

domenica 16 settembre 2001
ore 17

Chiesa di San Filippo

Coro e Orchestra
dell'Accademia del Santo Spirito
Sergio Balestracci, *direttore*
Grazia Abbà, *maestro del coro*

In collaborazione con
l'Accademia del Santo Spirito

Antonio Caldara

(1670 ca. - 1736)

Sinfonia n. 4 in si minore per archi e basso continuo

Morte e sepultura di Christo

grave

allegretto - adagio

allegro assai

Stabat Mater per soli, coro e orchestra

I Stabat Mater

II Cuius animam gementem

III Quis est homo

IV Sancta Mater

V Tui nati vulnerati

VI Fac me tecum pie flere

VII Juxta crucem

VIII Virgo virginum praeclara

IX Fac ut portem

X Flammis ne urar succensus

XI Christe, cum sit hinc exire

XII Fac ut animae donetur

Salmo CX *Confitebor tibi, Domine* per soprano, oboe concertante, coro e orchestra

Lia Serafini, *soprano*

Marina De Liso, *mezzosoprano*

Mirko Guadagnini, *tenore*

Enrico Bava, *basso*

L'Orchestra dell'Accademia del Santo Spirito, formatasi nel 1986 in occasione delle celebrazioni per il terzo centenario della nascita di Andrea Stefano Fiorè, è composta da giovani strumentisti che operano nel campo della musica barocca con strumenti originali, tornati a svolgere l'attività musicale in Italia dopo essersi specializzati nei più importanti centri musicali europei.

Il Coro dell'Accademia del Santo Spirito è stato fondato nella primavera del 1985 e si dedica principalmente allo studio e all'esecuzione della musica inedita (prevalentemente concertata con strumenti) di autori italiani del '600 e del '700 con particolare riferimento agli autori piemontesi dello stesso periodo. Diretto fin dalla sua fondazione da Sergio Balestracci, ha tenuto numerosi concerti in Italia e ha partecipato a tutte le edizioni di Settembre Musica. Lo studio degli antichi autori italiani non ha comunque escluso i classici della coralità dal repertorio della formazione, che ha inciso per la Stradivarius due cantate sacre di Alessandro Stradella (1994) e, nel 1998, una raccolta di composizioni inedite di autori piemontesi dedicate alla Sindone.

Dopo gli studi al Conservatorio di Piacenza, **Sergio Balestracci** ha studiato flauto diritto con Edgar Hunt, diplomandosi successivamente al Trinity College of Music di Londra. Laureatosi in Storia Moderna all'Università di Torino, ha iniziato molto presto l'attività concertistica come strumentista e come vocalista nel campo della musica rinascimentale e barocca. Direttore dell'Accademia Fontegara di Torino fin dalla sua fondazione nel 1971, ha diretto l'orchestra dell'Università di Padova e l'European Baroque Ensemble. Fondatore dell'Accademia del Flauto Dolce di Torino, attualmente è direttore del Coro e dell'Orchestra dell'Accademia del Santo Spirito. È impegnato non solo nel recupero delle opere musicali barocche italiane, ma anche nello studio della trattatistica rinascimentale e barocca: nel 1992 ha pubblicato la prima traduzione italiana del *Trattato sul flauto traverso* di Quantz.

Enrico Bava ha studiato canto con Laura Bracco; tra il 1990 e il 1992 ha collaborato con il Coro della Rai di Torino e nell'ambito della musica rinascimentale e barocca è attivo con i gruppi vocali Daltrocanto, Métamorphoses di Parigi (del quale è direttore aggiunto), Delitiae musicae, Cappella Ducale di Venezia e Accademia del Ricercare. Ha tenuto corsi di canto per l'Assercam di Lille in Francia e attualmente studia a Genova con il soprano Rosetta Noli. Con il Teatro Regio di Torino ha

partecipato alle opere *Tosca*, *Pelléas et Melisande* e *Roméo et Juliette* e nella stagione concertistica '98/'99 ha partecipato all'esecuzione in forma di concerto del *Convitato di pietra* di Giuseppe Gazzaniga. Dal 1993 fa parte del Coro del Teatro Regio.

