

GIAMBATTISTA MARTINI

Messa per San Francesco · Mottetti sacri



ENSEMBLE SAN PIETRO
MARCELLO ROSSI

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.



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

In copertina / Cover:
GUIDO RENI (1575-1642), *San Francesco in meditazione*, ca 1630.



Trascrizione delle musiche: Giacomo Contro
Revisione: Marcello Rossi Corradini
Tecnico del suono: Simone Angiuli

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Esecutori / Performers

Ensemble bolognese

SAN PIETRO

soprani

CECILIA RIZZETTO, REBECCA BOTTARI, ALICE BOLLA

contralti

MARIA GIUDITTA GUGLIELMI, GIULIA MATTIELLO, EZIO SALVATERRA

tenori

VINCENZO DI DONATO, ENRICO IMBALZANO

bassi

GIACOMO CONTRO, MARCO ROSATO SIRI

violini

LORENZO GUGOLE, LUCIA DALLA LIBERA, ALESSIA TURRI,

PIETRO BATTISTONI, LEONARDO BELLESINI

viole

LUCA CACCIATORI, LORENZO BONINSEGNA

GIORDANO PEGORARO, violoncello

SOFIA AVESANI, violone

MARCELLO ROSSI CORRADINI, organo e direzione

«Santo Padre», «Padre Nostro», «Serafico Padre Santo»: sono queste le parole che padre Giovanni Battista Martini usava per parlare di San Francesco, fondatore dell'ordine religioso di cui il musicista bolognese faceva parte. L'insistenza sull'appellativo «Padre» indica non tanto un omaggio formale, ma il riconoscimento di un valore di guida a cui riferirsi costantemente. Il fatto che Martini fosse a sua volta chiamato “padre” non è semplicemente usanza ecclesiale, ma segno di una sua paternità ideale nel campo dell'arte musicale. Tra allievi temporanei che chiedevano una sorta di certificazione nell'ambito della composizione e allievi regolari che apprendevano l'arte nel corso degli anni, l'elenco degli studenti a contatto con il suo insegnamento supera il centinaio ed è pieno di nomi illustri da ogni parte d'Europa. A titolo di esempio ricordiamo: N. Jommelli, G. Sarti, F. L. Gassmann, J. C. Bach, J. Myslivecek, G. J. Vogler, S. Mattei, W. A. Mozart. Per comprendere appieno la reputazione di cui godeva padre Martini basti citare le parole di Mozart stesso, che scrivendogli direttamente si rivolgendosi a lui come «la persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo» (1776).

La condivisione della qualità di “padre” non esaurisce certo le analogie tra il santo di Assisi e il maestro bolognese. Pur trattandosi di figure molto distanti nel tempo e nella loro rilevanza storica, si avvertono senza dubbio dei caratteri comuni: la propensione all'umiltà e alla pacificazione delle discordie, l'amore per la musica come lode di Dio e momento di condivisione, la passione per i piccoli piaceri della vita come la buona cucina in compagnia degli amici.

Se sul carattere e la spiritualità di San Francesco non c'è bisogno di parole, ricordiamo invece come viene descritto padre Martini da Charles Burney, musicologo inglese *ante litteram* : «purezza di costumi, semplicità di modi, innata gaiezza, dolcezza e grande umanità». Per la musica, invece, è San Francesco a necessitare di qualche dettaglio che vada al di là dell'agiografia: il primo biografo Tommaso da Celano parla della voce del santo come «robusta, dolce, chiara e sonora», dedita naturalmente a cantare le lodi a Dio creatore anche accompagnandosi con una viella improvvisata costruita con due pezzi di

legno raccolti per terra. Quanto ai piaceri della tavola di San Francesco ricordiamo il famoso episodio di «Sora Jacopa» in cui il Santo aveva chiesto, poco prima di morire, il conforto dei biscotti che gli erano tanto piaciuti tempo addietro. Certo, il confronto con l'autentica golosità di Padre Martini non potrebbe essere più impietoso se leggiamo una lettera di Mozart (1770) durante la sua permanenza a Bologna:

Abbiamo l'onore di andare in giro con un certo Domenicano (sic!) ch'è ritenuto santo. Per conto mio non ci credo troppo perché a colazione prende spesso una tazza di cioccolata, subito dopo un buon bicchiere di vino forte spagnolo; ed io ho avuto perfino l'onore di pranzare con questo santo, il quale a tavola ha bevuto bravamente...

