - - - - lam iho - - - - - ci'. The fourth staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with a prominent eighth-note pattern.

28

sc - - - - - in - du - it e - - - - - um

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a melodic line. The second staff is a piano accompaniment in G major, consisting of a steady eighth-note pattern. The third staff is a vocal line in G major with lyrics 'sc - - - - - in - du - it e - - - - - um'. The fourth staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with a prominent eighth-note pattern.

Sesto tono plagale e perfetto

Es. mus. 5 – Antifona su *cantus firmus* svolta da Petronio Lanzi (C).
 Mus. ex. 5 – Antiphon on *cantus firmus* by Petronio Lanzi (C).

In... me - di - o Ec - cle - - si - ae

In festo sancti Ioannis evangeliste. IV nonas iunij
 Cantus gregoriano in VI tono plagalis perfectus

C
a - - - pe - - -
A
a - - -
T
a - - - pe - - -
B

ru - it os... e - - - - - ius: et im -
 pe - - - - - ru - it os... e - - - - -
 - - - ru - it os e - - - - -
 a - - - pe - - - ru - it os e - - - - -

ple - - - - - vit e - - - - - um Do -
 - - - - - ius:
 - - - ius: et im - ple - - - - - vit e -
 - - - - - ius: et im - ple - vit e - um

mi - mus spi - ri - tu sa -
 et im - ple - vit e - um Do - mi - nus spi - ri -
 um Do - mi - nus spi -
 Do - mi - nus spi - ri - tu sa - pi - en -

pi - en - ti - ae,
 tu sa - pi - en - ti - ae,
 ri - tu sa - pi - en -

et in - tel - lec - tus
 et in - tel - lec - tus
 ti - ae, et in - tel -
 ti - ae, et in - tel -

Musical score system 1, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

- - - - - sto - - - - - lam glo - - - - - ri-
 - - - - - sto - lam glo - - - - - ri-ae in - du-
 - - - - - tus:
 lec - - - - - tus: - - - - - sto - lam glo-

Musical score system 2, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

- - - - - ae - - - - - ni - du - it e - - - - - um
 - - - - - it e - - - - -
 - - - - - sto - lam glo - - - - - ri - ae ia - du - it - e - - - - -
 - - - - - ri - ae in - du - it e - - - - -

Musical score system 3, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

- - - - - um
 - - - - - um
 - - - - - um

Es. mus. 6 – Antifona su *cantus firmus* svolta da Giovanni Calisto Andrea Zanotti (D).
 Mus. ex. 6 – Antiphon on *cantus firmus* by Giovanni Calisto Andrea Zanotti (D).

Composizione a 4 voci sopra il canto fermo,
 quale è del 6^o tono plagale perfetto

In me di o Ec cle si ae

C
A
T
B

a - - - pe - - -

ca - rit er e - - - - - ius et im

plo vit e - - - - - um Do-

35
36
37
38
cadenza media imperfetta
sto - - - - - lam glo - - - - - ti-

39
40
41
42
- - - - - in - du - it e - - - - - um.

37 battute di tempo alla breve

Es. mus. 7 – Antifona su *cantus firmus* svolta da Antonio Maria Mazzoni (E).
 Mus. ex. 7 – Antiphon on *cantus firmus* by Antonio Maria Mazzoni (E).

C
A
T
B

In me - di - o Ec - cle - si - ae

a - - - pe - - -

pe - ni - it os e - - - - - ius: et im - ple

pe - ni - it os e - - - - - ius: et im - ple

pe - ni - it os e - - - - - ius: et im -

pe - ni - it os e - - - - - ius: et im -

vit e - - - - - um Do

vit im - ple - - - - - vit e - um Do

ple - - - - - vit e - - - - - um Do

ple - - - - - vit e - - - - - um Do

mi - nus spi - ri - ta sa - pi -

mi - nus spi - ri - ta sa -

Do - mi - nus spi - ri - ta sa -

mi - nus spi - ri - ta sa -

en - ti -

pi - en -

pi - en -

pi - en - ti - se,

ae, et in - tel -

ti - ae, et in - tel - lus, et in - tel -

ti - ae, et in - tel - lec -

et in - tel - lec - tus

mf

- - - - - nac sto - lam glo - - - - -
 - - - - - nac sto - lam glo - - - - -
 - - - - - nac sto - - - - - lam glo - - - - -
 - - - - - sto - - - - - lam glo - - - - - ri

mf

- - - - - ri-ae in - du - it e - - - - - um.
 - - - - - ri-ae in - du - it e - - - - - um.
 - - - - - ri-ae in - du - it e - - - - - um.
 - - - - - ae in - du - it e - - - - - um.

Sextus tonus plagale perfetto

Es. mus. 8 – Fuga svolta da Domenico Barbieri (F).
Mus. ex. 8 – Fugue by Domenico Barbieri (F).

The first system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The C I and C II staves are mostly empty, with some notes appearing at the end of the system. The A, T, and B staves contain the main melodic and harmonic material of the first five measures.

The second system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. This system contains measures 6 through 10. The C I and C II staves have notes starting in measure 6. The A, T, and B staves continue the musical development from the first system.

The third system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. This system contains measures 11 through 15. The C I and C II staves have notes starting in measure 11. The A, T, and B staves continue the musical development from the second system.

15

16

17

18

19

Detailed description: This system contains five staves of music. The first staff (treble clef) starts with a whole rest in measure 15, followed by a half rest in 16, and then a series of notes in 17-20. The second staff (treble clef) has a whole rest in 21, followed by notes in 22-26. The third staff (treble clef) has notes in 27-32. The fourth staff (treble clef) has notes in 33-38. The fifth staff (bass clef) has notes in 39-44.

21

22

23

24

25

Detailed description: This system contains five staves of music. The first staff (treble clef) has notes in 45-50. The second staff (treble clef) has notes in 51-56. The third staff (treble clef) has notes in 57-62. The fourth staff (treble clef) has notes in 63-68. The fifth staff (bass clef) has notes in 69-74.

26

27

28

29

30

Detailed description: This system contains five staves of music. The first staff (treble clef) has notes in 75-80. The second staff (treble clef) has notes in 81-86. The third staff (treble clef) has notes in 87-92. The fourth staff (treble clef) has notes in 93-98. The fifth staff (bass clef) has notes in 99-104.

System 1 (Measures 31-35): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various note values and rests, including a fermata over the final measure. The lower four staves are piano accompaniment, with the bottom-most staff in bass clef. The piano part includes chords and moving lines in both hands.

System 2 (Measures 36-40): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of several measures of rests, followed by a final note in the fifth measure. The lower four staves are piano accompaniment, with the bottom-most staff in bass clef. The piano part continues with chords and moving lines.

System 3 (Measures 41-45): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various note values and rests, including a fermata over the final measure. The lower four staves are piano accompaniment, with the bottom-most staff in bass clef. The piano part includes chords and moving lines in both hands.

System 1: Measures 35-40. This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 't t' above measures 35 and 36. The second staff is a vocal line. The third staff is a vocal line. The fourth staff is a vocal line. The fifth staff is a bass line.

System 2: Measures 41-46. This system contains five staves. The top staff is a vocal line. The second staff is a vocal line. The third staff is a vocal line. The fourth staff is a vocal line. The fifth staff is a bass line.

System 3: Measures 47-50. This system contains five staves. The top staff is a vocal line. The second staff is a vocal line. The third staff is a vocal line. The fourth staff is a vocal line. The fifth staff is a bass line.

Es. mus. 9 – Fuga svolta da Lorenzo Gibelli (G).

Mus. ex. 9 – Fugue by Lorenzo Gibelli (G).

The first system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).
- C I: Treble clef, contains whole rests for all five measures.
- C II: Treble clef, contains whole rests for all five measures.
- A: Treble clef, contains whole rests for the first three measures, followed by a melodic line in measures 4 and 5. Above measure 4 is the text "risposta del tuono".
- T: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 1 and continuing through measure 5. Above measure 1 is the text "primo tuono autentico".
- B: Bass clef, contains whole rests for all five measures.

The second system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. The key signature has one flat and the time signature is common time.
- C I: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 6 and continuing through measure 10.
- C II: Treble clef, contains whole rests for all five measures.
- A: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 6 and continuing through measure 10.
- T: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 6 and continuing through measure 10.
- B: Bass clef, contains a melodic line starting in measure 6 and continuing through measure 10.

The third system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. The key signature has one flat and the time signature is common time.
- C I: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 11 and continuing through measure 15.
- C II: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 11 and continuing through measure 15.
- A: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 11 and continuing through measure 15.
- T: Treble clef, contains a melodic line starting in measure 11 and continuing through measure 15.
- B: Bass clef, contains a melodic line starting in measure 11 and continuing through measure 15.

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

System 1 (Measures 31-35): This system contains five staves. The top staff (treble clef) begins with a whole rest in measure 31, followed by a half note G4 in measure 32, and a half note F4 in measure 33. Measures 34 and 35 contain a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (treble clef) has whole rests for all five measures. The third staff (treble clef) contains a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and accidentals. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes.

System 2 (Measures 36-40): This system contains five staves. The top staff (treble clef) continues the melodic line from the previous system. The second staff (treble clef) has whole rests. The third staff (treble clef) continues the eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) continues the melodic line. The fifth staff (bass clef) continues the bass line.

System 3 (Measures 41-45): This system contains five staves. The top staff (treble clef) concludes the melodic phrase with a fermata. The second staff (treble clef) has whole rests. The third staff (treble clef) concludes the eighth-note accompaniment with a fermata. The fourth staff (treble clef) concludes the melodic phrase with a fermata. The fifth staff (bass clef) concludes the bass line with a fermata.