Marina De Liso, si è diplomata in canto con il massimo dei voti presso il Conservatorio di Rovigo, perfezionandosi poi alla Scuola musicale di Milano con Claudine Ansermet; si è in seguito dedicata soprattutto al repertorio rinascimentale e barocco. Ha preso parte a numerose opere di autori contemporanei allestite dal teatro Sociale di Rovigo; in diverse occasioni ha interpretato la *Messa arcaica* di Franco Battiato. Come solista ha cantato a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai nel *Te Deum* di Charpentier e nel *Magnificat* di Bach. Di recente ha eseguito in Francia le *Folk songs* di Berio e le *Siete canciones populares españolas* di De Falla, e presto replicherà il medesimo programma al Festival di musica contemporanea di Barga. Ha vinto il 31° Concorso europeo per voci liriche "Toti Dal Monte" per il ruolo di Quickly nel *Falstaff*, personaggio che interpreterà prossimamente in vari teatri italiani.

Mirko Guadagnini può vantare un ampio repertorio, che passando attraverso la liederistica spazia dalla musica medievale ai contemporanei. Ha all'attivo numerose incisioni discografiche del repertorio madrigalistico del '500-'600, tre opere barocche, la *Kronungsmesse* di W. A. Mozart, due cantate del '700 (Stradella, Sammartini) e un'opera contemporanea del compositore italiano Irlando Danieli. Oltre ad un'intensissima attività concertistica, nel 1998 inizia quella operistica debuttando nel ruolo di Tamino ne *Il flauto magico* di Mozart e proseguendo con *Gustavo I Re di Svezia* di Galuppi, *Gianni Schicchi* di Puccini, *Don Giovanni* di Mozart. A novembre '99 esordisce al Regio di Torino come Tom Rakewell in *The rake's progress* di Stravinskij.

Lia Serafini si è diplomata in pianoforte al Conservatorio di Vicenza; dal 1986 si è dedicata allo studio del canto, specializzandosi nel repertorio barocco e cameristico. Ha partecipato alle più prestigiose rassegne italiane ed europee sotto la direzione di Jordi Savall, Alan Curtis, Diego Fasolis, Michael Radulescu, Ottavio Dantone, Antonio Florio. Collabora con numerosi gruppi e formazioni orchestrali, fra cui l'Accademia bizantina di Ravenna, l'Orchestra di Padova e del Veneto, la Stagione armonica di Padova. Ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche, particolarmente per la Radio della Svizzera Italiana e Radio 3, ed ha inciso per diverse case discografiche, ottenendo riconoscimenti e segnalazioni.

Parlare d'una autentica Caldara-*renaissance* è forse un po' eccessivo. Certo è, tuttavia, che da alcuni anni a questa parte una fruttuosissima sinergia tra studiosi ed esecutori sta riportando sempre più alla ribalta la musica del musicista veneziano. In realtà, a sorprendere dovrebbe piuttosto essere la mancanza di interesse che fino a non molto tempo fa affliggeva un compositore che ai suoi tempi era assai stimato e rinomato. Se, in effetti, sono purtroppo molti i musicisti del passato a condividere questo non felice destino, nel caso di Caldara esso appare particolarmente ingiusto anche a motivo della profonda influenza che egli esercitò su autori di lui oggi molto più noti. La musica di Caldara lasciò un importante *imprinting* su Bach negli anni di Lipsia. Telemann lo affianca espressamente, tra i modelli da lui seguiti nel genere sacro, a Steffani, Corelli, Rosenmüller. Mozart stesso si fece le ossa ricopiando i suoi canoni. Oltre a questi tre nomi blasonati, la sua influenza in terra di Germania nella parte centrale del sec. XVIII fu straordinaria. Ciò nonostante, ad oggi risulta edita solo una minima parte della sua consistente produzione (che si stima sia superiore ai 3400 titoli!). Figlio d'un violinista, talento precoce, Caldara esordì come "putto cantore" presso la Basilica di San Marco, dove lavorò fino al 1698 anche in qualità di violista e violoncellista. Ancorché non databile con precisione, la sua versione del Salmo CX *Confitebor tibi, Domine* per soprano solo, coro a quattro parti, oboe obbligato e archi parrebbe risalire proprio a questi esordi veneziani. Si tratta, infatti, di un'opera sicuramente giovanile, il cui organico, secondo Eleanor Selfridge-Field, corrisponde alle risorse della cappella di San Marco tra 1698 e 1699. Si potrebbe perfino ipotizzare che tale salmo sia stato scritto per salutare l'arrivo del primo oboista della Basilica, Onofrio Penati. Nel maggio 1699 Caldara venne chiamato a Mantova da Ferdinando Carlo, ultimo duca della famiglia Gonzaga, in qualità di "maestro di cappella da chiesa e dal teatro". Si trattava d'un incarico davvero di non poco prestigio, per di più sotto un signore appassionato di produzioni operistiche su scala grandiosa. Non fu tuttavia qui che il destino riservò a Caldara il successo. Impedimento inatteso fu la guerra di successione spagnola e le conseguenti difficoltà politiche ed economiche, culminate con l'esilio del duca a Venezia nel 1707 e la sua morte in circostanze misteriose l'anno dopo. Nel 1708 Caldara ebbe un fugace incarico di compositore di camera del re Carlo III (il futuro imperatore Carlo VI), che seguì a Barcellona. Nel marzo 1709 era di ritorno a Roma, dove poco dopo ottenne la carica di compositore e maestro di cappella del principe Francesco Maria Ruspoli. Nella città papale Caldara visse un settennio di intenso fervore creativo, certamente punteggiato dalla compresenza di musicisti del calibro di Händel,