È interessante comprendere le ragioni del contrasto tra le umili origini di padre Martini, il suo modesto salario di mensile di circa tre scudi come maestro di cappella e l'opulenza della sua tavola, degna di una corte. Spesso infatti i generi alimentari, e soprattutto il cioccolato di cui il musicista bolognese era ghiotto, diventavano "moneta di scambio" laddove non appariva opportuno un compenso in "vile" denaro. Questo accadeva, naturalmente, per remunerare i servizi musicali qualificati di padre Martini (composizioni, consulenze, lezioni di contrappunto), che da buon frate francescano aveva fatto voto di povertà. Ecco allora spiegata non solo la mensa tutt'altro che povera, ma soprattutto la ricchissima collezione di libri e ritratti che nella sua lunga vita aveva raccolto, il cui lascito è tutt'ora il centro del Museo Internazionale della Musica di Bologna.

Naturalmente il legame di padre Martini con San Francesco non si esauriva sotto l'aspetto ideale, ma si esplicava in un contatto costante con la basilica di Assisi, testimoniato da un assiduo rapporto epistolare. Padre Martini rimase fino all'ultimo anno di vita un'autorità indiscutibile nel campo musicale all'interno dell'ordine: ad esempio nel 1784, anno della sua morte, gli veniva chiesta una lettera di raccomandazione per la nomina del nuovo maestro di Cappella di Assisi. A testimonianza dell'affetto dal quale Padre Martini era circondato, ricordiamo la commovente lettera inviata cinque mesi prima della sua morte, dal confratello Frate Ubaldo Tebaldi della comunità di Assisi:

Mi ha molto addolorato il penoso stato di salute, nel quale la P.V.M.R. si trova. Se avessi il modo di liberarnela in un'istante, lo farei ben volentieri, tanto più che i pari suoi dovrebbero campar lungamente sani e robusti per secoli. [...] Tutti questi Padri la ossequiano senza fine. Io poi desiderando vivamente occasioni opportune di poterla ubbidire, le raffermo il mio distinto rispetto, e quella parzialissima immutabile stima, con cui mi riprotesto.

Come musicista di chiesa francescano, padre Martini non poteva che essere coinvolto nella liturgia dedicata al santo fondatore componendo per queste occasioni numerose opere.

Tra queste ricordiamo in particolar modo la *Messa per la Notte di San Francesco*, ma anche diversi inni, mottetti, graduali e antifone, dalla polifonia osservata alle arie più virtuosistiche.

Le composizioni per la liturgia dedicata a San Francesco erano spesso dedicate e conservate nella cappella musicale di Assisi, anche se, probabilmente, trovavano esecuzione anche a Bologna nella basilica di San Francesco, dove padre Martini viveva stabilmente. La data della prima esecuzione accertata della Messa è la Festa di Pentecoste del 1782, poi è registrata un'ulteriore esecuzione per la festività pasquale nel 1783, ma nulla esclude, vista la dedica alla notte di San Francesco, che sia stata eseguita prima del 1782 almeno una volta il 3 o il 4 ottobre. Trattandosi di una data non lontana dalla morte di padre Martini ed eseguita per la festività di maggiore importanza dell'ordine, l'opera risulta particolarmente significativa: si tratta probabilmente della sua ultima messa e potrebbe essere considerata quasi il suo testamento spirituale e musicale.

La Messa si limita alle prime due parti dell'ordinario (*Kyrie e Gloria*), secondo la tradizione compositiva della messa concertata in uso in varie parti d'Italia, principalmente Napoli e Bologna. In questo specifico genere liturgico-musicale la composizione si concentra all'inizio della celebrazione, formando così un momento musicale introduttivo a se stante rispetto alla restante liturgia, quasi come un "concerto sacro" con le sezioni corali inframmezzate da numerose arie solistiche. In questo caso specifico si può notare, tuttavia, che a differenza di altre messe concertate dello stesso autore con orchestra