Es. mus. 10 – Fuga svolta da Petronio Lanzi (*H*).Mus. ex. 10 – Fugue by Petronio Lanzi (*H*).

First system of the musical score, measures 1-5. The score is for five voices: C I (Cantus I), C II (Cantus II), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). Measures 1-5 show the initial entries of the voices. The Tenor (T) and Bass (B) parts have notes in measures 1-5, while the other parts are mostly rests.

Second system of the musical score, measures 6-10. The score continues with five voices. Measures 6-10 show the continuation of the fugue. The Tenor (T) and Bass (B) parts have notes in measures 6-10, while the other parts are mostly rests.

Third system of the musical score, measures 11-15. The score continues with five voices. Measures 11-15 show the continuation of the fugue. The Tenor (T) and Bass (B) parts have notes in measures 11-15, while the other parts are mostly rests.

The image displays a musical score for five systems, each consisting of five staves. The notation is in a single system with a common key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The staves are numbered 15, 21, and 26 at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef on the top staff of each system and a bass clef on the bottom staff. The music appears to be a single melodic line with accompaniment, possibly for a piano or a similar instrument.

31

36

41

Fuga a 5 reale del primo tono autentico; risposta nelle sue proprie corde, con una specie di secondo soggetto libero, e sciolto, e retto, modulata per tutte le corde del tono, ed in qualche luogo roversciate le parti, e ristretta nel fine secondo, che mi è sembrato più proprio

Es. mus. 11 – Fuga svolta da Giovanni Calisto Andrea Zanotti (*I*).

Mus. ex. 11 – Fugue by Giovanni Calisto Andrea Zanotti (*I*).

C I

C II

A

T soggetto che con sua risposta firma il 2° tono austriaco più che perfetto

B

C I

C II

A

T

B

C I

C II

A

T

B

System 1 (Measures 15-20): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a treble clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

System 2 (Measures 21-26): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a treble clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The music continues in the same key and time signature.

System 3 (Measures 27-32): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a treble clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The music concludes in the same key and time signature.

31

36

41

Es. mus. 12 – Fuga svolta da Antonio Maria Mazzoni (L).
Mus. ex. 12 – Fugue by Antonio Maria Mazzoni (L).

The image displays a musical score for a fugue in D major, consisting of three systems of five staves each. The staves are labeled C I, C II, A, T, and B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows the initial entries: C I and C II are silent, A begins with a half note D, T begins with a half note D, and B begins with a half note D. The second system continues the entries: C I and C II begin with a half note D, A continues with a half note E, T continues with a half note F#, and B continues with a half note G. The third system shows further entries: C I and C II continue with a half note A, A continues with a half note B, T continues with a half note C, and B continues with a half note D. The score includes the text "primo tono D" above the T staff and "risposta del tono" above the B staff. Measure numbers 1, 6, and 11 are indicated at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 15-20): This system contains five staves. The top staff (treble clef) begins at measure 15 with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second staff (treble clef) begins at measure 16 with a whole rest, followed by a half note B4, a quarter note C5, and a half note D5. The third staff (treble clef) begins at measure 15 with a whole rest, followed by a half note D5, a quarter note E5, and a half note F5. The fourth staff (treble clef) begins at measure 15 with a whole rest, followed by a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The fifth staff (bass clef) begins at measure 15 with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4.

System 2 (Measures 21-26): This system contains five staves. The top staff (treble clef) begins at measure 21 with a whole rest, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second staff (treble clef) begins at measure 21 with a whole rest, followed by a half note D5, a quarter note E5, and a half note F5. The third staff (treble clef) begins at measure 21 with a whole rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The fourth staff (treble clef) begins at measure 21 with a whole rest, followed by a half note C6, a quarter note B5, and a half note A5. The fifth staff (bass clef) begins at measure 21 with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4.

System 3 (Measures 27-32): This system contains five staves. The top staff (treble clef) begins at measure 27 with a whole rest, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second staff (treble clef) begins at measure 27 with a whole rest, followed by a half note D5, a quarter note E5, and a half note F5. The third staff (treble clef) begins at measure 27 with a whole rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The fourth staff (treble clef) begins at measure 27 with a whole rest, followed by a half note C6, a quarter note B5, and a half note A5. The fifth staff (bass clef) begins at measure 27 with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The word "stretto" is written above the top staff at measure 27, above the second staff at measure 28, above the third staff at measure 29, and above the fourth staff at measure 30.

The image displays a musical score for five staves, numbered 31 through 40. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The score is organized into two systems of five staves each. The first system (measures 31-35) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system (measures 36-40) continues the piece with similar notation, including a prominent melodic line in the upper staves and a supporting bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Es. mus. 13a – Fuga svolta da Giovanni Calisto Andrea Zanotti (*I*), battuta 37: ot-tave parallele tra CI e II.

Mus. ex. 13a – Fugue by Giovanni Calisto Andrea Zanotti (*I*), bar 37: octaves be-tween CI and II.

Musical score for Example 13a, showing five staves (CI, CII, A, T, B) with musical notation for measures 37-38. The CI and CII staves show parallel octaves.

Es. mus. 13b – Giovanni Calisto Andrea Zanotti (*I*), battuta 37: correzione.

Mus. ex. 13b – Fugue by Giovanni Calisto Andrea Zanotti (*I*), bar 37: correction.

Musical score for Example 13b, showing five staves (CI, CII, A, T, B) with musical notation for measures 37-38. The CI and CII staves show a correction to the parallel octaves.

ELISABETTA PASQUINI

*Padre Martini, iudex et arbiter.
On a “concorso” in Bologna in 1760**

Even during his life, Padre Giambattista Martini was accorded the sobriquet “Gran musagete italiano”. Among those who described him in such terms was Stefano Arteaga:¹ an erudite Spaniard who resided at Bologna for just over a decade from 1773, attending lectures in philosophy, mathematics and medicine at the university, and who was well-acquainted with the Franciscan and his extensive library. Martini’s fame, earning him this high-sounding epithet of the ‘guide of the Muses’, had developed over time through his activities as a music scholar, a teacher and a composer, all of which he exercised with noted precision and abnegation. His published works, both musical and non-musical, brought him recognition and appreciation beyond the walls of the convent of San Francesco, consolidating his relationship with princes, prelates and the cultural élite throughout Europe. The most subtle nuances of his theoretical texts, often too technical for *dilettanti* or amateurs, were perhaps lost on non-musicians. But all could appreciate their solid conceptual framework: the unanimous admiration it aroused is still evident in the many letters in which his correspondents

* I owe thanks to Francesco Luisi for allowing me to publish here the paper presented to the Seventh Colloquium of Musicology of *Il Saggiatore musicale* (23 November 2003); the text read at the Arezzo conference entitled “Padre Martini in giudizio da Apollo” will see the light elsewhere. I am grateful to Annarita Colturato, Erminio Lora, Francesco Lora and Piero Mioli for their valuable suggestions, of which I was able to make use in the definitive edition of this text, and to Andrea Gualandi for having indicated to me the documents cited here in note 37; a grateful thought goes finally to the memory of Oscar Mischiati, who brought the topic discussed here to my attention some years ago. These pages owe much to some of my earlier writings: in particular, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*. *Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004; and *Giambattista Martini*, Palermo, L’Epos, 2007. The following RISM abbreviations are used: I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica; I-Bca = Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio; I-Bsf = Bologna, Biblioteca di S. Francesco, Convento dei Minori francescani; I-Bsp = Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio.

¹ As in the review in vol. III of *Storia della musica*, which appeared in *Memorie enciclopediche*, n. 10, 1782, pp. 73-77: 74. Beginning from 1783 with Martini’s encouragement, Arteaga published *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols., Bologna, Trenti, 1783-1788, in which he defended Metastasian opera as the perfect model of *dramma per musica*. This epithet had appeared earlier also in the *Efemeridi letterarie di Roma*, n. XLI, 14 ottobre 1775, pp. 321-324: 321, in a review dedicated to the *Dubbio di d. Antonio Eximeno sopra il “Saggio fondamentale pratico di contrappunto” del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, Barbiellini, 1775, which referred in polemical fashion to the Martinian text. Even his adversaries were therefore very conscious of Martini’s influence (see PASQUINI, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, doc. 99, pp. 245-248: 246).

frequently praised the comprehensive scholarship of the learned Bolognese.² Equally, the name of Padre Martini also reverberated courtesy of those who turned to him in order to acquire the rudiments of, or to perfect their studies in, counterpoint or composition. His many pupils – thought to be more than a hundred – were supervised with his habitual goodness and generosity of character, and proudly dubbed themselves his ‘disciples’.³

However, the great authority enjoyed by Padre Martini was not revealed only in these terms. He was also *definitore perpetuo* in the Accademia Filarmonica of Bologna, an institution created in 1666 and which nominated the *maestri di cappella* in the Bologna diocese.⁴ In 1758, the Franciscan was admitted to the

² The correspondence comprises more than six thousand letters sent by almost a thousand correspondents (colleagues and pupils of Padre Martini, including Agricola, Gerbert, Locatelli, Marpurg, Quantz, Rameau, Soler, and Tartini, or eminent political and cultural personalities of the day, such as Frederick II of Prussia, Charles Theodor of Baviera, Ferdinand of Bourbon duke of Parma, Metastasio, Ludovico Antonio Muratori and Girolamo Tiraboschi; around six hundred draft responses were annotated by the Bolognese friar in the blank pages of the letters to which they refer), and covers a temporal arc from 1730 to 1784. The first known letter came from Ferrara, regarding some books that later entered Padre Martini’s library (I-Bc, I.7.103; letter of 10 October 1730), while the last, written by Martini three days before his death and addressed to Luigi Antonio Sabbatini, concerned the admission of two young men to the Congregazione dei musici di santa Cecilia (I-Bc, I.29.11a; letter of 31 July 1784). As is evident from the contents of these two letters, the correspondence encompassed the most disparate themes, from the acquisition of books to matters of a personal nature. The correspondence has been catalogued by ANNE SCHNOEBELEN, *Padre Martini’s Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*, New York, Pendragon, 1979; a small number of letters (136 in total, written by Martini and others) has been published in the *Carteggio inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, a cura di Federico Parisini, Bologna, Zanichelli, 1888. Scholarship on the correspondence, however, is scattered across tens of diverse contributions, from editions of letters relative to the personalities with whom he was in contact, to essays of a different nature in which the letters document some aspects of the character and interests of the Franciscan (see PASQUINI, *Giambattista Martini*, chapt. “La fama”, pp. 31-59: 33-37, which contains a specific bibliography).

