

# GIAMBATTISTA MARTINI

Musiche per il triduo in onore  
del beato Giuseppe da Copertino (Roma, 1753)

ECCLESIA NOVA • CONCERTO ROMANO • ALESSANDRO QUARTA



TACTUS

# TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».  
*The Renaissance Latin term for what is now called a measure.*



© 2024

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.  
www.tactus.it

In copertina / *Cover*:

PIER LEONE GHEZZI, Padre Giambattista Martini mentre dirige la cappella musicale nella Basilica dei SS. XII Apostoli (Roma, 1753) / *Father Giambattista Martini Leading the Choir in the Church of the Twelve Holy Apostles (Rome, 1753)*

In quarta di copertina / *Back cover*:

ECCLESIA NOVA · CONCERTO ROMANO · ALESSANDRO QUARTA  
Basilica di S. Francesco, Bologna, 21 aprile 2023. Photo © Marianna Senni



Recording: Federico Pelle, Basement Studio, Vicenza

Editing & mastering: Giuseppe Monari

English translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Esecutori / *Performers*

soli

GIULIA BOLCATO · CARLOTTA COLOMBO, soprani  
CHIARA BRUNELLO · MARIA GIUDITTA GUGLIELMI, contralti  
LUCA CERVONI · EMANUELE PETRACCO, tenori  
MAURO BORGIONI · MARCO SACCARDIN, bassi

Insieme corale ECCLESIA NOVA

MATTEO VALBUSA, direttore

Soprani: CARLA CONTI GUGLIA · ALICE FRACCARI · CHIARA GALLI · STEFANIA LIGAS  
AGNESE LIGOSI · MORENA MODULON · ELEONORA MOTTA · BARBARA PERROTTA · AGNESE VINCO

Contralti: FRANCESCA ASMUNDO · ENRICA BALASSO · SILVANA BONI · MARIA GIUDITTA GUGLIELMI  
CRISTINA MENEGAZZI · ANTONELLA OLIBONI · ILARIA VALBUSA · NOEMI VINCO · STEFANIA ZABELLI

Tenori: PIERPAOLO BENEDETTI · MICHELE CAMBARERI · STEFANO FERRARI  
MATTEO VALBUSA · GABRIELE VINCO · ROBERTO VINCO

Bassi: ACHILLE BEZZAN · GIACOMO CONTRO · GIOVANNI LESO · NICOLA ALBERTO MORELATO  
MASSIMO NASTO · SIMONE ROSSINI · MARCO ROSATO SIRI · ENRICO TOTOLA · MATTEO TUGNOLI

CONCERTO ROMANO

GABRIELE CASSONE (prima parte) · SIMONE AMELLI, trombe  
GABRIELE PRO (prima parte) · ANA LIZ OJEDA · MATTEO PIZZINI, violini I  
SARA MELONI · ARCHIMEDE DE MARTINIS · ISOTTA GRAZZI, violini II  
NICOLA SANGALETTI, viola · MARIA CALVO · FEDERICO TOFFANO, violoncelli  
MARIO FILIPPINI, contrabbasso · GABRIELE LEVI, clavicembalo  
LORENZO FEDER, organo · ALBERTO MACCHINI, timpani

ALESSANDRO QUARTA, direttore

La fama di padre Giambattista Martini (1706-1784) deve molto all'attività di storiografo, teorico e didatta della musica che egli svolse ininterrottamente nel convento bolognese di S. Francesco: la sua monumentale *Storia della musica*, la prima redatta in lingua italiana e pubblicata in Italia, ottenne i riconoscimenti entusiastici di personalità insigni del tempo, che unanimi lodavano la profonda erudizione del Francescano, e numerosissimi furono i giovani compositori e i colleghi musicografi provenienti da tutt'Europa che, desiderosi di apprendere i segreti dell'arte, fecero tappa a Bologna per formarsi o per perfezionare le loro conoscenze sotto la sua guida. Meno celebrata è l'attività compositiva, che Martini esercitò incessantemente come maestro di cappella nella basilica adiacente il convento bolognese dal 1725 sino alla morte. Le musiche offerte all'ascolto in questo CD danno conto di un episodio poco noto della biografia di Martini, episodio che testimonia la stima della quale egli godeva anche come compositore.