d'archi e talvolta strumenti a fiato, vi è solo il basso continuo, con una esiguità di mezzi che potremmo definire, con un gioco di parole, "francescana". Questo non impedisce che le singole, talvolta brevi sezioni, siano estremamente diversificate l'una dall'altra, con il basso continuo che non si limita a raddoppiare la linea del basso in un contesto polifonico di matrice palestriniana, ma dialoga di volta in volta con le voci solistiche. La messa articola i singoli movimenti interni con una studiata varietà di organici: prevalentemente arie solistiche per i quattro registri vocali (*Laudamus Te, Domine Deus Rex Caelestis, Domine filii Unigenite, Quoniam tu solus*), ma anche un duetto (*Domine Deus Agnus Dei*), un terzetto (*Christe eleison*) e alcuni episodi in quartetto (*Qui tollis peccata mundi, Gratias agimus tibi*). Allo scopo di ottenere la maggior varietà possibile si nota anche l'uso dei solisti in dialogo con il coro: ad esempio nel *Domine Fili Unigenite* il basso solista e il coro si alternano in forma responsoriale. Troviamo anche episodi in duetto o quartetto (*Kyrie I e Gloria in excelsis*), dove i passaggi solistici sono l'occasione per creare contrasti dinamici molto efficaci all'ascolto. Permangono, tipici della struttura della messa concertata, i movimenti fugati posti al termine delle sezioni che costituiscono una sorta di banco di prova della bravura del compositore come il finale del *Kyrie II* e del *Gloria (Cum sancto spiritu)*. A testimonianza della perizia con cui Martini architettava questi movimenti conclusivi possiamo ricordare il commento di K. Ditters von Dittersdorf dopo l'ascolto della sua musica nel maggio del 1763 assieme a C. W. Gluck in occasione dei Vespri della Madonna di S. Luca:

La composizione era del padre Martino. Ah! Che divario fra questa musica e quella di Mazzoni! Non ho mai udito uno stile ecclesiastico tanto maestoso, elevato e toccante. Perfino la composizione di Caldara restava di gran lunga inferiore a questo lavoro. In un salmo – credo che fosse un Magnificat – l'Amen era una fuga a otto voci. Oh Dio! Quale artistica tessitura!

Von Dittersdorf e Gluck espressero il desiderio di riascoltare quella fuga e Martini acconsentì a inserire l'esecuzione dell'Amen al termine del *Credo* nella messa del giorno seguente, considerando che erano nella stessa tonalità. Questo aneddoto rivela, oltre che l'ammirazione per le doti contrappuntistiche di Martini, un grado di flessibilità formale

notevole: l'*Amen* al termine del Vespro e la sezione finale del *Credo* risultavano di fatto intercambiabili. In questo disco si è operato similmente accostando *Kyrie* e *Gloria* della *Messa per la Notte di S. Francesco* a due sezioni staccate della messa: *Sanctus* e *Agnus Dei* a 8 voci. Pur nella diversità di organico tra coro a quattro e coro a otto l'identità tonale (re maggiore) e la struttura a pannelli rendono l'associazione di questi pezzi assolutamente fluida all'ascolto. La circostanza che i brani citati siano tutti conservati alla biblioteca di Assisi, pur con due collocazioni differenti, non fa che rendere questa proposta congiunta ancora più plausibile.

La ricostruzione di un'ipotetica "messa francescana" completa in tutte le sezioni rimane forzatamente incompiuta per la mancanza del *Credo*, ma si può giovare di alcuni brani in posizione intermedia come il graduale, per il quale era frequente il ricorso al cantante solista come nel caso di *Alleluia Franciscus Pauper*, eseguito alla festa della Traslazione di San Francesco per soprano e orchestra d'archi. Questo brano doveva risultare molto gradito perché nella partitura originale sono state annotate scrupolosamente le date delle esecuzioni: più di dieci volte dal 1760 al 1779.

Oltre al Graduale è stato inserito un altro brano concertante di più ampie proporzioni: il mottetto *Exultate o stellae Beate* per soprano, contralto e orchestra d'archi. Il brano è stato eseguito almeno cinque volte dal 1747 al 1769 con riferimento a Sant'Antonio da Padova, ma è prevista per questo tipo di brano la possibilità di utilizzo per un altro santo sostituendo il nome proprio nel recitativo dove viene esplicitata la dedica.

L'inno *O Divi amoris victima*, scritto per i primi vesperi del patriarca S. Francesco (1767), è invece una composizione articolata in piccole sezioni, quasi una cantata in miniatura, non troppo diversa formalmente dalla messa dove gli episodi corali si alternano a quelli solistici con brevi arie e duetti.

Di dimensioni ancora più ridotte è il brano *Salvete sacra stigmata*, delizioso inno scritto per la festa delle sacre stimmate per voce e basso continuo. Risulta ad un primo esame straniante l'accostamento delle stimmate con una musica di carattere sereno. Tuttavia questa associazione si può facilmente spiegare con l'ottica francescana in cui l'imitazione di Cristo, persino nella sofferenza corporale, è fonte di gioia.