³ “A caring and loving genius”, who loved to sacrifice himself “solely for the good of others, and with incredible disinterest”: these are the words with which a distinguished student, Paolo Morellato, recalled him. Martini’s teaching activity took place entirely in the Bolognese convent. He began in 1735, at the age of 29 years, and with every probability continued – flanked by Stanislao Mattei, who in San Francesco had assumed the role of both his spiritual and material heir – until a little before his death, almost half a century later. Alongside the most noted names of Johann Christian Bach, Wolfgang Amadé Mozart and Niccolò Jommelli, among Martini’s pupils were also much less celebrated musicians, destined to remain almost wholly unknown. The disciples arrived at Bologna from across Europe (Spain, France, Belgium, Austria, Germany, Denmark and Russia) in order to learn step by step all the secrets of counterpoint or even merely in order to practise for some weeks for admission into the Accademia Filarmonica, as will be mentioned later (see PASQUINI, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, pp. 82-87, and EAD., *Giambattista Martini*, chapt. “Il didatta”, pp. 145-161).

⁴ Originating from Benedetto XIV in 1749, the papal brief *Demissas preces* had decreed that the favourable judgement of the Accademia Filarmonica was the necessary requisite in order to undertake the profession of *maestro di cappella* under the Two Tower. Such a privilege, which in fact placed the Bolognese institution on the same footing as the Roman Congregazione

class of composers “with universal acclamation and applause” (although not without dispute, given his clerical status), and three years later he became “the arbiter of musical issues”.⁵ On various occasions he found himself settling controversies and pronouncing on the ability of certain musicians. The most noted case concerned Jean-Philippe Rameau, who in 1759 was hoping for his own admission to the Accademia dell’Istituto delle Scienze of Bologna, and on whose theoretical writings Martini formulated a severe opinion.⁶ At times,

dei musici di santa Cecilia, was expressed by a form of hegemony over civic musical activities. On this subject, see NESTORE MORINI, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, Cappelli, 1930; LAURA CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d’esame nell’archivio, con un’introduzione storica*, Bologna, AMIS, 1991; OSVALDO GAMBASSI, *L’Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992. The text of the papal brief appears in PASQUINI, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, pp. 168-171, doc. 3.

⁵ The minutes record how “the academy’s members, lit by a lively and just desire to see someone of such notable merit enrolled among their gathering, notwithstanding any contrary statute or sanction excluding regulars” decided to depart from their usual practices “on this one occasion only, and on condition that it did not constitute a precedent for the future”. Martini’s admission in fact contravened an unwritten rule that excluded access to practising members of religious orders, and therefore also to the Franciscans. Instituted in 1719 in response to the “virtuous queries” submitted by Francesco Antonio Pistocchi, the role of “*definitore perpetuo*” was conferred on prominent composers in order to settle musical controversies; Giacomo Antonio Perti and Giuseppe Righi were the first to undertake this responsibility. Martini’s stormy association with the Accademia Filarmonica ended in 1781, when he officially resigned: the events are narrated by CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna*, pp. 35-48; but see also NATALE GALLINI, “Le dimissioni di padre Martini”, *La Scala*, XVI, 1953, pp. 11-15; GIUSEPPE VECCHI, “Padre G. B. Martini e le Accademie”, in *La musica come arte e come scienza. Ricordando padre Martini*, 2 vols., Bologna, AMIS, 1985, II, pp. 153-187.

⁶ Martini was commissioned by the Istituto delle Scienze (to which he had been admitted the preceding December with the dissertation “*De usu progressionis geometricae in musica*”) to report on the text that Rameau had submitted for the Accademia’s judgement, the *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* – then revised and published as an appendix to the *Code de musique pratique* (1760) –, which followed the *Démonstration du principe de l’harmonie*, on which Pompeo Pellegrini should have given his opinion nine years earlier. In his report, not presented before April 1761, Padre Martini severely criticised the French theorist’s proposed system. We do not know if the text of the report was read publicly at the Accademia: it is almost certain, however, that Rameau could not scrutinize it, as was the usual practice, and he did not receive any response to his requests made to Martini to make a public declaration. The first explicit judgements on Rameau’s theories occur in the first volume of the *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, I: *Sopra il canto fermo*; II: *Fugato*, Bologna, Dalla Volpe, 1774-76 (anast. repr. Ridgewood, Gregg, 1965), where ten years after the death of his colleague Martini underlines how “he knew how to reduce his system to such a degree that little or nothing remained of it that could not be demonstrated or verified” (p. 93). On the difficult relationship between Martini and Rameau, see FRANCESCO VATELLI, “Lettere di musicisti brevemente illustrate”, *La Cronaca musicale*, XX, 1916, pp. 199-224, and XXI, 1917, pp. 10-36; ERWIN R. JACOBI, “Rameau and Padre Martini: New Letters and Documents”, *Musical Quarterly*, L, 1964, pp. 452-475; and above all PATRIZIO BARBIERI, “Martini e gli armonisti ‘fisico-matematici’: Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti,” in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 173-209: 189-196.

Martini also participated in the judging panels for the posts of *maestro di cappella* in Italian churches and musical institutions. Such work began in 1745, when he supported the much loved and by then elderly third *maestro* of counterpoint, Giacomo Antonio Perti, in the “concorso” for the Royal Chapel of Naples, necessitated by the death of Leonardo Leo,⁷ and continued until 1779 when he was among those who appointed Giuseppe Sarti for the Cathedral of Milan.⁸ In 1762 Melchiorre Chiesa was chosen for Santa Maria della Scala, notwithstanding the Franciscan in the second round had expressed a favourable

⁷ Giuseppe De Maio triumphed over Francesco Durante, towards whom Perti was inclined; the other candidates were Antonio Auletta, Carlo Cotumacci, Giuseppe Marchitti, Saverio Nanucci, Nicola Sala, Michelangelo Valentini and Francesco Vallutti. The originals of the proceedings and the tasks and Martini’s copies relative to this and other competitions in which the Franciscan appeared as a judge are conserved in I-Bsf, mss. 50-54, and in I-Bc, EE.122-124 e 126 (*Concorsi a cappella*).

⁸ The first of the Milanese competitions on which Martini delivered judgement took place in 1747, when his support enabled Gianandrea Fioroni to obtain the post of *maestro di cappella* in the Cathedral, competing with Carlo Borroni, Michelangelo Caselli, Francesco Messi and Giuseppe Palladino. A year after Fioroni’s death in ’78, and after new examinations, Giuseppe Sarti was appointed, notwithstanding that the judging panel proposed Lorenzo Mariani and, in second place, Gabriele Vignali (preferred by Martini); other participants in the competition were Pietro Annetti, Francesco Bianchi, Raimondo Mei, Carlo Monza and Agostino Quaglia. Apart from Martini, the two judging panels comprised respectively Gaetano Carpani, Girolamo Chiti and Carlo Foschi (1747; in this case Martini’s opinion was supported by Perti and Giuseppe Maria Carretti), and Pasquale Cafaro, Giambattista Casali, Gioacchino Cocchi, Nicola Sala and Francesco Antonio Vallotti (1779). The proceedings of both events have been published in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis and Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986, pp. 96-125; on the second competition, see also LUIGI TORRI, “Una lettera inedita del padre Giambattista Martini”, *Rivista musicale italiana*, II, 1895, pp. 262-286; LEONIDA BUSI, *Il padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 323-333; GIOVANNI TEBALDINI, *L’archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Padova, Tipografia Antoniana, 1895, pp. 47-50. In truth, Padre Martini had already evaluated the ability of Pietro Paolo Valle in 1743; Valle had previously been a candidate for the successor to and then for the assistant to the Cathedral’s *maestro di cappella*, Carlo Baliani. The opinions of the external “experts” had been negative – beyond the Bolognese theorist, the panel included Andrea Basili, Pietro Paolo Bencini, Giuseppe Gonella, Leonardo Leo, Niccolò Porpora and Pietro Pulli, plus three other judges who preferred to remain anonymous; the internal commissioners comprised Michelangelo Caselli, Giovanni Corbelli, Francesco Messa and Giambattista Sammartini –, and the candidate was rejected. On this matter, see *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, p. 129; MARINA TOFFETTI, “Sammartini in commissione d’esame presso il Duomo di Milano (1733-1773)” in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, a cura di Anna Cattoretti, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-474: 433-437; EAD., “Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L’esperienza di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano”, in *Barocco padano 4*, Atti del XII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2006, pp. 475-530. Moreover, on the request of the candidate Gaetano Piazza, Padre Martini in 1773 participated with Giuseppe Carcani and Francesco Antonio Vallotti on the panel for the competition for the post of first organist in the Cathedral of Milan, attributed instead to Quaglia (see TOFFETTI, “Sammartini in commissione d’esame”, pp. 437-449).

opinion about another candidate, Carlo Monza.⁹ (On at least one occasion, Padre Martini determined the outcome of a contest without figuring officially among the designated judges: thanks to his suggestions, in 1779 his former pupil Bernardino Ottani took service in the Cathedral of Turin despite not having participated in the trials the preceding year.¹⁰) At Bologna in 1760, the position of assistant (with future promotion) to the *maestro di cappella* in San Petronio was advertised, owing to the fact that Giuseppe Maria Carretti, “because of his advanced age, and his known indispositions”, could not “always participate in all the chapel’s functions”.¹¹ As will be related here, Martini was judge and undisputed arbiter of the competition, from the moment when the preliminary criteria were compiled up to the proclamation of the winner, which took place after some difficult vicissitudes and almost a year after the start of the work of the commission.