Su invito del ministro generale dell'Ordine dei Frati minori conventuali, Carlantonio Calvi, bolognese anch'egli, nel 1753 Martini si recò a Roma per onorare la memoria di Giuseppe da Copertino. Vissuto nella prima metà del Seicento, questo mistico francescano era conosciuto per i suoi "voli": in estasi, infatti, levitava. La beatificazione aveva avuto luogo il 24 febbraio; il 6, 7 e 8 maggio fu celebrato un triduo in suo onore nella basilica dei SS. XII Apostoli adiacente il convento ove risiedeva la Curia generalizia. (La santificazione avvenne invece nel 1767.) Secondo il resoconto che figura nel «Diario ordinario» romano, le tre messe e i tre vesperi previsti dal cerimoniale videro il concorso delle supreme gerarchie ecclesiastiche, i cui membri si avvicendarono nelle celebrazioni, nonché di illustri personalità romane e forestiere; intervenne il papa in persona, Benedetto XIV, ossia il bolognese Prospero Lambertini, limitandosi però alla parte finale del primo e dell'ultimo vespro: una sua più estesa presenza alle funzioni avrebbe imposto un cerimoniale oltremodo complesso. A decoro della festa, i padri predisposero

giulive illuminazioni di torce nella facciata della Basilica, tutta ornata il giorno ancora di ricchissimi apparati nelli fenestroni, e rispettivamente fecero ardere fiaccole, botte e lanternoni nella piazza e convento, con copiosi spari di mortaletti in tutte le messe e vesperi [...] Nell'ultima sera poi si fece più copioso lo sparo di mortaletti a causa del *Te Deum*, e si videro più grandiose le illuminazioni accennate, essendo così terminata la festa con ogni sagra pompa e decorazione divota.

Assai restio ad allontanarsi da Bologna, Martini non intervenne quale semplice spettatore: nel luglio dell'anno precedente egli aveva infatti ricevuto da padre Calvi l'incarico di approntare le musiche per le celebrazioni. Le sue composizioni ottennero il plauso incondizionato dell'uditorio: nel «Diario ordinario» si legge infatti che le funzioni furono allietate dalla «scelta e ben composta musica» predisposta «con tanta sua lode» dal Francescano; nell'immagine di copertina di questo CD egli è ritratto dalla vivace penna di Pier Leone Ghezzi proprio nell'atto di dirigerle.

Grazie alle annotazioni che Martini stesso era solito apporre sulle proprie partiture autografe è oggi possibile avere un'idea piuttosto precisa delle composizioni eseguite nelle funzioni del triduo. Nella sua documentatissima monografia dedicata a Martini, già Leonida Busi aveva individuato cinque di tali autografi, conservati nell'allora Liceo Filarmonico (oggi Museo internazionale e Biblioteca della Musica) di Bologna, che sulla prima carta recano l'indicazione «Roma 1753» e che quindi con tutti evidenza si lasciano ricondurre al soggiorno romano del compositore; tra essi, figura anche il *Domine ad adiuvandum* col quale si apre questo CD (tracce 2-4). Tale elenco deve però essere rimpolpato con numerose altre musiche sfuggite al censimento dello studioso e che sono state oggetto di indagini da parte di chi scrive; le annotazioni che Martini era solito appuntare sull'ultima carta di ciascuna delle proprie composizioni, per documentare in maniera circostanziata le occasioni nelle quali erano eseguite, hanno reso possibile ricostruire pressoché nella sua interezza il *corpus* delle musiche predisposte per il triduo. Martini poté certamente reimpiegare composizioni licenziate in precedenza, anche vent'anni prima e più: stando a quanto è possibile documentare oggi, le musiche più remote tra quelle eseguite in quella circostanza sarebbero un *Magnificat* pieno a quattro voci, archi e basso continuo in Sol minore (1730), presentato ad apertura delle celebrazioni, e una messa in canone a otto voci in doppio coro con ripieni, archi e basso continuo in Do minore (1733-34), eseguita il giorno successivo. Al tempo stesso, le indicazioni martiniane consentono d'isolare un gruppo nutrito di composizioni realizzate *ad hoc*. Quindi, come avvennero qui la scelta e là la predisposizione delle musiche per Roma, e quali furono i principii che le indirizzarono?

Nell'accingersi al compito che gli era stato assegnato, Martini era consapevole di dover tenere in debito conto la diversa prassi liturgica e musicale a Roma. Nell'auspicio di ricusare

