

All'ombra della Nona...

È tradizione ritenere che la 'Sinfonia corale' di Mendelssohn, il *Lobgesang* (*Canto di lode*) in si bemolle maggiore op. 52, non possa reggere il confronto con la 'corale' per antonomasia, la Nona sinfonia di Beethoven spesso ritenuta a torto persino un *unicum* nel genere. Il paragone fu tracciato all'indomani della prima già da Robert Schumann – penna di certo non ostile all'amico Felix e comunque convinto della «perfezione assoluta» del lavoro – e continuò nel tempo a rinnovarsi, pendendo il giudizio sempre più a sfavore della *Sinfonia-Cantata* del più giovane compositore, che Richard Wagner, censore in un campo che mai praticò, arrivò a bollare come opera di «stupido candore». Il *cliché* del compositore schiacciato dal peso del modello sinfonico beethoveniano, condiviso peraltro con tutta la sua generazione, rischia però di offuscare la realtà dei fatti, ovvero quella del primo tentativo, sedici anni dopo il *monumentum*, di cimentarsi in un'ulteriore sinfonia con voci: non necessariamente un calco o un'irriverente sfida, come in molti all'epoca ritennero, ma di certo non l'opera di un compositore timoroso e titubante. Dubbioso, forse, ma in grado di trovare una strada profondamente *sua* nel cemento, una via che lo porterà in una direzione altra e diametralmente opposta e che produrrà un 'frutto' che – va ricordato – paternamente amò. Più che all'ombra di Beethoven, in definitiva, il *Lobgesang*, come opera autonoma, sembra starsene in piena luce, quella della *natura felix* di Mendelssohn.



... una sinfonia della luce

La luce che irradia la partitura arriva anche dalla straordinaria occasione che motiva la composizione della Sinfonia 'festiva' nel contesto delle celebrazioni dei 'lumi' accesi da Johannes Gutenberg contro le tenebre dell'ignoranza. Mendelssohn è infatti direttamente coinvolto nei festeggiamenti che Lipsia come altre ottanta città tedesche tributarono nel 1840 ai quattrocento anni dell'invenzione della stampa a caratteri mobili. All'atto germinale della storia culturale europea, primato tedesco ma di portata universale, la città dell'editoria dedicherà

un ricco calendario di eventi, a cui Mendelssohn, su richiesta del *Festkommittee*, fornirà due composizioni: il *Festgesang*, su un testo del docente di liceo Adolf Prölz, per coro maschile e doppia banda di ottoni destinato alla cerimonia del 24 giugno di intitolazione del monumento di Gutenberg al *Marktplatz* e il *Lobgesang*, su testi biblici nella versione tedesca e da lui stesso rielaborati, per le solenni celebrazioni del 25 giugno, data della Confessione di Augusta (per il tricentenario dell'evento centrale del calendario luterano Mendelssohn aveva già composto nel 1830 la Sinfonia n. 5 in re minore *La Riforma*). Le due opere segnano la convivenza e la sintesi tra sacro e profano, in fondo caratteristiche anche della *Bibbia* di Gutenberg – orgoglio tedesco e luterano, al tempo stesso cardine della storia religiosa e culturale – andando ben al di là dell'obbligo dell'occasione: non l'inevitabile tributo del direttore del *Gewandhaus*, ma il convinto omaggio di un compositore colto e raffinatissimo frequentatore del passato.

3+9

Eine Symphonie-Cantate nach worten der heiligen Schrift è il risultato più alto. Un ibrido, inserito come Sinfonia n. 2 nel catalogo di Mendelssohn (in realtà quarta in ordine di composizione), con il titolo aggiuntivo di *Lobgesang* e dedicata al re di Sassonia Friedrich August. Tre movimenti sinfonici vengono associati ai nove numeri di una cantata (nei confini ormai labili tra i due generi, una sorta di oratorio in miniatura). Imponente l'organico: tre solisti (due soprani e un tenore), coro e orchestra (con organo, timpani e un ampio organico di fiati che prevede anche quattro corni, due trombe e tre tromboni). I due distinti blocchi inevitabilmente riportano all'usato paragone (come noto, anche la *Nona* si articola, anche se con proporzioni inverse, in una prima parte orchestrale e una seconda sinfonico-corale), per allontanarsene però immediatamente. Già dalle prime note del tema-motto dei tre tromboni, 'sipario' e insieme collante dell'intera partitura, è evidente che la strada sarà diversa. La scelta stessa dei testi basta a sintetizzarla: da una parte le parole contemporanee e altissime di Schiller, dall'altra il testo biblico, in larghissima parte tratto dai *Salmi*, che Mendelssohn, israelita e protestante, rielabora e adotta come 'guida' della struttura musicale e drammaturgica della sua cantata. Tre movimenti sinfonici si susseguono, senza soluzione di continuità, nel primo numero [1]: una *Sinfonia* (un *Allegro* in si bemolle maggiore aperto e chiuso da un *Maestoso*