As the published notification of the competition on 28 February 1769 demonstrates, there were two qualifications for admission (possibly suggested, but certainly agreed and reviewed by Padre Martini) imposed by the Fabbriceria of San Petronio. The candidates had to be approved by the Accademia Filarmonica (the licence issued by the Accademia had to be exhibited when the applications were presented to the secretary Giuseppe Gaetano Cuppi) and to be citizens either of Bologna or its state. Moreover, they had to declare themselves ready to undertake “whatever trial” might be asked of them.¹² The final list of participants included

⁹ Beyond Chiesa and Monza, Valle also undertook the examination. Johann Christian Bach turned to Martini for an opinion regarding the formal protests submitted by two of the three candidates, who asserted that the assigned *cantus firmus* was too long. Giambattista Sammartini, an influential internal commissioner, intervened to clarify why the composer supported by the Franciscan theorist had not been appointed: it was Martini himself who responded that the judgements of the commissioners were consultative, not elective. See CLAUDIO SARTORI, “A Milano J. C. Bach in disaccordo con il tesoriere”, *La Scala*, 15 novembre 1950, pp. 29-31; HOWARD BROFSKY, “J. C. Bach, G. B. Sammartini, and padre Martini: A “concorso” in Milan in 1762”, in *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, a cura di Edward H. Clinkscale and Claire Brook, New York, Pendragon, 1977, pp. 63-68; TOFFETTI, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale*, pp. 480-482.

¹⁰ The candidates Paliuzi and Gian Domenico Perotti were rejected also thanks to Padre Martini’s negative opinion, officiously sought by the Chapter of the Cathedral; the Franciscan made the suggestion to elect a candidate outside the competition (see ROSY MOFFA, “Bernardino Ottani”, in BERNARDINO OTTANI, “*Te Deum*” in *Re maggiore per soli, coro e orchestra*, a cura di Maurizio Benedetti, Lucca, LIM, 2001, pp. VII-XIII: VIII).

¹¹ As in the deliberations of the Fabbriceria of S. Petronio, conserved together with the formal documents pertaining to the competition in I-Bsp, ms. 28 (*Decreta Congregationis incipiens a die 21 aprilis 1746 usque ad diem 4 ianuarii 1773*), p. 79. Carretti (1690-1774) was a cantor and composer, and prince and examiner of the Accademia Filarmonica. In 1740 he had been nominated as the assistant to the *maestro di cappella*, Perti; sixteen years later he succeeded in acquiring the post itself.

¹² The originals and Martini’s copies of the documents relative to the competition are conserved in I-Bsp, ms. 56 (*Filza corrispondente agli atti della R. Fabbrica di S. Petronio dall’anno 1731 al 1773*); in I-Bsf, ms. 52 (on p. 3 the draft of the notification, edited by Martini); in I-Bc, EE.124, cc. 242r-261r, the copies of the single trials can be found, with Martini’s comments. The selectivity of the admission requirements of the competition demonstrate the role exercised by the Accademia Filarmonica in regulating the musical life of the city in almost corporatist fashion.

Lorenzo Gibelli, Giovanni Calisto Andrea Zanotti, Petronio Lanzi, Antonio Maria Mazzoni and Domenico Barbieri.¹³ At least one, but perhaps two (Zanotti and Gibelli) were former pupils of Padre Martini; Mazzoni and Gibelli, both aged more than forty, were composers of merit;¹⁴ the youngest competitors were Barbieri, Lanzi and Zanotti – the latter was little more than twenty years of age.¹⁵

The examinations took place the following June.¹⁶ On the second day, the candidates, furnished with “*cartella* and ink-pot”,¹⁷ convened at the residence of the president of the Fabbricieri, Francesco Albergati Capacelli, and in the presence also of Paolo Bolognini (both men were the “deputised” senators of Fabbriceria of San Petronio). The candidates were set the task of composing a counterpoint for four voices on a *cantus firmus* assigned by the commission and drawn from the book of introits opened at random. In this instance, the choice fell on «In medio Ecclesiae», in the sixth mode (see

¹³ The originals of the licences for Gibelli, Zanotti and Mazzoni are conserved among the documents in I-Bsp, ms. 56.

¹⁴ In 1743, Antonio Maria Mazzoni (1717-1785) was approved for admission into the Accademia Filarmonica’s class of composers, of which he was then prince *pro tempore* in ’57, ’61, ’71, ’73, ’84. At the time of the Bologna competition he was *maestro di cappella* in the basilica of San Giovanni in Monte; his operas were performed in Italy and abroad, arousing notable success. Lorenzo Gibelli (1718-1812) was a singer and composer (known also as “Gibellone dalle belle fughe”): a member of the Accademia Filarmonica from 1743, he was prince of the association in ’53, ’63, ’68, ’72 and in 1810. He taught singing at Bologna’s Liceo Filarmonico from its foundation (1804), where his pupils included also Gioachino Rossini. From 1744 he was *maestro di cappella* in the church of Santissimo Salvatore.

¹⁵ Domenico Barbieri, approved in 1755 by the Filarmonica as an organist, was *maestro di cappella* of the Servites. Petronio Lanzi, born in 1729, studied counterpoint with Giacomo Cesare Predieri; admitted into the Accademia Filarmonica in 1751, he became its prince in 1762, ’70, ’75 and ’79. In 1760 he was employed as a tenor in the chapel of S. Petronio, a position he held from 1752 to ’64 (see OSVALDO GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987). As written later by GIAMBATTISTA MARTINI, “Serie cronologica de’ principi dell’Accademia de’ Filarmonici di Bologna, e degli uomini in essa fioriti per nobiltà, dignità, e per le opere date alle stampe”, *Diario bolognese*, 1776, pp. 35-36: 36, he moreover taught “singing and counterpoint”. From 1779 he was *maestro di cappella* in the basilica of S. Giovanni in Monte. Giovanni Calisto Andrea Zanotti (1738-1817) had followed his musical studies under the guide of Martini – see the notebook today in I-Bc, KK.320 (*Studi di contrapunto*) –, who in the *Serie cronologica de’ principi*, pp. 36-37: 36, describes him as of the “notably learned Zanotti family”; in 1759 he had been admitted to the class of composers of the Accademia Filarmonica. From 1804 he was the teacher of pianoforte at the Liceo Filarmonico.

¹⁶ In the draft of the press notification of the competition, Padre Martini corrected the terms for the presentation of the applications (not within “the next month of March beginning from the first day up to the 31st of that same month”, rather within “eight days from the publication of the present notice”, which he foresaw as taking place on 21 February), and suggested the dates for the trials (originally three, as will be discussed): 8, 11 and 15 March 1760 (I-Bsf, ms. 52, pp. 5 e 25). The Fabbriceria of S. Petronio instead preferred to impose more convenient dates for the trials.

¹⁷ As in the letter notifying the meeting sent on 29 May (I-Bsp, ms. 56).

music example 1).¹⁸

The second test, which took place at the same location two days later, consisted of a five-part fugue of not less than 30 bars, on a subject drawn by lots among those suggested by Carretti, four or six in total (see music example 2).

At the top of both tasks, the candidates were asked to annotate the tone of the piece, and if authentic or plagal, perfect or imperfect; and in the case of the fugue, to indicate moreover each answer and countersubject, to demonstrate the devices introduced “in order to give examples... of merit”, and finally, “to condense the subject, forming of it, as is vulgarly termed, the *stricco* [stretto]”.¹⁹ Once the tests were finished, the papers were copied on to new paper, anonymised, and assigned an alphabetical letter (from *A* to *E* for the introit, from *F* to *L* for the fugue; cfr. musical examples 3-12),²⁰ and were then again recopied in order to be sent to the members of the judging panel, presumably designated by Padre Martini. Those who agreed to evaluate the Bolognese candidates included Giacomo Antonio Arrighi (Cathedral of Cremona), Andrea Basili (Santa Casa of Loreto), Giambattista Casali (San Giovanni in Laterano at Rome), Gianandrea Fioroni (Cathedral of Milan), Quirino Gasparini (Cathedral of Turin), Niccolò Porpora (Conservatory of Santa Maria di Loreto at Naples) and Francesco Antonio Vallotti (Basilica del Santo at Padua).²¹ Those who instead

¹⁸ Introit of the mass for the Feast of St. John, apostle and evangelist (27 December): “The Lord opened his mouth in the assembly, and filled him with the spirit of wisdom and understanding, and clothed him in a robe of glory” (from the *Ecclesiastius* XV, 5-6). The version set by the candidates – unanimously apart from Lanzi, who anticipates by three notes the syllable *-lec-* of *intellectus*, and by one note the syllables *-lam glo-* of *stolam gloriae* – presents minimal variations with respect to the *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1954, p. 1190: F-F (rather than F-G) on the syllable *-pe-* of *aperuit*, and E-F-G-A-G-A-F-F-C (rather than F-G-A-A-G-A-G-F-D-C) on *intellectus*.