Alessandro e Domenico Scarlatti, Corelli. Per il Ruspoli egli scrisse ben 150 cantate solistiche, oltre 50 duetti, quattro opere, tre intermezzi e nove oratori, cui vanno aggiunti tutti i lavori composti per i cardinali Colonna e Ottoboni, nonché per l'imperatore Giuseppe I. Nel 1711, alla morte di costui, Caldara si recò prima a Milano e poi a Vienna per omaggiare il re Carlo III, giunto dalla Spagna per succedere sul soglio imperiale. Dal suo vecchio signore non ottenne subito il posto sperato di Vize-Hofkapellmeister, che venne invece assegnato a Johann Joseph Fux. L'ottenne qualche anno dopo, nell'aprile 1716. Il nuovo incarico viennese si rivelò fin da subito molto impegnativo (nonché remunerativo). Il calendario della corte imperiale era notevolmente pieno di ricorrenze e osservava un rigido protocollo. I periodi dell'anno liturgico, le feste, le ricorrenze dei vari santi venivano commemorate con musica consona allo *status* di ciascuno: *missae solennes* per le festività principali, *missae mediocres* per quelle minori, austera musica da cappella per l'Avvento e la Quaresima. Quattro oratori erano necessari per ogni Quaresima. Nuova musica veniva anche richiesta di regola per i vari "Galatège", compleanni e onomastici della famiglia imperiale. Per carnevale ogni anno era di prassi inscenare un'opera nuova. Caldara onorò tutti questi impegni con grande zelo fino a poco prima della morte, forte anche dell'affetto e della stima di Carlo VI, che nel corso degli anni concesse al musicista generosi aumenti di salario (che a un certo punto arrivò perfino a superare quello del Kapellmeister Fux). L'organico strumentale della Hofkapelle su cui Caldara poté fare regolare affidamento fu sempre eccezionale, simile a quelli che a Roma aveva potuto vedere solo in circostanze molto speciali: da 32 a 41 archi, da 18 a 25 ottoni, da 9 a 13 fiati. Il suo estro compositivo ebbe dunque modo di dispiegarsi in assoluta indipendenza, senza rivali (anche perché le condizioni di salute di Fux cominciarono a peggiorare alla fine degli anni '20). La produzione del ventennio viennese di Caldara è notevole: 23 oratori, 32 opere, numerose *feste da camera* e serenate, oltre cento messe, una pleora non quantificabile con esattezza di salmi, antifone, offertori e altri pezzi sacri. Alcuni fascicoli manoscritti conservati presso l'archivio del convento dei Padri Minoriti di Vienna ci hanno restituito 11 di una serie di 12 *Sinfonie a quattro* di Caldara. Si tratta d'una serie di brevi lavori orchestrali noti, in realtà, da molto tempo – si pensi che cinque di essi vennero editi già nel 1800 da Simon Molitor con il titolo di *Quartetti* –, ma solo di recente editi (1976) e incisi integralmente (2001). Queste *Sinfonie* vennero tutte concepite come introduzioni di alcuni oratori. In origine constavano di soli due movimenti (adagio-allegro): al fine, però, di riutilizzarle anche in un contesto profano, Caldara le allungò aggiungendo uno