con moto in sol minore, con il tema-motto come protagonista assoluto) si collega attraverso una breve cadenza-recitativo del clarinetto a un *Allegretto un poco agitato* in sol minore, una pagina aerea e soave nel suo 6/8 incantatorio, i cui tratti 'profani' furono ritenuti da molti estranei al contesto (a ragione Mario Bortolotto la ritiene spinta «fino ai limiti della musica notturna, anche di mezza estate, persino con qualche profezia cjaikovskiana»). L'*Adagio religioso* in re maggiore conclude trasfigurando lo spirito sinfonico in meditazione e aprendo alla seconda parte, ben più ampia (occupa i 2/3 della durata), nella quale si può individuare un'articolazione in tre parti di tre numeri ciascuna. È di nuovo il tema-motto, su un incessante ritmo puntato, a introdurre l'ingresso del coro [2] (*Alles, was Odem hat, lobt den Herrn! / Tutto ciò che ha respiro, lodi il Signore!*), pagina radiosa (*Allegro moderato maestoso* poi *Allegro di molto*, nella tonalità d'impianto) che apre citando il più "musicale" di tutti i salmi (150), adottato da Mendelssohn come autentico 'programma' della sinfonia («propriamente tutti i pezzi, vocali e strumentali, sono composti sulle parole [del Salmo 150], capisci bene che prima sono gli strumenti a lodare nel modo a loro congeniale, e poi il coro e le singole voci», scrive Mendelssohn in una lettera a Karl Klingemann il 21 luglio 1840, di fatto motivando di suo pugno la singolare scelta strutturale). Una sezione *Molto più moderato e con fuoco*, affidata a un solo di soprano e alle voci femminili del coro (ancora dal *Salmo 150: Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Liede / Lodate il signore con gli strumenti a corda, lodatelo col vostro canto*), conduce al Recitativo del tenore [3] (*Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn / Ditelo, voi che siete stati redenti dal Signore*) e all'ampia aria in tempo *Allegro moderato* in sol minore, cui segue una nuova pagina corale [4] (*Sagt es, die ihr erlöset seid / Ditelo, voi che il Signore ha liberato*) che rinnova l'immagine della consolazione divina dalle lacrime (*Er zählet uns're Tränen in der Zeit der Not / Egli conta le nostre lacrime nel tempo della miseria*). Il placido *Andante* in mi bemolle maggiore che segue [5] affida alle voci dei due soprani solisti, in dialogo con il corno e con il coro, il testo tratto dal *Salmo 40 (Ich harrete des Herrn / Io aspettavo il signore)*, nuova attestazione di fiduciosa fede. Una seconda aria del tenore [6] (*Stricke des Todes hatten uns umfangen / I lacci della morte ci avevano avvinto*), un *Allegro un poco agitato*, interrotto da un teso recitativo con la reiterazione dell'implorazione *Hüter, ist die Nacht bald hin? / Custode, finirà presto la notte?*, costituisce il fulcro drammatico della composizione, segnando il passaggio dalle tenebre alla