l'incarico, egli aveva anzi cercato in un primo momento di trincerarsi dietro alla difficoltà di soddisfare le aspettative della committenza; così scriveva a padre Calvi il 15 luglio 1752: «se mai valessi alcuna cosa a secondare il gusto musicale de' miei concitadini, temo con fondamento d'essere insufficiente a soddisfare quello che costì regna sul metodo moderno, lontanissimo quanto il ciel dalla terra dal mio». (Per inciso: si noti l'accento sull'aggettivo 'moderno': lo stile "antico", alla Palestrina, non avrebbe infatti riservato sorprese.) Quando, suo malgrado, si era poi trovato costretto ad accettare l'invito del ministro generale, Martini si era messo al lavoro avvalendosi della consulenza dell'amico Girolamo Chiti, maestro di cappella nell'arcibasilica di S. Giovanni in Laterano e profondo conoscitore delle consuetudini musicali romane, che prontamente gli aveva illustrato passo passo la prassi cui avrebbe dovuto attenersi. Tra agosto e dicembre 1752 la folta corrispondenza tra i due maestri di cappella è infatti assorbita da un confronto puntuale e serrato sulle musiche da approntare. In prima battuta Chiti suggerisce a Martini di portare con sé composizioni già confezionate, sue e di altri autori bolognesi: «non Gli mancano opere del Perti e loro virtuosi, senza prendersi tanta soggezione a far tutto nuovo, e tutto di Sue fatiche, finalmente per tre giorni non azzardiamo la salute, oltre la spesa delle copie» (lettera dell'11 settembre 1752); lamenta peraltro il declino della musica strumentale: «Intorno alle sinfonie che si praticano in Roma, io Gli dico che in oggi usa perlopiù fare l'ouverture de' teatri, o di Perez o di Jumella, Manna, Businello eccetera, in somma, le più strepitose, fatte, rifatte, disfatte e date ad intendere, in somma, strepiti, strepiti, bassi lunghi di tenuta, girate di violini per li moderni teatrali che l'è una vergogna, povero Corelli e Torelli» (lettera del 22 novembre 1752; si ascoltino qui le tracce 9-12). Poi, sollecitato da Martini, Chiti prende in esame i pezzi nei quali si articolano la messa e il vespro, descrivendone gli organici e lo stile; in qualche caso si spinge addirittura a indicare il nome dei virtuosi ai quali i singoli "numeri" saranno destinati (tra essi, i soprani sistini Giuseppe Santarelli e Giuseppe Bracceschi, che per certo intervennero il primo giorno del triduo con la compagine papale al completo). Dal canto suo, il Francescano si ripromette di far tesoro delle indicazioni fornite nel selezionare le composizioni da portare con sé e nell'approntare ciò che deve essere composto *ex novo*, laddove le consuetudini bolognesi si discostino da quanto suggerito dal collega. Non pago, ottiene poi da padre Calvi di lasciare Bologna con grande anticipo, «verso la fine del carnevale o sul principio di quaresima», proprio al fine di «disporre tutte le composizioni e

comporne una buona parte costì su lo stile che sentirò aggradirsi in Roma» (lettera del 10 gennaio 1753). Da una lettera nella quale Giuseppe Maria Carretti, vicemaestro di cappella nella basilica di S. Petronio, si rammarica di non essere riuscito a salutare Martini prima della partenza apprendiamo che quest'ultimo aveva lasciato Bologna il 22 febbraio; secondo le parole di Chiti, l'arrivo a Roma avvenne all'incirca una settimana dopo, attorno al 1° marzo. Ossia, due mesi prima delle celebrazioni: un lasso di tempo che per certo fu dedicato ad approntare le musiche previste per il triduo, ma durante il quale Martini poté tessere relazioni significative; per esempio, col cardinale Alessandro Albani, prefetto del Collegio dei cantori pontifici, dal quale ottenne il permesso – per intercessione del papa – di visitare l'«Archivio di musica di S. Piero sì moderno che antico o segreto» (così annotò il Francescano stesso in un foglio di appunti), nonché di «copiare tutto ciò che gli farà di bisogno per la sua opera che sta componendo» (lettera del 26 aprile), ossia la *Storia della musica*.

In numerosi casi, il carteggio tra Martini e Chiti sottolinea come la prassi romana si discostasse in maniera sostanziale da quella bolognese: per onorare l'impegno che aveva assunto, il Francescano dovette talvolta rimettere mano a composizioni già pronte. Emblematico è il caso di un *Laudate pueri* per Alto solo, ripieni a quattro voci, archi e basso continuo in Fa maggiore, che Martini destinò al secondo o terzo giorno del triduo: composto nel 1735, per l'esecuzione ai SS. Apostoli conobbe la riscrittura completa delle due cosiddette *cartine* (ossia i brani per voci sole passibili di sostituzione con altri più appropriati a virtuosi o feste differenti); di essi furono però preservate la tonalità e la misura, mentre di alcuni altri "numeri" furono rivedute le sole parti strumentali, privilegiando una scrittura più sfolta. Di segno opposto è quanto avvenne con i *Magnificat*, per i quali Martini reimpiegò alcune composizioni preesistenti che però mal si accordavano alle consuetudini romane. Chiti aveva suggerito di predisporre «senza violini, a 4 o a otto concertato nelli versetti, a riflesso delle varie incensature che in SS. Apostoli vi saranno che portano del tempo, altare del Santissimo, altar maggiore, coro, eccetera, e se fosse a otto soggetto o a 4 o con concerti far sentire il valore» (lettera dell'11 settembre 1752). In risposta, Martini aveva proposto di reimpiegare alcuni di questi canti della Beata Vergine in stile pieno «con vari attacchi di piccole fughe, ma con strumenti obbligati» e altri «concertati, ma di una misura discreta, che dà tempo per incensare all'altar maggiore e all'altare del Santissimo e ad un altro altare» (lettera del 27 settembre 1752);