¹⁹ The passage is drawn from the *Leggi ed avvertenze prescritte ne' due sperimenti ai concorrenti al posto di sostituto all'odierno maestro di cappella della perinsigne collegiata di S. Petronio* (I-Bsp, ms. 56), which will be referred to later in this essay.

²⁰ The edition reproduces faithfully the text of the trials, including the errors.

²¹ Clearly, almost all the external judges were extremely close to Padre Martini. Giacomo Antonio Arrighi (1706-1797) turned to the Franciscan to silence the criticisms of some of his enemies who were contesting his responsibilities in the principal church of Cremona because of his slowness in composing, in their view caused by a lack of ideas. In response, the Bolognese theorist published the *Attestati in difesa del signor d. Jacopo Antonio Arrighi* (Bologna, Dalla Volpe, 1746), a brief apologetic tract – the first among the theoretical writings of Padre Martini – that bore a declaration signed not only by the author but also by his illustrious colleagues Giacomo Antonio Perti, Giuseppe Mavia Carretti, Angelo Antonio Caroli and Giuseppe Matteo Alberti (cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini*, pp. 122-124). Thanks also to the favourable opinion of Martini, Gianandrea Fioroni (1715/6-1778) had obtained the position of *maestro di cappella* in the chapel of the Cathedral of Milan in the competition of 1747; for his part, Fioroni redeemed his debt by providing Martini with news and books on Ambrosian chant (Charles Burney turned to him for the same reason, after his journey to Italy in which he met the Franciscan and gathered documents for his

refused were Giacomo Saratelli, *maestro di cappella* of San Marco at Venice, and Johann Adolf Hasse, who because of his imminent departure for Vienna declared that he did not have “sufficient time in order to make a mature reflection on the compositions”, as can be read in the autograph letter conserved in San Petronio.²²

The members of the commission were requested to make a “reasoned judgement on [the candidate’s] greater or lesser ability... in the art of composing ecclesiastical music”.²³ In the introits, the first position was awarded by unanimous agreement to the letter C (corresponding to Petronio Lanzi), for the “graceful” impression made by the “fugues, imitations, in the middle a touch [*un tocco*] of canon in unison, and at the end a kind of *stricco* drawn from the same *cantus firmus*: all with excellent distribution of parts, adorned with natural, firm and artless *cantilene*”: in short, in full respect of the rules of the art.²⁴ With regard

General History of Music); see RICCARDO ALLORTO, “Il canto ambrosiano nelle lettere di G. B. Martini e di Charles Burney”, *Studien zur Musikwissenschaft*, XXV, 1962 (*Festschrift für Erich Schenk*, a cura di Otto Wessely), pp. 1-4. Others who completed their studies in counterpoint under Martini’s guidance included Quirino Gasparini (1721-1778), and Giambattista Casali (1715-1792), who then opposed him in a diatribe concerning the admission to the Congregazione di santa Cecilia of two pupils of his fellow student Sabbatini (the events are described in CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna*, pp. 53-61). Among the most confirmed admirers of Padre Martini were Andrea Basili (1705-1777) and Francesco Antonio Vallotti (1697-1780), with whom he maintained a long epistolary relationship (on their correspondence, see VITTORE ZACCARIA, “Il carteggio tra Francescantonio Vallotti e Giambattista Martini”, in *Francescantonio Vallotti nel II centenario dalla morte (1780-1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici*, a cura di Giulio Cattin, Padova, Edizioni del Messaggero, 1981, pp. 433-439). Padre Martini would even have edited the posthumous edition of volumes I and II of Vallotti’s *Scienza teorica e pratica della moderna musica*: however, he limited himself to transcribing the musical examples indicated in the text, and to supplying each volume with a note to the reader and an index of the chapters (see PASQUINI, *Giambattista Martini*, p. 49 sg.).

²² I-Bsp, ms. 56; letter of 28 June 1760.

²³ As in the letter of invitation to the external *maestri di cappella*, drawn up by the Secretary of the Fabbrica on 16 June 1760 (*ibid.*). Among the Martinian documents in I-Bsf, ms. 52, p. 23, there is an *Esemplare della lettera, che potrà scriversi dal Segretario della Fabrica ad ognuno de’ maestri di cappella esteri, nello spedire ad essi le copie delle composizioni fatte dai concorrenti, e le leggi ed avvertenze ad essi prescritte nelli sperimenti*, which follows faithfully the letter then sent by Cuppi.

²⁴ As in Fioroni’s judgement. The other judges were of similar mind, appreciating the “greater variety of the cantilena” and the “modulation of the composition”, such as the “various well-proportioned imitations, which ingeniously and clearly bring it to a conclusion” (Arrighi); the “counterpoint imitated by the other parts according to the need of the mode”, the “new thoughts elegantly imitated” in the middle of the composition, and the “clear, natural movements, elegant slurs, and the harmonic triad a little more expected; united harmony, and the parts all held on the 5 lines” (Basili); the respect of the “number”, in the “possible imitation of the most celebrated Pietro Luiggi Prenestina”, and of the “weight”, through which the author “does not confuse the *cantus firmus* by making the parts breath always in the appropriate place, so that the entrances have novelty and force, so that beyond the intrinsic diversity that makes the harmony beautiful, it also brings beauty to the extrinsic factors and good order of the composition” (Gasparini); the “well-observed and correct” antiphon (Porpora); the introduction “with a form of subject, or imitation, by following always with others successively to the end”, “the written words, extremely well-disposed and arranged”, “not one error in counterpoint...; and a very much more abundant, full and perfect harmony”,

to the fugues, all imitative, the judgement was uncertain. As Vallotti affirmed, the selected candidate (whoever that might be) would have “to apply himself not a little, and train himself in the composition of the fugues, in order to construct them properly”. The examinations of Gibelli, Lanzi and Zanotti were all in all judged sufficient: Gibelli, for having “sustained [the fugue] with virtue from beginning to end” and for the “modulation wholly appropriate to the nature of the tone” (Fioroni);²⁵ Lanzi for the “greater clarity of the harmony” and the “better way of *ben cantare*” (Arrighi);²⁶ Zanotti because «the parts proceed pleasingly by degrees and with an elegant contrary movement”, “according to the schools of the old masters” (Gasparini).²⁷

It was up to the Petronian experts to pronounce the final word on the opinions formulated by the external professors. Carretti and Martini were supported by another two judges, “each having wished then to listen to the view of a companion”:²⁸ respectively, Angelo Antonio Caroli, *maestro di cappella* in the Cathedral and prince *pro tempore* of the Accademia Filarmonica, and Gianangelo Antonio Santelli, first censor in this last institution and organist in the Bolognese civic church. After having met during the months of November and December in 1760, the commission declared the winner to be Calisto Zanotti (composer of the tasks bearing the letters *D* and *I*), awarded first place in the fugue, the “most difficult composition, and the most necessary to whoever wants to prove his competency for the position”.²⁹ That the second of the two tests was really regarded more significant in the aims of the overall judgement, above all for Padre Martini, has yet to be confirmed.³⁰ In any case, it seems unlikely that the

the respect of the “disposition and... nature of *cantus firmus*” (Vallotti); Casali, who did not dispute the motives of the choice, was instead much more laconic. As has been said, the autographs of the external judges are conserved in I-Bsp, ms. 56, cited here; in I-Bsf, ms. 52, pp. 50-108, there are the copies compiled by Martini, and including his observations and comments.

²⁵ According to Vallotti, Gibelli’s fugue was the “most tolerable... The response given to the proposed subject is good, and the harmony which supports it is better than all the others”.

²⁶ Fioroni maintained that it was “very praiseworthy, woven together well, and carefully handled with good slurs and ingenious imitations”.

²⁷ For Basili, Zanotti “has responded well”, and the fugue “is without many errors; good counterpoint, elegant imitations; a final stretta well-considered in part.”

²⁸ I-Bc, ms. 56.

²⁹ The minute of the judgement of the external commissioners is from 26 November 1760; the final declaration from the following 7 December; both are conserved in I-Bsp, ms. 56.

³⁰ Some years later, in 1772, on the occasion of the controversial admission to the society of one of Carretti’s pupils, Ignazio Fontana (a topic to which I’ll refer later), Martini strengthened the practice of subjecting the candidates to setting an antiphon of *cantus firmus* in four voices, writing that it was “the principal and most secure means to discover the merit of the candidate”, notwithstanding such composition was not “universally practised” both for the “difficulty that uniting counterpoint with *cantus firmus* brings, certainly not an insignificant factor”, and for the “almost total mutation of the current style introduced in ecclesiastical music” (as in the *Voto e parere* compiled as support to the negative judgement formulated by the academy’s commission; see PASQUINI, *L’Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*”, pp. 2-8: 3, and doc. 1, pp. 158-167: 159f.).

assessment of the tests took place in ignorance of the names of the candidates, and that the best compositions only in a second moment appeared to be the work of a single musician, described as “one person alone, not known to us” and judged the most deserving also in the opinions of the external referees (with every evidence here of “modification”).³¹ The strain is clear – an «extorted» election in favour of Zanotti would even be mentioned – and for “just and relevant motives” the Assunteria of San Petronio “agreed not to think further about providing an assistant for signor Caretti”.³² Among other things, the letters of the external judges, opened *in absentia* of one of the Fabbricieri deputies, were hidden, and the consultative vote of the two most important Bolognese experts directly involved in the business – one having requested the appointment of an assistant, the other having presented two former pupils among the candidates – became decisive. Such suspicions are given further proof by a fact that the Assunteria could not have realised: the autograph of the second test compiled by the candidate later proclaimed the winner contains an error of counterpoint that does not appear in Martini’s copy. The external judges, otherwise very careful to indicate the defects present in the tasks sent to them, did not refer at all to the parallel octaves between Canto I and II – so discovered – in the fugue marked by the letter *I* (musical example 13*a-b*: Re⁴-Sol³). Did Padre Martini (or someone on his behalf) therefore correct the text before it was copied in order not to

³¹ In the minute of 26 November, the Bolognese experts had determined that “in the first session, on the examination of the antiphon or introit, ... the letter *C* has first place, the letter *D* second place, and the letter *E* third place. In the second session, on the examination of the subject or fugue, it was agreed ... that the letter *I* had first place, the letter *G* second place” (that is, in order Lanzi, Zanotti and Mazzoni in the antiphon, and Zanotti and Gibelli in the fugue). This order is overturned in the final declaration: compiled about ten days later, it confirms that, taking account of the findings of the external judges, “the most decisive trial in terms of merit” was that of Zanotti (I-Bsp, ms. 56).