luce, come chiosa il breve recitativo del soprano da cui muove il successivo numero corale [7] *Die Nacht ist vergangen / La notte è passata (Allegro maestoso e molto vivace)*. Tra questa trionfale pagina e il finale, si insinua il corale [8] *Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen / Ringraziate ora tutti Dio con il cuore, la bocca, le mani (Andante con moto, sol maggiore)*, unico testo extrabiblico utilizzato (l'inno luterano attribuito a Martin Rickart e risalente al 1636 è comunque ispirato al *Salmo 103*): un'isola di serena linearità, affidata alle tradizionali quattro voci a cappella, che non viene turbata neanche dall'ingresso dell'orchestra sulla seconda strofa (*Un poco più animato*). Il sereno duetto di soprano e tenore [9] (*Drum sing'ich mit meinem Liede / Perciò io canto con la mia voce, Andante sostenuto assai, sol minore*) conduce allo *Schlusschor* [10] *Ihr Völker! Bringet her dem Herrn Ehre und Macht! / Orsù popoli, apprestate al Signore onore e potenza!*, un'ampia pagina in tre sezioni (*Allegro non troppo / Più vivace / Maestoso*), con l'immancabile fugato e conclusa ciclicamente dal ritorno del tema-motto, vera e propria 'sigla', e dalla ripresa-suggello del testo dell'incipit (*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! / Tutto ciò che ha respiro, lodi il Signore!*).

Mendelssohn, il progressivo

La stessa cornice della trionfale prima del *Lobgesang* – il tempio bachiano della *Thomaskirche*, con il compositore sul podio – finì per offrire un ulteriore argomento al fronte dei detrattori, responsabili di una discesa nel gradimento dell'opera che ne vide parzialmente sollevarsi le sorti solo alla fine degli anni '70, quando Hans von Bülow la inserì in repertorio (fa significativamente eccezione la stabilità della positiva ricezione inglese). Giudicata opera di restaurazione, costantemente rivolta al passato, priva di novità e con notevoli difetti formali – Wagner riteneva le due parti semplicemente incollate senza nulla che ne giustificasse il legame (*Das Judentum in der Musik*, 1850) – il *Lobgesang* venne spesso frainteso come lavoro superficiale e decorativo, edificante e sostanzialmente conservatore, unicamente destinato a ottemperare al proposito luterano che Mendelssohn aveva voluto riprodotto in copertina: «ich wollte alle Künste, sonderlich die Musik, gern sehen im Dienst dessen, der sie gegeben und geschaffen hat» (Vorrei vedere tutte le arti, e specialmente la musica, al servizio di colui che le ha donate e create). Eppure i segnali erano chiari ed evidenti, specie se rapportati all'idea

che Mendelssohn aveva del nuovo («Was man in der Musik neu nennt» – cosa si intende per nuovo in musica – si chiedeva in una lettera a Marc-André Souchay nel 1842). Troppo sensibile e colto per cadere nella semplificazione della novità a tutti i costi, Mendelssohn individua una categoria di certo più sottile, un nuovo che non negasse il rapporto con la tradizione e fosse in grado di manifestarsi, inserendo elementi inediti, anche sotto le sembianze del noto. Un vero e proprio principio estetico che solo superficialmente può essere letto come guardinga cautela del salottiero compositore *Biedermeier* o, per dirla con Debussy, del «notaire élégant». Nello straordinario compendio che l'occasione celebrativa motiva e autorizza (dalla Bibbia a Lutero, da Bach a Haendel i riferimenti alla tradizione ne sono materiale genetico), in realtà nel *Lobgesang* di noto e convenzionale c'è ben poco, a partire dal 'collage' – che per molti resta il punto debole di tutto l'edificio – per continuare con le scelte melodiche, timbriche, di orchestrazione che confermano l'incrollabile qualità dell'invenzione mendelssohniana. E resta un fatto che nel pieno delle rivoluzioni della *Romantik*, né la baldanzosa Lega dei fratelli di Davide ideata da Schumann, né le visioni trascendentali di Liszt, tanto meno i cannoni sepolti sotto i fiori di Chopin, sfioreranno neanche da lontano il *tabu* beethoveniano, lasciando il cimento alla aristocratica eleganza di un compositore insospettabilmente ma irrimediabilmente progressivo.

© Silvia Paparelli

In the shadow of the Ninth...