la proposta non aveva convinto il collega, il quale in maniera lapidaria aveva affermato che il «*Magnificat* con istromenti non usa e non ci pensi, perché finito l'inno li violini vanno via» (lettera dell'8 ottobre 1752). Stando alle indicazioni apposte sulle partiture, nel triduo furono però eseguiti tre *Magnificat* composti a Bologna rispettivamente nel 1730 – se ne è accennato –, nel '47 e nel '45; tutti e tre sono a quattro voci, come aveva suggerito Chiti, ma con archi e basso continuo (il primo in stile pieno, il secondo e il terzo concertati; il secondo *Magnificat*, in Do minore, è qui proposto alla traccia 8).

Tra le composizioni che Martini poté ripresentare a Roma va annoverato anche il *Te Deum* in Re maggiore col quale si conclusero le celebrazioni (tracce 14-19), e che Chiti voleva «fracassoso, pochi concerti, con violini» (lettera dell'11 settembre 1752). La composizione scelta da Martini per l'occasione costituì un omaggio indiretto al suo primo illustre destinatario: si tratta infatti dell'inno a otto voci in due cori con ripieni, due trombe, archi e basso continuo (più due oboi, aggiunti però in un secondo momento) composto nel 1740 per la l'ascesa al soglio pontificio di Benedetto XIV; il «Diario ordinario» ne riferisce come del *Te Deum* «famosissimamente posto in musica dal [...] padre Martini», a testimonianza del favore che esso riscuoteva, ancora, nel pubblico romano.

L'epilogo della vicenda merita di essere qui ricordato in breve; esso ci racconta non solo dei riconoscimenti ottenuti da Martini durante il soggiorno romano, ma anche dei risvolti connessi alla sua presenza nell'Urbe. Tale fu il successo riscosso dalle sue musiche che nell'autunno 1753 Benedetto XIV gli offrì il posto di coadiutore nella Cappella Giulia, a sostegno dell'anziano maestro di cappella Pietro Paolo Bencini; il posto si era reso vacante con la rinuncia di Niccolò Jommelli, che si era trasferito a Stoccarda per servire Carlo II Eugenio, duca di Württemberg. Martini apprese la notizia da Chiti, che nel volersi complimentare lo informò involontariamente di quanto si diceva a Roma (lettera del 26 settembre 1753):

E viva dunque san Pietro, e viva san Paolo, e viva il serafico san Francesco, che di buon cuore cedono alla prima città madre del mondo tutto il più dotto, umile e venerato frutto e maestro che possa mai ritrovarsi simile e per il passato, e per il tempo presente: mi rallegra dunque, Padre Maestro mio carissimo, che ben sia stato riconosciuto e destinato dalla divina provvidenza in una cattedra così nobile, in una città primaria, dalle ottime disposizioni e ben meritate perché determinate da Dio benedetto e dal suo supremo pastore; così questo nostro secolo non invidia

quello del 1500, né Bologna avrà invidia a Palestrina, cesseranno tanti abusi e trionferà nel suo trono la Verità.

Agli occhi di Chiti la chiamata incarnava il desiderio di riforma della musica ecclesiastica, che con la presenza di Martini a Roma avrebbe potuto affondare le sue radici in un autorevole passato. La lusinga di un incarico romano all'ombra del Palestrina non bastò tuttavia a convincere il Francescano. Pur di non accettare l'incarico, questi si trincerò dietro i problemi di salute che pure lo affliggevano – col superiore si lamentò dell'aria inverosimilmente detta «più bassa» della città papale (lettera del 3 ottobre 1753) – e il timore delle gelosie che il nuovo ruolo avrebbe suscitato; riuscì quindi a garantirsi la tranquillità del convento bolognese, ove salvo brevi parentesi spese il resto dei suoi giorni. A testimoniare in maniera tangibile le prerogative che consentirono a Martini di spiccare nel contesto romano rimangono le composizioni da lui approntate per il triduo ai SS. Apostoli, delle quali questo CD fornisce un gustoso assaggio; esse ci restituiscono il magistero di un musicista che della maestosità della scrittura aveva fatto la propria cifra compositiva, e che proprio su questo terreno merita di essere adeguatamente riconsiderato.