³² *Esposizione di fatto* (I-Bsp, ms. 56); the nomination of Zanotti, “a young man of promise, and for his tender years well-versed in doctrinal music” would have done “manifest wrong to signor Gibelli and Mazzoni – men no longer of promise but of fundamental experience of music *di cappella*.” That Martini was well aware of what ought to be the natural outcome of the competition is evident from a letter written to him by Vallotti, who on 5 July 1760 regrets not having received “the esteemed paper of Your Excellency that I would like to reach me in time to be able to obey you”. In reaffirming his preference for the “introit marked *C* and the fugue marked *G*” (that is, Lanzi and Gibelli), Vallotti declares to have written “my sentiment freely and with all sincerity, according to the tenor of my character” (I-Bc, I.8.35).

³³ Further to other small retouchings, introduced also in the first test. Moreover, if it was so it did not concern merely a single case. It is enough to consider what happened exactly ten years later, on occasion of the examination of the “celebrated little German”, Wolfgang Amadé Mozart (as defined by Burney, who met him in 1770 during the annual celebrations dedicated to St. Anthony, patron of the Bologna musical institution: CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, EDT, 1979, p. 181). The event is well known, and has acquired a somewhat legendary status: on that occasion Padre Martini had the task recopied by the promising composer after having rewritten it himself in an “observed” style that might pass the scrutiny of the judges (perhaps by suggesting the examination, or by earlier stitching together with the young Mozart a more “orthodox” version to then use as the submission). See LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, “Accademico filarmonico”, in *Mozart in Italia*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956, pp. 108-122; and

compromise the hoped-for outcome?³³ (see music example 13).

Only the intervention of the lawyer Lorenzo Casanova recalled the parties to the contract stipulated at the publication of the competition. On 15 January 1761, Zanotti was allowed to take up service in the Bolognese basilica, where he worked until 1816.³⁴

But the candidature of the young musician for the post of assistant to the *maestro di cappella* at San Petronio was perhaps supported not only by Padre Martini (like every true teacher, careful to advertise the values of his school), but first and foremost by Francesco Albergati Capacelli. As is evident in a letter addressed by Eustachio Zanotti to Martini in 1756, in the discussions about the successor to Carretti the President was primarily in favour of Calisto Zanotti, although he considered him as yet too young: to the point that it did not seem suitable to appoint him “as assistant, and it is not credible that the other Fabbricieri would be of this opinion”.³⁵ The outcome of the competition four years later had therefore to satisfy not only the most authoritative member of the judging panel, but also the influential representative of the governing body, ready to expend himself in person and in broad anticipation of the timing of the contest in supporting his preferred competitor. In short, it was not really a “rigorous examination of competence”, as the Franciscan was to write fifteen years later, and not simply owing to the faults of procedure indicated by the lawyer:³⁶ even before its advertisement, the competition had a candidate *in pectore* who was then assisted through every phase of the proceedings.³⁷

LUIGI VERDI, “Mozart a Bologna. Tra Villa Pallavicini e Accademia Filarmonica”, in his *La musica a Bologna. Accademia Filarmonica. Vicende e personaggi*, Bologna, AMIS, 2001, pp. 109-138.

³⁴ From 8 July 1774 as titular *maestro di cappella*. Afflicted in his last years by blindness, Zanotti would be succeeded by his colleague Stanislao Mattei, the favourite student of Padre Martini, who taught counterpoint at the Liceo (see GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio*).

³⁵ Letter of 18 April 1756 (I-Bc, I.10.158). Eustachio Zanotti refers here to the news from Count Casati, son of the churchwarden of San Petronio, who had been contacted by the canon Matteo Amorini in order to plead Mazzoni’s candidature; in the event that Mazzoni might be chosen as Carretti’s assistant, he would cede to Calisto the “churches that he currently serves”. Albergati Capacelli, writer, playwright and politician of notable reputation beyond the city of Bologna, had completed his own studies under the guide of Eustachio and Francesco Maria Zanotti, uncles of our musician.

³⁶ MARTINI, *Serie cronologica de’ principi*, p. 36.

³⁷ This was probably not the only occasion on which Zanotti made use of the support of influential persons who expended their efforts in his favour. Some years later the correspondence of Eustachio with his sister Angela Zanotti, mother of the composer, offers a further testimony. Other responsibilities in Bologna are discussed: “In this *ordinario* I am without your letters. I have received one from Gioannino, which tells me about the misfortune of Caroti [*sic!* does he mean Caroli?], and adds that I might recommend him for the post of assistant in the Bastardine in order to then obtain (in case of death of Caroti) a honorary and lucrative post. It’s new to me that such a job can be lucrative, and much more, that it might be honorary. However, I would not know what I might do here in Rome. He says that the choice of deputy depends principally on the vote of senator Caprara and signor Fabrizio Fontana. I am not in the confidence of either, and am unable to write to them. I marvel that my nephew speaks only of the Bastardine, when I would have expected that he would have desired either Santa Lucia, or the Madonna di Galliera. Are these churches

Beyond offering a vivid cross-section of the competitive practices in the mid-1700s – particularly in comparison with those that take place nowadays – such colourful events stimulate reflection upon the qualifications of the *maestro di cappella* and on the teaching of counterpoint as seen by Padre Martini: not only because his presence was decisive in determining the proceeding of the competition, but also because the hoped-for outcome had to be favourable to one of his disciples. The criteria of evaluation to which the commissioners adhered (at times explicated in their assessments and punctiliously annotated by the Franciscan in his meticulous notes) were significant in this regard. To Vallotti, who endorsed the superiority of Lanzi’s antiphon also for the presence of the text positioned under all the voices (as he said, “very important, and more than some people believe”,³⁸ Martini replied in these terms: “One cannot deny to this judge that even the words, apart from the difficulty that they bring, serve to reveal the worth of the composer”. But, he continued, the “qualities required in a perfect *maestro di cappella*” are above all knowing how “to use and arrange the consonances and dissonances”, to be “faithful to the nature of the tone”, to understand “the nature of the various species of fugue”, “to maintain the animation of the subject united to variety”, and to pursue “the unity of the composition”.³⁹ Basili was similarly explicit: “Any composition judged good” must respond to the “true rules of art”, that is, of musical grammar, of style and genre, of elegance and inherent beauty, which “consist of unity, variety and proportion”.⁴⁰ (Looking closely, on the sole grounds of these criteria of

perhaps occupied already?” (I-Bca, ms. B.205; letter of 9 November 1765); “This evening the General of the Jesuits writes to one of these Fathers in Santa Lucia recommending that Gioannino be elected as *maestro di cappella*. And because I know the style of the Fathers is always to choose the best for the position, I have told him that I am screwing up the courage to recommend him, given he had been chosen as *maestro di cappella* of San Petronio” (*ibid.*; letter of 23 November 1765); “I have received a letter from Gioannino... He says nothing of the chapel of Santa Lucia, from which I gather that the letter of the General might not have had the swift effect desired... The Jesuits are mysterious, and before making a decision they like to think well about things, and then they act on their own judgement without taking account of recommendations” (*ibid.*; letter of 20 December 1765).

³⁸ I-Bsp, ms. 56.

³⁹ I-Bsf, ms. 52, pp. 58-68: 58.

⁴⁰ These are the words in the final judgement (I-Bsp, ms. 56). In responding to Basili’s letter of 23 June 1760 and discouraged by the qualities evident in the results of the trials he had just received (“If I had to resolve things myself, I would declare the competition a draw. I would make these *virtuosi* understand that they should deign to study Palestrina”; I-Bsf, ms. 52, pp. 199-201: 199), Martini advanced his favourite themes: “I am persuaded of the sentiment of Your Illustrious Lordship concerning the competitors for the chapel of San Petronio; because until they have fully grasped what is true counterpoint, they will never be capable of serving a church that is among the most notable in Italy, which requires solid counterpoint, not merely the habits of modern taste guided more by chance than art and knowledge. That notwithstanding, I think that these Signori Senatori will be content to elect the least bad competitor: for example, whoever has made not only the fewest number of errors of counterpoint but who has prepared and resolved the dissonances according to the rules; who has maintained the substance of true harmony, placing all the consonances in

judgement, it is difficult to affirm the superiority of Zanotti over Lanzi, whose compositions impress more from almost every point of view. As underlined by one of the external judges, Vallotti, Lanzi’s use of B flat to the key in his fugue was deplorable, whereas “the accidentals to the key are appropriate to transposed tones”; but all told nothing comparable to the “forced...cantilenas” and to the “monster of harmony” manufactured by the winning candidate.⁴¹ In examining the competition tests according to this perspective, the judges could do no less than wholeheartedly underline how such precepts, even the most elementary ones, often no longer played a part in the cultural baggage of young musicians. For Porpora, music was “in a state of decadence, and virtually with little hope of resurgence, owing to the lack of patrons and the shortcomings of the young generation, who have neither known how or wanted to improve”.⁴²

What might have been the remedy for overcoming the impasse, in order to “reestablish honour to all Italy” (again the words of Porpora), is stated in the aforementioned *Leggi ed avvertenze* prescribed to the competitors, and presented by the president Albergati Capacelli in San Petronio as “the method ... of maestro Padre Martini”.⁴³ Called upon to determine the contents of the candidates’ tests, the Franciscan announced the necessary competencies required of whoever would assume the appointment at San Petronio. The Fabbrica wished to hold on to the practices in use at the most important Italian churches (as the notice of the meeting sent to the competitors stated, “a trial in the method of other ecclesiastical universities”), which until then had been administered through the examination of counterpoint *a cappella* and *concertati*, for five and eight voices.⁴⁴ For his part, Padre Martini could not do less than propose a more severe procedure that would assure a qualitatively elevated level. In a provisory draft of the *Leggi ed avvertenze*, he hoped in fact to be able to introduce at least

the proper places, who has escaped those false leaps never practised by good composers, and who has produced good imitations and responses, and avoided false relations” (draft of 2 July following; *ibid.*, p. 187).