Termina il programma proposto un inno per i secondi vesperi della morte di S. Francesco dal titolo *Jam noctis*, in cui prevale una struttura di tipo corale lungo tutto il brano. L'effetto è un incedere solenne con una tessitura musicale molto densa a otto voci cui si aggiungono superiormente due parti di violino. Il testo è una bellissima preghiera di commiato: «È discesa la notte sul mondo, il creato è avvolto nell'ombra: il Serafico Padre Francesco la sua vita conclude sereno». Non sappiamo quando esattamente sia stato composto l'inno, ma l'immagine di un addio sereno alla vita appartiene senz'altro anche alla storia di padre Martini, già nel 1763 anziano e claudicante, così come viene descritto da von Dittersdorf:

[...] molto più di tutto l'oro apprezzavo l'onore di essere stimato degno di questa preferenza da parte del Padre della musica. Il buon vecchio mi ringraziò per quello che chiamava il mio bel modo di pensare, e dopo essere rimasto con noi per mezz'ora se ne andò com'era venuto, condotto per un braccio da un fratello laico e appoggiandosi a una stampella.

GIACOMO CONTRO, MARCELLO ROSSI CORRADINI

I testi sono disponibili al seguente link:

Texts are available on our website:

www.tactus.it/testi – Codice / Code: 108873

“Holy Father,” “Our Father,” “Seraphic Holy Father”: these are the words Father Giovanni Battista Martini used to refer to Saint Francis, founder of the religious order to which the Bolognese musician belonged. The insistence on the title “Father” indicates not so much a formal tribute as the recognition of a guiding figure to whom one could constantly refer. The fact that Martini was himself called “Father” is not merely an ecclesiastical habit, but a sign of his ideal fatherhood in the field of musical art. Between temporary students seeking a sort of certification in composition and regular students who learned the art over the years, the list of pupils who came into contact with his teaching exceeds a hundred and is filled with illustrious names from all over Europe. By way of example, we mention: N. Jommelli, G. Sarti, F. L. Gassmann, J. C. Bach, J. Myslivecek, G. J. Vogler, S. Mattei, W. A. Mozart. To fully grasp the reputation Father Martini enjoyed, it suffices to quote the words of Mozart himself, who, writing to him directly, addressed him as “the person in the world whom I love, revere, and esteem most” (1776).

The fact that they both share the title of “father” certainly does not exhaust the similarities between the saint of Assisi and the Bolognese master. Although they are figures separated by great distances in time and historical significance, there are undoubtedly common traits: a propensity for humility and the resolution of discord, a love for music as praise of God and a moment of sharing, and a passion for life’s small pleasures, such as good food in the company of friends.

While there is no need to talk about the character and spirituality of St. Francis, let us recall how Father Martini is described by Charles Burney, an English musicologist ahead of his time: “purity of morals, simplicity of manner, innate cheerfulness, gentleness, and great humanity.” As for music, however, it is St. Francis who requires some details that go beyond hagiography: his first biographer, Thomas of Celano, describes the saint’s voice as “robust, sweet, clear, and resonant,” naturally devoted to singing the praises of God the Creator, even accompanying himself on an improvised viella made from two pieces of

wood picked up from the ground. As for St. Francis's culinary pleasures, we recall the famous episode of "Sora Jacopa," in which the saint, shortly before his death, asked for the comfort of the biscuits he had so enjoyed long ago. Of course, the comparison with Father Martini's genuine appetite could not be more merciless if we read a letter from Mozart (1770) during his stay in Bologna:

We have the honour of traveling around with a certain Dominican (sic!) who is considered a saint. Personally, I do not quite believe it, because at breakfast he often drinks a cup of chocolate, immediately followed by a good glass of strong Spanish wine; and I have even had the honour of dining with this saint, who at table drank heartily...

It is interesting to consider the reasons behind the contrast between Father Martini's humble origins, his modest monthly salary of about three *scudi* as a chapel master, and the opulence of his table, worthy of a royal court. In fact, foodstuffs – and especially chocolate, for which the Bolognese musician had a particular fondness – often served as "currency" when payment in "vile" money was deemed inappropriate. This was, of course, to compensate Father Martini for his specialized musical services (compositions, consultations, counterpoint lessons), as he, being a devout Franciscan friar, had taken a vow of poverty. This explains not only the far-from-meagre table, but above all the rich collection of books and portraits he had collected over his long life, whose legacy remains the centrepiece of the International Museum of Music in Bologna.