o due movimenti. Con l'eccezione della prima *Sinfonia*, risalente al 1718, le altre risalgono agli ultimi 12 anni dell'attività di Caldara, dal 1724, anno della quarta, al 1735, anno della nona. La *Sinfonia n. 4* fungeva da "ouverture" per l'oratorio *Morte e Sepoltura di Cristo/... Cantato nell'Augustissima Cappella/ della/ Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà/ di/ CARLO VI/ Imperador de' Romani* su testo di Francesco Fozio, eseguito per la prima volta a Vienna nel marzo 1724 e successivamente nel 1730 a Dresda, Monaco, Salisburgo, Breslau, Brünn e forse Berlino. Non è dato sapere, invece, a quando risalga il rimaneggiamento che portò all'aggiunta del terzo movimento. Si tratta di un'opera molto breve. Il *grave* iniziale, in stile fugato, è un piccolo ma significativo *specimen* della "maniera" austera e seria che prediligevano tanto Caldara quanto il suo signore Carlo VI. Più incisivo ritmicamente e vibrante suona l'*allegretto*, anch'esso però inesorabilmente squadrato *in morem fugae*, con tanto di canonica progressione discendente delle entrate. Fragranze un po' più spigliate e mediterranee (fatto salvo sempre un minimo di *allure* contrappuntistica) sono introdotte dal conclusivo *allegro assai*, grazie anche a un più dinamico ritmo ternario.

Al cerimoniale liturgico del tempo di Quaresima, e soprattutto a quello della Settimana Santa, presso la corte di Vienna veniva di consueto riservato un riguardo speciale. In modo particolare, lo *Stabat Mater* aveva il suo posto come la sequenza dell'ufficio di compieta durante i quattro sabati del periodo quaresimale. Per questo famoso testo medievale, attribuito a Jacopone da Todi e accolto ufficialmente nel Messale romano nel 1722, il protocollo prescriveva, per queste occasioni, versioni musicali estese. Caldara sembra aver accolto con molto favore questa opportunità, a giudicare dall'opera da lui composta. In effetti, il suo *Stabat Mater* è davvero una partitura molto importante e significativa. Dalle 20 "terzine" della sequenza Caldara ricava una complessa struttura in 12 sezioni, riassumibile con lo schema seguente.

n.	batt.	incipit	tempo	ritmo	tonalità	voci	s
I.	21	<i>Stabat Mater</i>	Adagio	—	sol	Tutti	i
IIa.	10	} <i>Cuius animam gementem</i> <i>O quam tristis et afflicta</i> <i>Quae mœrebat et dolebat</i>	Adagio	—	sol	SAT	b
IIb.	5		Adagio	—	sol	B	c
IIc.	9		Adagio	—	sol	Tutti	
IIIa.	39		} <i>Quis est homo</i> <i>Vidit suum dulcem Natum</i> <i>Eja Mater, fons amoris</i> <i>Fac ut ardeat</i> <i>Sancta Mater</i>	Adagio	—	re	S
IIIb.	15	Adagio		—	sol	A	2
IIIc.	27	Adagio		—	do	TB	b
IIId.	25	Adagio		—	sol	SA	b
IV.	12	Adagio		—	do/DO	Tutti	
V.	25	<i>Tui nati vulnerati</i>	Largo	—	fa	T	2
VI.	29	<i>Fac me tecum pie flere</i>	Andante	—	SI BEM.	Tutti	i
VII.	15	<i>Juxta crucem</i>	Andante	—	SI BEM.	SAB	b
VIII.	25	<i>Virgo virginum praeclara</i>	Largo - Adagio	—	MI BEM.	Tutti	
IX.	25	<i>Fac ut portem</i>	Largo	—	MI BEM.	A	2
X.	30	<i>Flammis ne urar succensus</i>	Largo	—	do	SB	b
XIa.	10	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	Adagio	—	sol	Tutti	
XIb.	12	<i>Quando corpus morietur</i>	Adagio	—	re	Tutti	I
XII.	37	<i>Fac ut animae donetur</i>	Andante	—	sol/SOL	Tutti	F

	tempo	ritmo	tonalità	voci	strumenti	stile
	Adagio	_	sol	Tutti	imitativo	
<i>gementem</i>	Adagio	_	sol	SAT	bc	trio
<i>et afflicta</i>	Adagio	_	sol	B	orch/bc	arioso
<i>t et dolebat</i>	Adagio	_	sol	Tutti		omofonico- imitativo
	Adagio	___	re	S	2 vl/bc	arioso
<i>lcem Natum</i>	Adagio	___	sol	A	2 vl/bc	arioso
<i>s amoris</i>	Adagio	___	do	TB	bc	duetto
	Adagio	___	sol	SA	bc	duetto
	Adagio	_	do/DO	Tutti		omofonico- imitativo
<i>rati</i>	Largo	_	fa	T	2 trb/bc	arioso
<i>pie flere</i>	Andante	___	SI BEM.	Tutti	imitativo	
	Andante	_	SI BEM.	SAB	bc	trio
<i>n praeclara</i>	Largo - Adagio	___	MI BEM.	Tutti		omofonico- imitativo
	Largo	_	MI BEM.	A	2vl/vla/bc	arioso
<i>ar succensus</i>	Largo	___	do	SB	bc	Duetto
<i>it hinc exire</i>	Adagio	_	sol	Tutti		omofonico- imitativo
<i>s morietur</i>	Adagio	_	re	Tutti	Imitativo	
<i>e donetur</i>	Andante	_	sol/SOL	Tutti	Fuga	