⁴¹ Vallotti, extremely critical about Lanzi’s test (which moreover also contained “two large, blundering fifths”: at bars 47⁴-48¹, between A and B), is instead concise with regard to Zanotti: “in my judgement, he is not capable of the intended position” (I-Bsp, ms. 56).

⁴² As in the judgement formulated by the Neapolitan *maestro di cappella* on 29 July 1760 (I-Bsp, ms. 56).

⁴³ *Esposizione di fatto*.

⁴⁴ In the margins of the documents conserved in I-Bsp, ms. 56, this annotation can be read: “In the competition for the chapel of Milan in 1684, the test included a subject for 8 voices, and another for 5 voices, both *a cappella*, with a psalm in part *concertato* and in part *a cappella* for 8 voices without instruments. For the same chapel in 1747 the test included the Ambrosian *cantus firmus* of the hymn “Misterium” with counterpoint for 8 *a cappella*, and a psalm in part *concertato* and in part *a cappella* for 8 voices without instruments. For the competition of the church of the Anima at Rome in 1721, the *cantus firmus* of the antiphon “Te unum in substantia” with counterpoint for 8 voices *a cappella* was given. For the competition of the Royal Chapel of Naples in 1746 the *cantus firmus* of the introit “Pratixisti me Deus” with counterpoint for 5 *a cappella* and a psalm *concertato* for 5 voices were given” (I-Bsp, ms. 56).

one other competitive trial: the composition of a canon in three voices of at least thirty bars, drawn by lots from four or six kinds specified by the commission.⁴⁵ And perhaps the Franciscan had in mind also a trial dedicated to the *versetto* for solo voice: in contesting the usefulness of the canon, the Fabbricieri were obliged to specify that the *versetto* was also ambiguous, because it «does not depend on fixed rules, but on the idea and the taste different in various countries», and in consequence was pernicious «to the rectitude of the judgement».⁴⁶

Elsewhere, Martini insisted on the usefulness that derived from a more testing examination, which the candidates could only tackle after having seriously applied themselves to the study of counterpoint. Little more than a decade later, he had the new *Leggi* for admission into the class of the composers of the Accademia Filarmonica approved. In establishing the trials in which the candidates had to compete, the Franciscan delineated the ideal formative course for the *maestro di cappella*, insisting on that which he had not succeeded in imposing at San Petronio.⁴⁷ In order to be approved by the Bolognese association, the candidates had to «demonstrate their merit in various tests», and “compose correctly every kind of *musica pratica*, both old and modern, both a *cappella* and

⁴⁵ See I-Bsf, ms. 52, pp. 13-14: 14. The canon had been adopted in the competition for the Roman church of S. Maria dell’Anima (1721), won by Girolamo Chiti who defeated Giovanni Biordi, Pietro Califfi, Carlo Monza, Niccolò Porpora and Giovanni Rossi. It was not by chance that Martini knew so well the tests by which other competitors would have had to be measured, particularly those who were aiming for the post of *maestro di cappella* in the national church of the Germans at Rome. Copies of the tasks on the antiphon on *cantus firmus* administered on that occasion can be found among the Martinian papers (I-Bc, EE.125, *Concorsi a capelle*). Martini maintained a very intense correspondence with Girolamo Chiti (1679-1759), evidenced today by more than four hundred letters documenting an incessant exchange of books, catalogues from publishers and libraries, and music. Having become *maestro di cappella* at San Giovanni in Laterano, Chiti had access to the heritage conserved in the Capitoline libraries, and in many cases was the means by which Padre Martini acquired historical-bibliographical information relative to the composers of the Roman school. Moreover, Chiti donated numerous items from his personal library to his Bolognese friend, convinced that he would best know how to value their worth. Among the most important were the incomplete “set” of the first book of the *Motetti de la corona* (rist. 1526; I-Bc, Q.74), which arrived at the beginning of 1746 together with the first books of madrigals for six voices by Orazio Tigrini (1582; U.241) and the *Moduli motecta vulgo nuncupata* by Gioseffo Zarlino (1549; V.25), not to mention the *Theoricum opus musicae disciplinae* by Franchino Gaffurio (1480; A.70). See VINCENT DUCKLES, “The Revival of Early Music in 18th-Century Italy: Observations on the Correspondence between Girolamo Chiti and padre Giambattista Martini”, *Revue belge de Musicologie*, XXVI/XXVII, 1972/73, pp. 14-24; GIANCARLO ROSTIROLLA, “La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti: una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale italiano”, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, (here, note 6), pp. 211-275.

⁴⁶ I-Bsp, ms. 56.

⁴⁷ See the *Leggi presentate dall’Accademia de’ filarmonici all’eminentissimo sig. cardinale Vincenzo Malvezzi, arcivescovo di Bologna e protettore della medesima, e da lui confermate, per l’approvazione e aggregazione de’ compositori e maestri di musica*, Bologna, Dalla Volpe, 1773.

concertata, both vocal and instrumental”, subjecting themselves to three separate tasks:⁴⁸ a counterpoint in four or five voices on an antiphon of *cantus firmus* proposed by the commission, a fugue of four or five voices on a given subject, a polyphonic *pieno* or *grave* in four or five voices and a *versetto* for solo voce with instrumental accompaniment.

It is not my purpose here to underline the victory of the extremist position expressed by Padre Martini, who at the Accademia Filarmonica succeeded in imposing what the Fabbricieri had previously excluded, that is, a test on the *versetto*;⁴⁹ rather, it is to reflect on the motives for such choices that formalised a decidedly contrary position to prevailing tendencies. The programmatic rehabilitation, at least in didactic guise, of “observed” counterpoint – the competitive tests dedicated to antiphons on *cantus firmus* and to the fugue – was not dictated by archaic obsession, as Martini’s detractors would have it.⁵⁰ It was

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 3-5. Approved in the Accademia’s sitting of 12 December 1772 (Martini appeared together with the officials who signed the act in the presence of the notary, but it is not difficult to attribute the drafting of the greater part of the instructions to him), the *Leggi* included among others the directives contained in the breve *Demissas preces*, mentioned previously, owing to which it was opportune to reorganise the class of the association’s composers, safeguarding the rights of the older *maestri* in service. From 1773 they were subdivided in three categories: those of the “numeraries”, in service in Bolognese churches; “supernumeraries”, who in order of the length of their admission would be appointed to vacant posts; and ‘honoraries’, “notable for birth and nobility” – to these were added the composers “*alla forastiera*”, that is, those “destined to serve some chapels outside Bologna and its diocese” (*ibid.*, p. 6 sg.).

⁴⁹ The canon was not however reinstated. Martini underlined its usefulness in more effectively educational circumstances: in particular, in the pages of the *Esemplare*, where he affirmed “if the young composer may be brought to practise such artful compositions, he will acquire a full possession of the art of counterpoint” (vol. II, pp. xx-xxviii: xxviii).

⁵⁰ Above all, Ange Goudar, who in describing the aberrations of the cisalpine music in 1777 wrote that “all Italian counterpoint is today enclosed in the head of a Franciscan father. It is necessary that the *maestri* go to him to kiss his feet in order to have some of the music, as one goes to kiss the pope’s mule in order to obtain indulgences” (ANGE GOUDAR, *Le brigandage de la musique italienne*, s.l., s.n., 1777, p. 99; but see also GIORGIO MANGINI, “Sviluppi di una polemica; Ange Goudar e il “Brigantaggio della musica italiana” (1777)”, in *La musica come arte e come scienza*, cit. here note 5, II, pp. 47-72); Prince Aleksandr Mihailovič Beloselskij, who described Martini as “a wise hermit charmed by the tiresome jargon of the antithesis and the awkward mania of turning everything into conflicting sounds”, who oppressed his pupils with the “pedantic weight of musical precepts and axioms” (ALEKSANDR MIHAILOVIČ BELOSELSKIJ, *De la musique en Italie*, La Haye, s.e., 1778, p. 21); and of Antonio Eximeno, who in the satirical novel *Don Lazarillo Vizcardi* sketched the figure of one such Padre Diego Quiñones. Organist of San Francesco and owner of an extensive library, Quiñones is concerned with preserving counterpoint on *cantus firmus* and is respectful of the authority of the old masters to the point of not being capable of infringing the rules of which he grasped all the limits (see ANTONIO EXIMENO, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante*, a cura di Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1872-73; also LAURA CALLEGARI HILL, “Visitando la biblioteca di padre Diego: ancora sulla controversia Martini/Eximeno alla luce del romanzo *Don Lazarillo Vizcardi*”, *Quadrivium*, n.s., I, n. 2, 1990, pp. 85-99; and CARMEN RODRÍGUEZ SUSO, “Las ‘Investigaciones músicas de don Lazarillo Vizcardi’. Una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad”, *Musica e Storia*, III, 1995, pp. 121-156).