It is traditionally believed that Mendelssohn's 'Choral Symphony', the Lobgesang (Hymn of Praise) in B-flat major, Op. 52, cannot bear comparison with the choral work par excellence, the Ninth Symphony by Ludwig van Beethoven – often erroneously considered a unique specimen within the genre. The comparison was drawn immediately after the première by Robert Schumann, certainly no hostile pen towards his friend Felix and, in any case, convinced of the work's 'absolute perfection'. Yet the comparison continued to resurface, with the critical tide increasingly turning against the Symphony-Cantata by the younger composer. Richard Wagner, a censor in a field he never himself practised, went so far as to brand it an exercise in 'foolish candour'. The cliché of a composer crushed beneath the weight of the Beethovenian symphonic model – a burden shared, moreover, by his entire generation – risks obscuring the facts: namely, that this was the first attempt, sixteen years after that monumentum, to venture another symphony with voices. It was not necessarily a copy or an irreverent challenge, as many at the time believed, nor was it the work of a timid or hesitant composer. Perhaps doubtful of following in Beethoven's footsteps, Mendelssohn was nonetheless capable of forging a path profoundly his own – one that led in a different and indeed diametrically opposed direction, yielding a 'fruit' which, it should be remembered, he cherished with paternal affection.

... a symphony of light

The light that radiates from the score also springs from the extraordinary occasion that prompted the composition of this 'festive' Symphony: the celebrations of the 'light' kindled by Johannes Gutenberg against the darkness of ignorance. Mendelssohn was directly involved in the festivities of 1840 with which Leipzig, along with eighty other German cities, marked the 400th anniversary of the invention of printing with movable type. To this foundational act of European cultural history – a German pre-eminence of universal significance – the city of publishing devoted an extensive programme of events. At the request of the Festival Committee, Mendelssohn contributed two compositions: the Festgesang (to a text by the schoolmaster Adolf Prölz) for male chorus and brass band, intended for the ceremony on 24 June dedicating the Gutenberg monument in the

Market Square; and the Lobgesang, to biblical texts in German, adapted by the composer himself, for the solemn celebrations on 25 June. This latter coincided with the anniversary of the Augsburg Confession (for the tercentenary of that central event in the Lutheran calendar, Mendelssohn had already composed his Symphony No. 5 in D minor, the 'Reformation' in 1830). The two works mark the coexistence and synthesis of the sacred and the profane- characteristics inherent to the Gutenberg Bible itself: at once a source of German and Lutheran pride and a cornerstone of religious and cultural history. They transcend the mere obligations of the occasion; these were not the inevitable tributes of the Gewandhaus Director, but the heartfelt homage of a cultivated composer and refined connoisseur of the past.

3 + 9

Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift (A Symphony-Cantata after Words from the Holy Scripture) is the most substantial outcome of the period. A hybrid work, listed as Symphony No. 2 in Mendelssohn's catalogue (in reality the fourth in order of composition), it bears the additional title Lobgesang and is dedicated to King Friedrich August of Saxony. Three symphonic movements are joined to nine numbers of a cantata, reflecting increasingly fluid boundaries between the two genres – a kind of miniature oratorio. The forces are imposing: three soloists (two sopranos and a tenor), chorus and orchestra (including organ, timpani, and a large wind section with four horns, two trumpets and three trombones). The two distinct blocks inevitably recall the familiar comparison to Beethoven's Ninth- which likewise unfolds, though in inverse proportions, in an orchestral first part and a symphonic-choral second- yet they immediately diverge. From the opening notes of the motto theme in the three trombones – at once a curtain-raiser and a unifying device for the whole score – it is clear that the path will be different. The choice of texts alone suffices to summarise the divergence: on the one hand, Schiller's exalted contemporary words; on the other, the biblical text, largely drawn from the Psalms, which Mendelssohn – both Jewish by birth and Protestant by confession – reworked and adopted as the structural and dramaturgical guide. Three symphonic movements follow one another uninterrupted. In the opening section [1], a Sinfonia (an Allegro in B-flat major, framed by a Maestoso con moto, with the motto theme as undisputed protagonist) connects, through a brief clarinet cadenza-recitative, to an Alle-