I sette *tutti* a pieno organico (n. I, IIc, IV, VI, VIII, XI, XII) costituiscono i pilieri portanti dell'imponente edificio musicale costruito dall'autore. In queste sezioni ha modo di dispiegarsi, in tutto il suo fascino, la grande maestria di Caldara nello sfruttare tutte le risorse del contrappunto. Esso conferisce al suo pensiero musicale un'essenzialità e un vigore espressivo straordinari. Nei n. I e IIc, per esempio, le ampie volute del contrappunto proiettano il dolore della Vergine su fondali di sconfinata profondità e diventano la più efficace delle icone musicali della cosmicità del suo patire. Nel n. IV, invece, conferiscono all'invocazione del fedele un tono di *gravitas* compunta e dolente. Il n. VI costituisce il *climax* emozionale di tutto lo *Stabat Mater*. Le vertiginose prospettive del contrappunto costituiscono l'apogeo di quello *stylus gravis*, volutamente arcaicizzante, fatto di "cose tutte massicce", per cui Caldara era tanto ammirato e che tanto era gradito a Carlo VI. Nel n. XIa ad una incisiva *peroratio* fa seguito, nel n. XIb, un momento davvero sublime di stupore attonito di fronte al pensiero della morte, subito disconfermato, però, dall'irraggiarsi della fuga conclusiva (n. XII), nel quale, senza facili trionfalismi, sembra schiudersi per un attimo la gloria del Paradiso. Alle sezioni corali si inframmezzano dieci episodi madrigalistici: cinque a solo (n. IIb, IIIa-b, V, IX), tre duetti (n. IIIc-d, X), due trii (n. IIa, VII). In essi si verifica una sorta di cambio di focalizzazione: dal punto di vista esterno, oggettivo, dei *tutti* si passa ad un punto di vista interno, soggettivo. Nei n. IIIa-b il dolore lancinante espresso dalle voci femminili soliste si riverbera nell'eco dei due violini, in un cullante ritmo ternario. Splendido è il risalto timbrico del n. V: alla compassionevole dolcezza del canto tenorile si contrappongono gli urti dissonanti dei due tromboni obbligati, efficace metafora delle ferite inflitte al Cristo. Il n. IX è una piccola aria pervasa da una *Gemütlichkeit*, da una dolcezza sentimentale presaga di sviluppi galanti. Il doppio duetto IIIc-d, che prevede l'alternanza delle coppie di voci maschili e femminili, è soffuso d'un languore espressivo quasi pietistico: esso rende in modo senz'altro toccante la duplice richiesta di compartecipazione tanto alla passione quanto all'amore del Figlio di Dio. Per contrasto, il n. X è un breve duetto pervaso da un *pathos* teatrale più accentuato: il dinamismo del ritmo ternario vale bene ad esprimere un fremito di ripugnanza ingenerato dal pensiero della dannazione eterna. Anche nei due trii si ha modo di apprezzare la freschezza e la varietà delle linee melodiche cesellate dall'estro creativo di Caldara, sicuramente l'altro grande pregio del suo stile. Il n. IIa è un'incisiva "zoomata" sull'animo

ferito della Madonna (pungenti le dissonanze su *gladius*). Il n. VII, viceversa, è dominato da una cordialità galante e sentimentale. Anche qui a Caldara bastano appena pochi tratti prospettici di contrappunto per eliminare dalle parole commosse del fedele ogni sospetto di frivolezza e di faciloneria.