Of course, Father Martini's connection to St. Francis was not limited to the purely spiritual realm, but was manifested in constant contact with the Basilica of Assisi, as evidenced by a regular exchange of letters. Father Martini remained, until the very end of his life, an undisputed authority in the field of music within the order: for example, in 1784, the year of his death, he was asked to write a letter of recommendation for the appointment of the new chapel master in Assisi. As a sign of affection with which Father Martini was surrounded, we recall the moving letter sent to him five months before his death by his fellow friar, Brother Ubaldo Tebaldi, of the Assisi community:

I was deeply saddened to hear of the poor state of health in which you find yourself. If I had a way to relieve you of it in an instant, I would gladly do so, especially since people like you should live long, healthy, and robust lives for centuries to come. [...] All these Fathers pay you endless homage. As for me, eagerly awaiting suitable opportunities to serve you, I assure you of my deepest respect and my personal, unwavering esteem.

As a Franciscan church musician, Father Martini was naturally involved in the liturgy dedicated to the founding saint, composing numerous works for these occasions. Of particular note among these is the Mass for the Night of St. Francis, as well as various hymns, motets, graduals, and antiphons, ranging from restrained polyphony to more virtuosic arias.

The compositions for the liturgy dedicated to St. Francis were often dedicated to and preserved in the music chapel of Assisi, although they were also performed in Bologna, probably, at the Basilica of St. Francis, where Father Martini lived permanently. The date of the first confirmed performance of the Mass was the Feast of Pentecost in 1782; a further performance was recorded for the Easter holiday in 1783, but given the dedication to the Night of St. Francis, nothing precludes the possibility that it was performed at least once on 3rd or 4th October prior to 1782. Given that this date is not far from Father Martini's death and that the work was performed for the Order's most important feast day, the piece is particularly significant: it is likely his last Mass and could almost be considered his spiritual and musical testament.

The Mass is limited to the first two parts of the Ordinary (*Kyrie* and *Gloria*), in accordance with the compositional tradition of the concerted Mass practiced in various parts of Italy, primarily Naples and Bologna. In this specific liturgical-musical genre, the composition is concentrated at the beginning of the celebration, thus forming a standalone introductory musical segment distinct from the rest of the liturgy, almost like a "sacred concert" with choral sections interspersed with numerous solo arias. In this specific case, however, it can be noted that, unlike other concerted masses by the same composer featuring a string orchestra and sometimes wind instruments, there is only the basso continuo, with a scarcity of resources that we might define, with a play on words,

as “Franciscan”. This does not prevent the individual, sometimes brief sections from being extremely diverse from one another, with the basso continuo not merely doubling the bass line in a Palestrina-style polyphonic context, but engaging in dialogue with the solo voices from time to time.

The Mass structures its individual sections with a carefully crafted variety of vocal ensembles: primarily solo arias for the four soloists (*Laudamus Te, Domine Deus Rex Caelestis, Domine filii Unigenite, Quoniam tu solus*), but also a duet (*Domine Deus Agnus Dei*), a trio (*Christe eleison*), and several quartet passages (*Qui tollis peccata mundi, Gratias agimus tibi*). To achieve the greatest possible variety, the use of soloists in dialogue with the choir is also notable: for example, in *Domine Fili Unigenite*, the bass soloist and the choir alternate in a responsorial form. We also find duet or quartet passages (*Kyrie I* and *Gloria in excelsis*), where the solo passages provide an opportunity to create dynamic contrasts that are highly effective to the ear. Typical of the structure of the concerted Mass, the fugal movements placed at the end of the sections remain, serving as a sort of proof of the composer’s skill, such as the *Kyrie II* and the ending section of *Gloria (Cum sanctu spiritu)*. As a clear example of the skill with which Martini crafted these concluding movements, we may recall the comment by K. Ditters von Dittersdorf after hearing his music in May 1763 together with C. W. Gluck on the occasion of the Vespers of Our Lady of St. Luke:

The composition was by Father Martino. Ah! What a difference between this music and Mazzoni’s! I have never heard such a majestic, sublime, and moving style of church music. Even Caldara’s composition paled in comparison to this work. In one psalm – I believe it was a Magnificat – the “Amen” was an eight-part fugue. Oh my God! What artistic craftsmanship!