gretto un poco agitato in G minor. This is an ethereal, gentle passage in an enchanting 6/8 meter, whose 'secular' traits many deemed alien to the context; Mario Bortolotto aptly considered it driven 'to the limits of nocturnal music, even of a midsummer night, with something almost prophetic of Tchaikovsky'. An Adagio religioso in D major concludes by transfiguring the symphonic spirit into meditation and opening onto the second, much more expansive part, which may itself be divided into three groups of three numbers. It is once again the motto theme, propelled by an insistent dotted rhythm, that heralds the grand entrance of the chorus [2] Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! ('Let everything that hath breath praise the Lord!'), a radiant section (Allegro moderato maestoso, then Allegro di molto, in the home key) that opens by quoting the most 'musical' of all the Psalms (150), adopted by Mendelssohn as the true 'programme' of the symphony. As he wrote to Karl Klingemann on 21 July 1840, 'Strictly speaking, all the pieces – vocal and instrumental – are composed to the words [of Psalm 150]; you see, first the instruments offer praise in their own characteristic way, followed by the chorus and the individual voices.' In this way, he justified in his own hand the work's unique structural design. A Molto più moderato e con fuoco section for soprano solo and female chorus - again from Psalm 150: Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Liede ('Praise the Lord with stringed instruments, praise Him with your song') - leads to the tenor recitative [3] Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn ('Say it, ye that are redeemed of the Lord'), and to a broad aria (Allegro moderato in G minor). This is followed by a further choral passage [4] (Saget es, die ihr erlöset seid ('Say it, you who are redeemed'), renewing the image of divine consolation in the midst of tears: Er zählet uns're Tränen in der Zeit der Not ('He counteth our tears in the time of need'). The serene Andante in E-flat major [5] is entrusted to the two soprano soloists, in dialogue with the horn and the chorus; the text, from Psalm 40 Ich harrete des Herrn ('I waited patiently for the Lord'), provides another affirmation of confident faith. A second tenor aria [6] Stricke des Todes hatten uns umfangen ('The sorrows of death compassed us'), an Allegro un poco agitato, interrupted by a tense recitative reiterating the plea Hüter, ist die Nacht bald hin? ('Watchman, will the night soon pass?'), forms the dramatic fulcrum of the composition, marking the passage from darkness to light. The subsequent choral number [7] Die Nacht is vergangen ('The night is departed'), is a triumphant Allegro maestoso e molto vivace. Between this page and the finale appears the chorale [8] Nun danket alle Gott ('Now thank we all our God'),

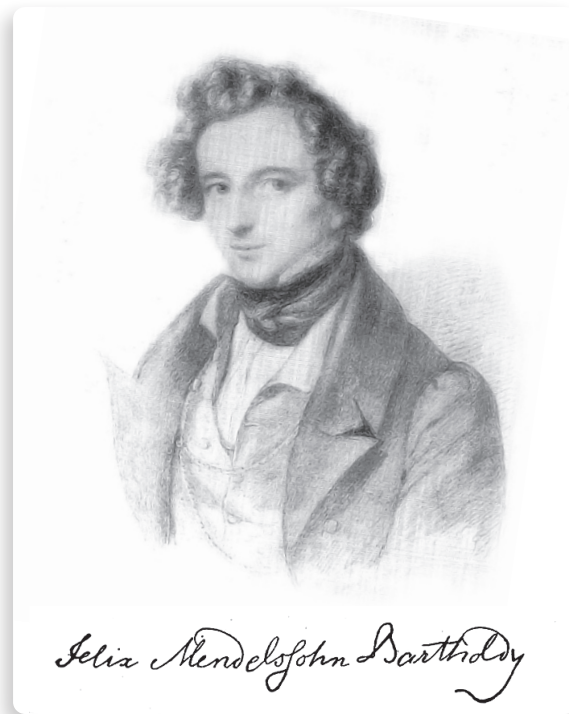
the only non-biblical text employed – the Lutheran hymn attributed to Martin Rinkart (1636), itself inspired by Psalm 103. An island of serene linearity, entrusted to the traditional four voices, a cappella, it remains undisturbed even when the orchestra enters in the second verse (Un poco più animato). The serene duet for soprano and tenor [9] Drum sing' ich mit meinem Liede (Therefore will I sing Thy praises with my song for ever), leads to the closing chorus [10] Ihr Völker! Bringet her dem Herrn Ehre und Macht! ('Ye nations, offer to the Lord glory and might!'). This is an expansive three-part structure (Allegro non troppo/Più vivace/Maestoso), incorporating a fugato and cyclically concluded by the return of the motto theme and a final, sealing reprise of the opening text: Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! ('Let everything that has breath praise the Lord!').