Angelo Chiarle

Stabat Mater

*Stabat Mater dolorosa,
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius,
Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Per transivit gladius.*

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti,
Quae moerebat et dolebat
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas incliti!*

*Quis est homo, qui non fleret
Christi Matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem Natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.*

*Eja Mater, fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lungeam.
Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.*

*Sancta Mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Corde meo valide.
Tui nati vulnerati
Tam dignati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.*

*Fac me vere tecum flere
Crucifixo cum dolore,
Donec ego vixero!
Juxta crucem tecum stare,
Te libenter sociare
In planctu desidero.*

Stabat Mater

Stava la Madre addolorata,
in lacrime, innanzi alla croce
durante l'agonia del figlio,
la cui anima gemente,
rattristata e dolente
era trapassata da una spada.

O quanto triste ed afflitta
era la benedetta
Madre dell'Unigenito,
lei che gemeva e si doleva
e tremava, mentre vedeva
le pene del suo nobile figlio.

Qual è l'uomo che non piangerebbe
nel vedere la Madre del Cristo
in così grande supplizio?
Chi non si rattristerebbe
nel vedere la Madre pietosa
soffrire col figlio?
Vede Gesù sottoposto
a flagelli e tormenti
per i peccati del suo popolo.
Vede il suo dolce figlio
morire abbandonato
mentre ha reso lo spirito.

Orsù Madre, fonte d'amore,
fa che io possa sentire la forza del tuo dolore
per piangere con te.
Fa che il mio cuore arda d'amore
per Cristo Iddio,
così da compiacerlo.

Madre santa, imprimi con forza
le piaghe del crocifisso
nel mio cuore.
Dividi con me le pene
del tuo figlio ferito
ritenuto tanto degno
di soffrire per me.

Fammi veramente piangere con te,
soffrire insieme al crocifisso
finché avrò vita!
Desidero stare con te
ai piedi della croce
e unirmi al tuo pianto.

*Virgo virginum praeclara,
Mibi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere
Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolare!*

*Fac me plagis vulnerari
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.
Inflammatum et accensum,
Per te virgo sim defensum,
In die iudicii.*

*Fac me cruce custodiri
Morte Christi proemuniari
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.*

Vergine tra le vergini,
non essere aspra con me,
fammi piangere con te,
fa che io provi la morte di Cristo,
fammi compagno della Passione
e rivivere le sue ferite!

Fa che io sia ferito delle sue piaghe,
che io sia inebriato da questa croce
per amore del figlio.
Pieno di ardore e di passione
per tuo tramite, o Vergine,
fa che io sia difeso nel giorno del giudizio.

Fa che io sia custodito dalla croce
protetto dalla morte del Cristo,
riscaldato tutto dalla grazia.
Quando il corpo morirà,
fa che alla mia anima sia concessa
la gloria del paradiso.
Amen.

Confitebor

*Confitebor tibi Domine
in toto corde meo
in consilio iustorum et congregatione.
Magna opera Domini:
exquisita in omnes voluntates eius.
Confessio et magnificentia opus eius
et justitia eius manet in saeculum saeculi.
Memoriam fecit mirabilium suorum,
misericors et miserator Dominus:
escam dedit timentibus se.
Memor erit in saeculum testamenti sui:
virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
Ut det illis haereditatem gentium
opera manuum eius veritas et iudicium.
Fidelia omnia mandata eius
confirmata in saeculum saeculi,
facta in veritate et aequitate.
Redemptionem misit populo suo,
mandavit in aeternum testamentum suum.
Sanctum et terribile nomen eius,
initium sapientie timor Domini.
Intellectus bonus omnibus facientibus eum:
laudatio eius manet in saeculum saeculi.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio, et nunc, et semper
et in saecula saeculorum. Amen.*

Confitebor

Renderò grazie al Signore
con tutto il mio cuore
nel consesso dei giusti e nell'assemblea.
Grandi sono le opere del Signore:
le contempli chi le ama,
le sue opere sono testimonianza e bellezza.
La sua giustizia dura per sempre,
ha lasciato memoria dei suoi prodigi,
il Signore misericordioso e compassionevole:
egli ha dato il cibo a chi lo teme.
Manterrà per sempre la sua alleanza:
ha mostrato al suo popolo la potenza delle sue opere.
L'eredità di generazione in generazione
è la verità e la giustizia delle sue opere.
Tutto ciò che Egli ha disposto
è stabile e saldo nei secoli
e fatto secondo verità e giustizia.
Ha concesso al suo popolo la redenzione
testimoniando in eterno la sua volontà.
Santo e terribile è il suo nome,
il timor di Dio è il principio della saggezza.
Saggio è colui che segue il Signore:
sarà lodato in eterno.
Sia gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo
com'era in principio, ora e sempre
nei secoli dei secoli. Amen

Traduzione di Sergio Balestracci