ELISABETTA PASQUINI  
Università di Bologna



I testi sono disponibili al seguente link: / *Texts are available on our website:*  
[www.tactus.it/testi](http://www.tactus.it/testi) – Codice / *Code:* 701308



The fame of Father Giambattista Martini (1706-1784) is largely due to the activity as a historiographer, theoretician and teacher of music unceasingly carried out by him in the Bolognese convent of S. Francesco: his monumental *Storia della musica*, the first history of music ever written in Italian and published in Italy, was hailed by the most distinguished personalities of that period, who unanimously praised his deep erudition; and a great number of young composers and musicographers from all over Europe, wishing to learn the secrets of this art, stopped in Bologna to receive a training or perfect their knowledge under his guidance. A less celebrated activity of Martini's was that as a composer, which he carried out continuously as *maestro di cappella* in the Basilica next to the Bolognese convent, from 1725 to the time of his death. The pieces presented in this CD relate a little-known episode in Martini's life, an episode that shows how highly he was appreciated also as a composer.

By invitation of the minister general of the Order of the Convent Minorites, Carlantonio Calvi, who was also from Bologna, in 1753 Martini went to Rome to honour the memory of Joseph of Cupertino. This Franciscan mystic, who had lived in the first half of the seventeenth century, was known for his "flights": during ecstasy, he levitated. His beatification had taken place on 24 February; on 6, 7 and 8 May a triduum in his honour was observed in the Church of the Twelve Holy Apostles, near the convent where the Curia Generalizia was based. (His canonisation took place in 1767.) According to the report included in the Roman "Diario ordinario", the three Masses and the three Vespers prescribed by the ceremonial were attended by the supreme hierarchies of the Church, whose members took turns in carrying out the celebrations, and by exalted Roman and foreign personalities, including the Pope himself, Benedict XIV, i.e. Prospero Lambertini, from Bologna, who however only participated in the final part of the first Vesper and of the last one: a more extended presence of his in the rites would have led to the need for an extremely complex ceremonial. To enhance the celebration, the fathers prepared

a festive lighting with torches on the façade of the Basilica, which was entirely embellished also with very rich decorations in its large windows, and respectively lit torches, fireworks and large lanterns in the square and in the convent, with a great number of firecrackers in all the Masses

and Vespers [...] During the last evening, moreover, the lighting of firecrackers became even more abundant because of the *Te Deum*, and the previously-mentioned lighting became even more grand, thus concluding the feast with all possible holy solemnity and devout decoration.

Martini, who was very reluctant to leave Bologna, did not attend just as a spectator: in July of the previous year, Father Calvi had entrusted him with the task of preparing the music for the celebrations. His compositions were unconditionally admired by the listeners: the “Diario ordinario” reports that the rites were brightened by the “selected and well-made” music prepared, “much to his honour”, by Father Martini; in the image on the cover of this cd he is portrayed by the lively pen of Pier Leone Ghezzi precisely while he is conducting this music.

Thanks to the notes Martini was in the habit of adding to his autograph scores, we can now have a rather exact idea of the pieces that were performed during the ceremonies of the triduum. In his outstandingly well-documented monograph on Martini, Leonida Busi had already identified five of these autographs, preserved in what was then called Liceo Filarmonico of Bologna (now Museo internazionale e Biblioteca della Musica). In the first sheet of these autographs there is the indication “Roma 1753”, which in all likelihood connects them with the composer’s stay in Rome. Among them there is the *Domine ad adiuvandum* that opens this cd (tracks 2-4). This list, however, must be filled out with a great number of other pieces that had escaped the scholar’s notice and have been investigated by the author of this text. The notes that Martini was in the habit of adding to the last sheet of each of his compositions in order to circumstantially document the occasions in which they has been performed made it possible for us to reconstruct, practically in its entirety, the corpus of the pieces prepared for the triduum. Martini undoubtedly was able to re-use compositions that had been released previously, even twenty or more years before: on the basis of the evidence available now, the earliest pieces among those performed on that occasion were probably a *Magnificat* in pieno style for 4 voices, strings and basso continuo in G minor (1730), which was performed to open the celebrations, and a *Messa in canone* for 8 voices in double choir with ripienos, strings and basso continuo in c minor (1733-34), which was performed on the subsequent day. Martini’s indications also allow us to identify a substantial group of pieces that were composed expressly for that occasion. So how did the choice, in some cases, and the

composition, in others, of the pieces for Rome take place, and on the basis of which criteria?

