

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 *stolan 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 Luiggi 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’esperimento 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 Stanislaò 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 meravigliato, 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- pugnativo, 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-ā - o Ec - cle - si - ae a - pe - ru - 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

Detailed description: This system shows the beginning of the antiphon. It features four vocal staves labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass), and a basso continuo line. The vocal parts are mostly silent, indicated by rests. The basso continuo line contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The lyrics 'In me - di - o Ec - cle - - si - ae' are written below the basso continuo line.

Detailed description: This system continues the musical score. The vocal parts (C, A, T, B) are still mostly silent. The basso continuo line continues with a sequence of notes, including some accidentals (flats) and rests. The lyrics are not present in this system.

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

Detailed description: This system continues the musical score. The vocal parts (C, A, T, B) are still mostly silent. The basso continuo line continues with a sequence of notes, including some accidentals (flats) and rests. The lyrics 'a - - - - pe - - - - ra - it co - - - - o -' are written below the basso continuo line.



System 1 of the musical score, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a vocal line. The music is in a key with two flats and 3/4 time. The vocal line includes the lyrics: si - tu - sa - - - - pi - - - - - ca - - - -



System 2 of the musical score, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a vocal line. The music continues in the same key and time signature. The vocal line includes the lyrics: ti - ac, _____ et in - - - - - te - - - - -



System 3 of the musical score, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a vocal line. The music continues in the same key and time signature. The vocal line includes the lyrics: - - - - - ke - - - - -

47

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

48

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

27

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

The first system of music consists of 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, starting with a whole rest followed by a rhythmic pattern. The third staff is a vocal line in G major, with lyrics 'sto - - - - - lam iho - - - - - ci' written below it. The fourth staff is a piano accompaniment in G major, continuing the rhythmic pattern.

28

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

The second system of music consists of 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, starting with a whole rest followed by a rhythmic pattern. The third staff is a vocal line in G major, with lyrics 'sc - - - - - in - du - it e - - - - - um' written below it. The fourth staff is a piano accompaniment in G major, continuing the rhythmic 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 -

11
 12
 13
 14
 - - - mi - - - mus spi - - - ri - tu sa - - -

15
 16
 17
 18
 - - pi - - et - - ti - ac, _____

19
 20
 21
 22
 et in - - - sul - - - le - tur _____

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 - - -

C
 A
 T
 B

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

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

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

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

C
 A
 T
 B

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

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

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

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

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

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 from measure 6. The A, T, and B staves continue the musical development from the previous 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 from measure 11. The A, T, and B staves continue the musical development from the previous system.

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

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 five measures of music, with the first four measures containing whole rests and the fifth measure containing a whole note. 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 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. The music is in a common time signature and features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

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. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some longer note values.

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. The music concludes with sustained notes and rests in the final measures.

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. In the fourth measure, it begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note Bb4 in the fifth measure. Above the staff, the text "risposta del tuono" is written.
- T:** Treble clef, begins in the first measure with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note Bb4. The text "primo tuono autentico" is written above the staff.
- 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. Measures 6-10 are shown.

- 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 all five measures.
- T:** Treble clef, continues the melodic line from the first system. It has a half note G4 in measure 6, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 in measure 7, and a half note D5 in measure 8. It then has quarter notes E5, F5, and G5 in measure 9, and a half note A5 in measure 10.
- B:** Bass clef, contains whole rests for the first three measures. In the fourth measure, it begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a half note Bb3 in the fifth measure.

The third system of the musical score consists of five staves labeled C I, C II, A, T, and B. Measures 11-15 are shown.

- 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 all five measures.
- T:** Treble clef, continues the melodic line. It has a half note G4 in measure 11, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 in measure 12, and a half note D5 in measure 13. It then has quarter notes E5, F5, and G5 in measure 14, and a half note A5 in measure 15.
- B:** Bass clef, contains whole rests for the first three measures. In the fourth measure, it begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a half note Bb3 in the fifth measure.

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 rest in measure 32, and then a melodic line starting in measure 33. The second staff (treble clef) contains whole rests for all five measures. The third staff (treble clef) contains a continuous melodic line. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with some chromaticism.

System 2 (Measures 36-40): This system contains five staves. The top staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The third staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with some chromaticism.

System 3 (Measures 41-45): This system contains five staves. The top staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The third staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with some chromaticism. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with some chromaticism. The system concludes with double bar lines and repeat signs in all staves.

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 is 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 written in a single system across five staves, with measure numbers 15, 21, and 26 marking the beginning of each system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, typical of a piano or chamber music score. The first system (measures 15-20) features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line. The second system (measures 21-25) continues the melodic development with some rests in the upper staves. The third system (measures 26-30) shows a more active melodic line in the upper staves. The overall style is characteristic of 18th-century Italian keyboard or chamber music.

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 begins with a whole rest for four measures, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter rest.

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, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter rest.

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, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, starting with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter rest.

The image shows a musical score for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 5/4. The score consists of five systems of staves. The first staff has a measure with a '1' above it. The score ends with a double bar line and repeat dots.

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 starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a vocal line in a lower register. The third staff is a piano accompaniment line in a lower register. The fourth staff is a piano accompaniment line in a higher register. The bottom staff is a bass line. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

System 2 (Measures 21-26): This system contains five staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a vocal line in a lower register. The third staff is a piano accompaniment line in a lower register. The fourth staff is a piano accompaniment line in a higher register. The bottom staff is a bass line. The music continues with various rhythmic patterns and includes some accidentals.

System 3 (Measures 27-32): This system contains five staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a vocal line in a lower register. The third staff is a piano accompaniment line in a lower register. The fourth staff is a piano accompaniment line in a higher register. The bottom staff is a bass line. The music concludes with sustained notes and rests.

31

36

41

Es. mus. 12 – Fuga svolta da Antonio Maria Mazzoni (*L.*).

Mus. ex. 12 – Fugue by Antonio Maria Mazzoni (*L.*).

primo tono D

risposta del tono

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

The image displays a musical score for five staves, numbered 31 through 40. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The score is organized into two systems of five staves each. The first system (measures 31-35) features a melodic line in the top staff with a long slur, and a bass line with a *ppp* marking. The second system (measures 36-40) continues the melodic and bass lines, with the top staff ending in a double bar line and repeat dots.

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 a fugue. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. 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 a fugue. This version represents a correction of the original score, with adjustments to the CI and CII staves.