not to be preferred at all costs to the *stile pieno e concertato*, to which the composers were inevitably more accustomed, but it had to be kept in due account as an indispensable technical and cultural resource of which the musicians should be able to make use. (Such is the sense of the Petronian and academic tests, designed to ascertain the familiarity of the candidates with a language and a style judged essential but regarded outdated by most.) In the *Esemplare*, conceived as a kind of catalogue of competences of the “reformed” composer, Martini affirmed: “The desire to restrict all the art of the composer to contemporary musical style impoverishes and narrows this profession, which, rich as it is in various styles, similarly requires a great mastery of the art, in order to be able to perform appropriately each to perfection”.⁵¹

Far from wanting to demonstrate anachronistically that in the eighteenth century rigorous counterpoint was the best of all possible musics, the only one that wise composers should practise in order to confront the decadence of modern music, Martini taught his pupils that extensive study of the compositions of earlier times furnished “the means to be able to compose easily and effectively in every kind of music, both ancient and modern, and in whatever style”.⁵² In

⁵¹ MARTINI, *Esemplare*, vol. I, p. XIII. The work was written at the behest of cardinal Vincenzo Malvezzi, patron of the Accademia – by the author’s admission, his “weak effort” was “embarked upon, and guided to the end” on his “authoritative... order”. In short, the work was “decreed” by the cardinal, and Martini dedicated the first volume to him (*ibid.*, p. IV). *L’Esemplare* is Martini’s response to the debate that had emerged in the Accademia after the disputed defeat of Fontana, and from the subsequent approval of the *Leggi*. As noted by MARIO BARONI, *Rigori e licenze dell’Accademia Filarmonica di Bologna negli anni di padre Martini*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 67-76: 68, *l’Esemplare* reflects Martini’s teaching in preparation for the entry examination of the Accademia (it is not by chance that the two volumes are dedicated to the antiphon on *cantus firmus* and to the fugue, the foundation of Martinian teaching *tout court*). The publication of the treatise does not however seem to have had concrete effects on the qualitative level of the compositions delivered by the candidates in the 1770s and 1780s, increasingly more distant from the “observed” style promoted by the Franciscan. KARL GUSTAV FELLNER, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg, Filser, 1929, pp. 242-268, has already examined many entry examinations, noting – perhaps a little simplistically – a relaxation of the judging criteria and a renunciation of the old severity after the 1750s. With this treatise, which more than any other synthesised Martini’s aesthetic and musical horizon, the Franciscan wished to direct an official address to the Accademia, the most faithful to his own principals. In total, a hundred complete musical examples are discussed, drawn from works by composers of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries (from Costanzo Porta and Adriano Willaert to Alessandro Scarlatti and Giacomo Antonio Perti), and commented by means of the undisputed theoretical *auctoritates* of the sixteenth and seventeenth centuries (above all, Gioseffo Zarlino and Angelo Berardi). *L’Esemplare* is a faithful reflection of Martini’s teaching, characterised by example rather than rule, from judgement more than precept.

⁵² *Ibid.*, vol. I, p. XXXI. It was not by chance that Padre Martini chose the *iter per exempla* for his treatise on counterpoint, putting analysis and discussion of the works of the most influential composers of the past before the theoretical and speculative framework, here circumscribed by the initial pages of each volume, dedicated respectively to a *Breve compendio degli elementi, e delle regole di contrappunto* and to the *Regole per comporre la fuga*.

short, they constituted a technical and musical heritage, on which to draw on any occasion.⁵³ Nonetheless, in reaffirming the value of a teaching based on the example of the ancients, the Franciscan – in this respect, historian and bibliographer more than teacher and composer – renewed and consolidated the fabric of an illustrious musical tradition (recognising its defects along with its virtues), which from all other accounts had run its course by the middle of the 1700s. The models discussed in the *Esemplare*, and on which Martini drew when preparing the trials for San Petronio,⁵⁴ represented an irreplaceable cultural heritage in danger of extinction. Furthermore, they outlined the coordinates of a hermeneutic horizon in which the alterity of the music of yesterday was the most effective mental therapy for the narcissistic homologation to the present: a present whose allurements were wholly insufficient to reap to the full the profound sense of music, born in order to sing the praises of God. Rather than inhibiting development, like the mirror of Narcissus, the models measured maturity and self-knowledge by the practice of alterity. Their value derived from being, as the word suggests, ‘evidence’: distant things could be apprehended by being placed under the eyes and in the voice of the beholder. The critical examination of the past, which permits the projection of itself into the future, thus postulates the idea of ‘music as history’, of the ‘canon’ as the dynamic of exemplarity and posterity – the experience of a period in which the present is not the exclusive property of the living but also of the dead. The legacy of the great *maestri* echoed therefore in the young musicians who under the guide of their mentors perpetuated, from generation to generation, the values and ideas of the

⁵³ The testimony of Niccolò Jommelli is typical. He studied counterpoint with Martini for some weeks, perhaps even months (coinciding with the production of his *Ezio*, staged at Bologna on 29 April 1741; from the following 8 June he was admitted to the Accademia Filarmonica.). He confessed “to have learnt much from this eminent maestro – in particular, the art of escaping whatever narrow straits or aridity to which one had been reduced” in order «to find oneself in a new spacious field to resume the path» (SAVERIO MATTEI, “Elogio del Jommelli, o sia Il progresso della poesia e musica teatrale”, in his *Metastasio e Jommelli*, In Colle, Martini, 1785, pp. 59-136: 76).

⁵⁴ In truth, in the planning and evaluation of the competitive trials. As has been said, in recopying among his own papers the judgements of the external commissioners – the originals evidently had to be kept among the documents in San Petronio – Padre Martini intervened by making notes in the margins. Needless to say, his comments rest on examples furnished by the most influential composers of the past: above all, Giovanni Pierluigi da Palestrina, the most represented composer in the *Esemplare* (with a good 25 items out of a total of 105), of whom some passages are cited in detail. Moreover, there is no doubt that the multiplicity of Padre Martini’s erudite mind is epitomized in such a method. As I have underlined elsewhere, the same approach is evident also in the brief text that clearly can be considered a kind of *frühstadium* of the *Esemplare*, that is, the *Voto e parere*, mentioned earlier. Here the examples (fifteen in total, in particular drawn from Palestrina’s music) were moreover included “so that every *maestro* and academic composer can have before his eyes what has been reasonably established by earlier and most excellent *maestri* in the art of *cantus firmus* and counterpoint” (PASQUINI, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*, pp. 6 e 158).

common artistic direction by which they were formed. Such is the heritage that Padre Martini consigned to us today. His reflections allow us to follow again that red thread that runs uninterruptedly from him to the great polyphonists of the Roman school and, by making use of his critical spirit and experience (in a word, by looking through the “spectacles” of his own erudition),⁵⁵ to judge all music “with its immense train of diverse and unusual manifestations”. At least in this, it is beyond doubt that the Franciscan fulfilled his mission as teacher.⁵⁶

⁵⁵ This very effective metaphor originates from Burney. In his travel diary in which he describes repeated visits to the Bolognese convent, the English music historian does not hide his desire to make use not only of the erudition of the Franciscan, with whom he immediately established a rapport of affectionate friendship, but also of the documents collected by Martini. It is not by chance that we owe the most striking and detailed description of Martini’s library to Burney (see BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, pp. 165-167, *et passim*).

⁵⁶ GIAMBATTISTA MARTINI, *Storia della musica*, I, Bologna, Dalla Volpe, 1757, p. 3; anast. repr. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1967. These observations draw on some comments in my paper “La teoria musicale nel «concavo della luna»? Padre Martini e il concetto di ‘scuola’”, presented at the international conference, *Giovanni Maria Nanino e la Scuola romana* (Arezzo, Fondazione Guido d’Arezzo, 24 agosto 2007), to be published shortly.

Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, concorsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica fondguid@polifonico.org.

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo
Redazione «Polifonie»
Corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

Instructions for contributors

“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods; each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundations as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).

Each test is published in both Italian (or original language) and English.

Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.

Articles proposed for publications should be sent preferably to the e-mail address fondguid@polifonico.org.

The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation.

Fondazione Guido d’Arezzo
Redazione “Polifonie”
Corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italy)

Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.

When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.

It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.

POLIFONIE
INDICE DELL'ANNATA VII - 2007

Saggi / Articles

ARNALDO MORELLI

Di un ritratto poco conosciuto di Giovanni Maria Nanino	Pag.	137
<i>Of a little-known portrait of Giovanni Maria Nanino</i>	”	151

BASIL OKEKE

La dialettica tra musica e linguaggio nei canti liturgici Igbo	”	9
<i>The Dialectics of Music and Language in Igbo liturgical Chants</i>	”	51

ANDREA PADUANO

Sutartines, polifonie lontane	”	91
<i>Sutartines: distant polyphonies</i>	”	109

ELISABETTA PASQUINI

Padre Martini <i>iudex et arbiter</i> . Su un concorso bolognese del 1760	”	161
<i>Padre Martini, iudex et arbiter. On a “concorso” in Bologna in 1760</i>	”	215

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	”	127
	”	233



Stampato presso gli stabilimenti tipografici di
Torre D'Orfeo Editrice Srl - Roma
www.tdorfeo.it