When he began to tackle the task with which he had been entrusted, Martini was aware of the need to duly allow for the different liturgical and musical practice in use in Rome. In the hope of rejecting this assignment, at first he had actually tried to take refuge in the difficulty of meeting the expectations of his patrons; this is what he wrote to Father Calvi on 15 July 1752: “Even supposing that I may be of some use in satisfying the musical taste of my fellow citizens, I have good reasons to fear that I am not adequate for satisfying the taste that prevails there on the modern method, which is as far from mine as the sky is far from the earth.” (Incidentally, please notice the emphasis on the adjective “modern”: the “ancient” style represented by Palestrina would not have given rise to many doubts.) When, against his will, he was forced to accept the invitation of the minister general, Martini got to work with the help of the advice of his friend Girolamo Chiti, *maestro di cappella* in the archbasilica of St. John in the Lateran and a great expert in the Roman musical customs, who promptly informed him, step by step, of the practice he was to follow. From August to December 1752 the close correspondence between the two Kapellmeisters was filled up with a precise, pressing exchange of opinions on the music to be prepared. At first Chiti suggested that Martini should supply previously-composed pieces of his own or of other musicians from Bologna: “You are not lacking in works by Perti and his virtuosos, without taking on the burden of making everything from scratch and everything through your own work; in short, for the sake of three days let us not jeopardise your health, in addition to the expense of the copies” (letter of 11 September 1752). Chiti however complained about the decline of instrumental music: “As regards the symphonies that are performed in Rome, I tell you that nowadays the custom is chiefly to play the theatrical overtures, by Perez or by Jommelli, Manna, Businello etc., basically the noisiest pieces, played, re-played, undone, redone and dished out, in short, racket, racket, with prolonged bass notes and violin turns for modern theatrical works, a real shame; I’m so sorry for poor Corelli and Torelli” letter of 22 November 1752; here, listen to tracks 9-12). Then, in reply to Martini’s request, Chiti examined the pieces of which the Mass and the Vesper are formed, describing their style and the combinations of musicians that were to perform them; in some cases he actually mentioned the names of the virtuosos to whom the individual pieces were to be entrusted (including the Sixtine sopranos Giuseppe Santarelli and Giuseppe Bracceschi, who

certainly sang during the first day of the triduum, when all the Papal group was present). Martini, for his part, intended to treasure Chiti's advice when he chose the compositions to be brought and when he composed the new ones, in the cases in which the customs of Bologna were different from those indicated by his colleague. In addition, he obtained from Father Calvi the permission to leave Bologna much ahead of time, "towards the end of Carnival or the beginning of Lent", precisely in order "to prepare all the compositions and to compose many of them there, according to the style I shall hear is preferred in Rome" (letter of 10 January 1753). From a letter written by the deputy *maestro di cappella* of the Basilica di S. Petronio, Giuseppe Maria Carretti, in which he says he is sorry not to have been able to take his leave of Martini before his departure, we find out that the latter had left Bologna on 22 February; as Chiti reported, Martini arrived in Rome a week later, around 1 March. That is, two months before the celebrations; he used this time undoubtedly to get the pieces ready for the triduum, but also to establish some significant relationships, for instance with Cardinal Alessandro Albani, prefect of the College of Pontifical Choristers, who authorised him – by intercession of the Pope – to visit the "musical archives of S. Piero both modern and ancient or secret" (as Martini himself wrote down on a sheet of notes), and also "to copy everything he might need for the work he is writing", that is for his *Storia della musica* (letter of 26 April).

In many cases, the correspondence between Martini and Chiti highlights the fact that the Roman practice was considerably different from the Bolognese one: in order to honour his commitment, Martini sometimes had to alter some compositions he had already completed. A typical case is that of a *Laudate pueri* for Alto solo, four-part ripienos, strings and basso continuo in F major that Martini had meant for the second or third day of the triduum: it had been composed in 1735, but for the performance in the Church of the Twelve Holy Apostles it underwent a complete rewriting of the two so-called *cartine* (i.e. pieces for solo voices that could be replaced with others that were more suitable for other virtuosos or other feasts); however their key and time signature were preserved, while in other pieces he only revised the instrumental parts, thinning them out. The opposite process took place in the *Magnificat*, for which Martini re-used some pre-existing compositions that were unsuitable for the Roman customs. Chiti has suggested that he should prepare some "without violins, in 4 or 8 voices, concertato in the versicles, in order to reflect the various incense-burning operations that will

be carried out in the Church of the Twelve Holy Apostles, taking up some time, on the altar of the Holy Sacrament, on the high altar, in the choir, etc., and if it were in 8 voices *soggettato* or in 4 or with concertato passages, you should make sure that the value is felt” (letter of 11 September 1752). In reply to this, Martini had suggested that he might re-use some of these canticles of the Holy Virgin in pieno style, “with several entrances of little fugues, but with obbligato instruments” and other “concertato pieces, but with a moderate measure that gives time for burning incense on the high altar, the altar of the Holy Sacrament and another altar” (letter of 27 September 1752). This proposal had not convinced Martini’s colleague, who curtly replied that the “*Magnificat* with instruments is not the custom and you should not consider it, because when the hymn is over the violinists go away” (letter of 8 October 1752). However, the directions added to the scores show that among the pieces that were performed there were three *Magnificat* composed in Bologna respectively in 1730 – previously mentioned above – in 1747 and in 1745; all three are for 4 voices, as suggested by Chiti, but with strings and basso continuo (the first one in pieno style, the second and third in concertato style; the second *Magnificat*, in c minor, is included in this CD, track 8).