Von Dittersdorf and Gluck expressed a desire to hear that fugue again, and Martini agreed to include the performance of the *Amen* at the end of the *Credo* in the following day’s Mass, since they were in the same key. This anecdote reveals not only admiration for Martini’s contrapuntal skills but also a remarkable degree of formal flexibility: the *Amen* at the end of Vespers and the final section of the *Credo* were, in fact, interchangeable. This

recording takes a similar approach by pairing the *Kyrie* and *Gloria* from the Mass for the Night of St. Francis with two separate sections of the Mass: the 8-voice *Sanctus* and *Agnus Dei*. Despite the difference in instrumentation between a four-part and an eight-part choir, the shared key (D major) and the panelled structure make the combination of these pieces sound completely seamless. The fact that the pieces mentioned are all preserved in the Assisi library, albeit in two different locations, only makes this combined presentation even more plausible.

The reconstruction of a hypothetical “Franciscan Mass” complete in all its sections is impossible due to the absence of the Creed, but we can draw on certain intermediate sections such as the Gradual, for which a solo singer was frequently employed, as in the case of *Alleluia Franciscus Pauper*, performed on the feast of the Translation of St. Francis for soprano and string orchestra. This piece must have been very popular because the dates of the performances were scrupulously noted in the original score: more than ten times from 1760 to 1779.

In addition to the Gradual, another concertante piece of greater scope has been included: the motet *Exultate o Stellae Beate* for soprano, contralto, and string orchestra. The piece was performed at least five times between 1747 and 1769 in reference to Saint Anthony of Padua, but this type of piece allows for adaptation to another saint by substituting the proper name in the recitative where the dedication is explicitly stated.

The hymn *O Divi Amoris Victima*, written for the First Vespers of St. Francis, the Patriarch (1767), is, on the other hand, a composition divided into small sections, almost a miniature cantata, not too dissimilar in form to a Mass, where choral passages alternate with solo passages featuring short arias and duets.

Even smaller in scale is the piece *Salvete Sacra Stigmata*, a delightful hymn written for the feast of the Sacred Stigmata for voice and basso continuo. At first glance, the juxtaposition of the stigmata with music of a serene character seems jarring. However, this association can easily be explained from a Franciscan perspective, in which the imitation of Christ – even in bodily suffering – is a source of joy.

The program concludes with a hymn for the Second Vespers of the death of St. Francis titled *Jam Noctis*, in which a choral structure prevails throughout the piece. The effect is a solemn progression with a very dense eight-voice musical texture, to which two violin parts are added in the upper register. The text is a beautiful farewell prayer: “*Night has fallen upon the world, creation is shrouded in shadow: the Seraphic Father Francis concludes his life in serenity.*” We do not know exactly when the hymn was composed, but the image of a serene farewell to life undoubtedly also belongs to the story of Father Martini, already elderly and limping in 1763, as described by von Dittersdorf:

[...] far more than all the gold in the world, I valued the honour of being deemed worthy of this preference by the Father of Music. The good old man thanked me for what he called my fine way of thinking, and after staying with us for half an hour, he left just as he had come, supported by a lay brother on one arm and leaning on a crutch.

GIACOMO CONTRO, MARCELLO ROSSI CORRADINI

I testi sono disponibili al seguente link:

Texts are available on our website:

www.tactus.it/testi – Codice / Code: 108873



DDD

108873

© 2026

Made in Italy

GIAMBATTISTA MARTINI

(1706-1784)

Messa per la Notte di San Francesco

Mass for St Francis's Eve

-
- | | |
|--|-------|
| 1. Kyrie | 6:15 |
| 2. Gloria in excelsis | 19:03 |
| 3. Alleluia, Franciscus pauper (<i>Grad. In Festo Traslationis S. P. Francisci</i>) | 5:59 |
| 4. Sanctus [per coro a otto voci, due solisti e basso continuo] | 3:19 |
| 5. Agnus Dei [per coro a otto voci e basso continuo] | 3:05 |
| 6. Exultate o stelle beate (<i>Mottetto per Ogni Santo</i>)
[per soprano, contralto, archi e basso continuo] | 15:15 |
| 7. O Divi amoris victima (<i>Inno per i primi vespri del Patriarca San Francesco</i>)
[1767, per coro a quattro voci, solisti e basso continuo] | 8:01 |
| 8. Salvete Sacra Stigmata (<i>Inno in festo impressioni Sacrum Stigmatum</i>)
[per soprano e basso continuo] | 3:25 |
| 9. Jam noctis (<i>Inno per i secondi vespri del Patriarca San Francesco</i>)
[per coro a otto voci, due violini e basso continuo] | 2:49 |
-