Among the compositions that Martini was able to re-utilise in Rome there is also the *Te Deum* in D major that concluded the celebrations (tracks 14-19), and that Chiti wanted “noisy, not many concertato passages, with violins” (letter of 11 September 1752). The composition chosen by Martini for this occasion was an indirect tribute to his first, exalted dedicatee: it was the hymn for 8 voices in two choirs with ripienos, two trumpets, strings and basso continuo (plus two oboes, which however had been added later) that he had composed in 1740 for the ascent of Benedict XIV to the papal throne; the “Diario ordinario” mentions it as the *Te Deum* that had been “very famously set to music by [...] Father Martini”, thus testifying that it was still much appreciated by the Roman public.

The epilogue of this story deserves to be briefly reported here. It tells us not only about the praise obtained by Martini during his stay in Rome, but also about the after-effects of his visit there. His music had been so successful that in the autumn of 1753 Benedict XIV offered him the post of coadjutor in the Cappella Giulia, as a support to the aged *maestro di cappella* Pietro Paolo Bencini; this post had become vacant after the resignation of Niccolò Jommelli, who had moved to Stuttgart to work for Charles II Eugene, Duke of Württemberg. Martini received this

news from Chiti, who, in congratulating him, involuntarily let out what was being said in Rome (letter of 26 September 1753):

So, long live St. Peter, and long live St. Paul, and long live the seraphic St. Francis, who gladly give up to the first city, mother of the whole world, the most erudite, humble and revered fruit and master that can ever be found, both in the past and in the present time: so I rejoice, my dearest Father Master, because you have been well acknowledged and destined by the divine providence to such a noble chair, in a primary city, with provisions that are excellent and well-deserved because they are determined by our Blessed Lord and by his supreme shepherd; so this century of ours shall not envy the sixteenth one, nor shall Bologna envy Palestrina, many abuses shall cease, and Truth shall triumph on its throne.

In the eyes of Chiti this invitation embodied the wish for a reformation of church music, which, with the presence of Martini in Rome, would have been able to thrust its roots deeply into an authoritative past. The lure of an appointment in Rome, in the shadow of Palestrina, did not, however, succeed in convincing Martini. To avoid accepting the post, he took refuge in his health problems, which did actually exist – writing to his superior, he complained about the air of Rome, implausibly defining it “lower” than that of Bologna (letter of 3 October 1753) – and in the fear of the jealousy that this new role would kindle. So he managed to secure for himself the quiet of his convent in Bologna, and there, apart from a few short absences, he spent the rest of his life. As tangible evidence of the qualities that made it possible for Martini to stand out in the Roman context, there remain the pieces prepared by him for the triduum in the Church of the Twelve Holy Apostles, of which this CD offers an enjoyable sample; they bring back to us the mastery of a musician who had chosen a majestic style as the distinctive feature of his compositions, and who deserves to be adequately reassessed precisely on this ground.

ELISABETTA PASQUINI  
University of Bologna

Elenco completo delle tracce / *Complete tracklist*

1. Versetto: *Deus in adiutorium* 0:20  
Esecutori/Performers: Marco Saccardin

GIAMBATTISTA MARTINI (1706-1784), *Domine ad adiuvandum*  
in Re maggiore per soli, coro a cinque voci e orchestra (Roma, 1753)  
Fonte/Source: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, HH.42, cc. 168r-173v

2. Domine ad adiuvandum 1:46  
Esecutori/Performers: Giulia Bolcato, Carlotta Colombo, Chiara Brunello, Luca Cervoni, Mauro Borgioni

3. Gloria Patri 2:27  
Esecutori/Performers: Giulia Bolcato

4. Sicut erat in principio 2:25  
Esecutori/Performers: Giulia Bolcato, Carlotta Colombo, Chiara Brunello, Luca Cervoni

\* \* \*

5. Antifona (*commune Confessoris non Pontificis, in secundis Vesperis*): *Serve bone* 1:02  
Esecutori/Performers: Carlotta Colombo

6. GIAMBATTISTA MARTINI, *Laudate Dominum omnes gentes* 3:24  
in Sol maggiore per coro a cinque voci e orchestra (Roma, 1753)  
Fonte/Source: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, HH.93

\* \* \*

7. Antifona (*commune Confessoris non Pontificis, in primis Vesperis*): *Similabo eum* 1:12  
Esecutori/Performers: Luca Cervoni

8. GIAMBATTISTA MARTINI, *Magnificat* 7:57  
in Do minore per soli, coro a quattro voci e orchestra (Bologna, 1747)  
Fonte/Source: Bologna, Biblioteca di S. Francesco, M. Martini I-I  
Esecutori/Performers: Giulia Bolcato, Carlotta Colombo, Chiara Brunello,  
Maria Giuditta Guglielmi, Luca Cervoni, Emanuele Petracco, Mauro Borgioni, Marco Saccardin

\* \* \*

GIUSEPPE TORELLI (1658-1709), Sonata G.1 = A.2.2.1  
in Re maggiore per tromba e orchestra (Bologna, 1690)  
Fonte/Source: Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio, T.3/2.8

9. Adagio 2:15  
10. [Allegro] 1:48  
11. Grave 2:18  
12. [Allegro] 1:55  
Esecutori/Performers: Gabriele Cassone, Gabriele Pro

\* \* \*

13. Intonazione: *Te Deum laudamus* 0:35  
 Esecutori / *Performers*: Mauro Borgioni
- GIAMBATTISTA MARTINI, *Te Deum*  
 in Re maggiore per soli, otto voci in due cori e orchestra (Bologna-Roma, 1740)  
 Fonte / *Source*: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH.6440
14. *Te Deum laudamus* 3:42  
 Esecutori / *Performers*: Giulia Bolcato, Carlotta Colombo, Chiara Brunello,  
 Maria Giuditta Guglielmi, Luca Cervoni, Emanuele Petracco, Mauro Borgioni, Marco Saccardin
15. *Te gloriosus Apostolorum chorus* 1:50  
 Esecutori / *Performers*: Mauro Borgioni
16. *Te per orbem terrarum* 3:08  
 Esecutori / *Performers*: Giulia Bolcato, Carlotta Colombo, Chiara Brunello,  
 Maria Giuditta Guglielmi, Luca Cervoni, Emanuele Petracco, Mauro Borgioni, Marco Saccardin
17. *Te ergo quaesumus ... Aeterna fac* 3:14  
 Esecutori / *Performers*: Chiara Brunello
18. *Et rege eos* 1:30  
 Esecutori / *Performers*: Carlotta Colombo
19. *Dignare Domine* 3:13  
 Esecutori / *Performers*: Giulia Bolcato, Carlotta Colombo, Chiara Brunello,  
 Maria Giuditta Guglielmi, Luca Cervoni

Il progetto di ricostruzione delle musiche per il triduo in onore  
del beato Giuseppe da Copertino è a cura di  
Elisabetta Pasquini

Il concerto del 21 aprile 2023 del quale in questo CD si offrono gli esiti è stato organizzato da  
Officina San Francesco Bologna, Dipartimento delle Arti - La Soffitta

con il patrocinio: di Dicastero per la Cultura e l'educazione della Santa Sede, Regione Emilia Romagna, Comune di Bologna, Bologna Unesco City of Music, Arcidiocesi di Bologna, Accademia Filarmonica di Bologna, Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, FIMA - Fondazione italiana per la Musica antica; in collaborazione con: Bologna Musei - Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; con il contributo di: Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Provincia italiana di S. Antonio di Padova dei Frati minori conventuali; grazie a: Banca di Bologna, Illumia

L'Officina San Francesco Bologna è un gruppo di volontariato culturale nato in seno all'omonima Biblioteca, nel complesso monumentale del duecentesco insediamento minoritico bolognese. Con il termine 'officina' si vuole sottolineare un metodo di lavoro collettivo in cui tutti partecipano al processo creativo, condividendo professionalità e conoscenze, in una contaminazione reciproca. Il riferimento francescano invece, se da un lato rimanda alla basilica e convento di San Francesco di Bologna e alla sua ricca tradizione anche culturale che ispira l'attività dell'Officina, dall'altro esplicita la volontà di fare cultura a servizio dell'uomo, del suo benessere, della sua felicità. L'OSFB si compone attualmente di quattro sezioni: Arte e architettura "Alfonso Rubbiani", Letteratura e filosofia "Dante Alighieri", Musica "Padre Giambattista Martini" e Studi sulla storia del francescanesimo "Frate Bernardo di Quintavalle"; congiuntamente esse promuovono la rivista *online* «Artes» (<https://artes.unibo.it/>). Nei suoi primi tre anni di attività, la sezione Musica, coordinata da Elisabetta Pasquini, ha realizzato i cicli di conferenze *Una cioccolata con padre Martini* (2021-), un ciclo di concerti *Con tanta sua lode* (2022) e un convegno internazionale di studi dedicato a *Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento* (2023), coronato dal concerto al quale questo CD è dedicato.

**TACTUS**

DDD

TC 701308

© 2024

Made in Italy

Il concerto del 21 aprile 2023 del quale in questo cd si  
offrono gli esiti è stato organizzato da



**OFFICINA SAN FRANCESCO  
BOLOGNA**

Sezione musica  
*Padre Giambattista Martini*



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI



LA SOFFITTA