Mendelssohn the progressive

*The very setting of the triumphant première of the Lobgesang – the Bachian temple of St Thomas's Church in Leipzig, with the composer himself conducting – provided further ammunition to detractors, contributing to a decline in the work's popularity that was only partially reversed in the late 1870s, when Hans von Bülow included it in his repertoire (English reception, significantly, remained consistently favourable). Judged a work of restoration, turned towards the past, devoid of novelty and marred by formal defects – Wagner, in *Das Judenthum in der Musik* (1850), maintained that the two parts were merely 'glued together' without justification – the Lobgesang was often misconstrued as superficial and decorative, or essentially conservative, destined solely to fulfil the Lutheran motto Mendelssohn had printed on the title page: 'I should like to see all the arts, and especially music, in the service of Him who has given and created them.' Yet the signs were clear, particularly in relation to what Mendelssohn understood by the 'new' (as he asked in a letter to Marc-André Souchay in 1842: 'What does one mean by the "new" in music?'). Too sensitive and too cultivated to succumb to novelty for novelty's sake, he conceived a subtler category: a newness that did not deny its relationship with tradition and could manifest itself - introducing unprecedented elements - even under the guise of the familiar. This was a genuine aesthetic principle, which can only superficially be read as the cautious prudence of a Biedermeier drawing-room composer – or, in Debussy's phrase, an 'elegant notary'. Within the extraordinary compendium authorised by the celebratory occasion – from the Bible to Luther, from Bach to Handel, all organically embed-*

ded in its fabric – there is in fact little in the Lobgesang that is conventional or merely derivative. Even the ‘collage’ structure reveals itself, alongside the melodic and orchestral choices, as further confirmation of Mendelssohn’s unshakeable inventiveness. It remains a fact that, at the height of the Romantic revolution, neither Schumann’s buoyant League of David, nor Liszt’s transcendental visions, nor Chopin’s ‘cannons buried in flowers,’ would come anywhere near the challenge of the Beethoven model. That challenge was left to the aristocratic elegance of a composer unsuspectedly – yet irredeemably – progressive.

© Silvia Paparelli
Translated by Leo Chiarot





SYMPHONY n.2 op.52 *LOBGESANG*
IN B-FLAT MAJOR FOR SOLI, CHOIR AND ORCHESTRA

Sinfonia

	1]	Maestoso con moto, Allegro	12:03
	2]	Allegretto un poco agitato	6:26
	3]	Adagio religioso	6:02
4]	Chor	Allegro moderato maestoso <i>Alles, was Odem hat , loben den Herrn!</i>	7:06
5]	Rezitativ	Tenor <i>Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn</i>	0:53
6]	Aria	Allegro moderato <i>Er zählet unsre Tränen</i>	1:56
7]	Chor	A tempo moderato <i>Sagt es, die ihr erlöset seid</i>	1:48
8]	Sopran I / II und Chor	Andante <i>Ich harrete des Herrn</i>	4:58
9]	Tenor	Allegro un poco agitato, Allegro assai agitato <i>Stricke des Todes hatten uns umfängen</i>	4:09
10]	Chor	Allegro maestoso e molto vivace <i>Die Nacht ist vergangen</i>	4:40
11]	Choral	Andante con moto <i>Nun danket alle Gott mit Herzen</i>	1:18
12]	Choral	Un poco animato <i>Lob, Ehr und Preis sei Gott</i>	2:34
13]	Duett	Tenor und Sopran I Andante sostenuto assai <i>Drum sing' ich mit meinem Liede ewig dein Lob</i>	4:45
14]	Schlusschor	Allegro non troppo <i>Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre Macht</i>	5:56

1] - 2] - 3] I - SINFONIA

4] II - CORO

*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.
Halleluja lobe den Herrn.*

Tutto ciò che ha respiro lodi il Signore!
Alleluia, lodi il Signore.

*Lobt den Herrn mit Saitenspiel,
lobt ihn mit eurem Lied.
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.*

Lodate il Signore con suoni di archi,
lodatelo con il vostro canto!
E tutta la Natura lodi il suo santo nome.
Tutto ciò che ha respiro lodi il Signore.

SOPRANO E CORO FEMMINILE

*Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist,
seinen heiligen Namen! Und vergiß es nicht,
was er dir Gutes getan!*

Loda il Signore, tu, anima mia, e tutto l'essere
che è in me lodi il suo santo nome!
E non dimenticare tutto il bene che ti ha fatto!

5] III - TENORE (Recitativo)

*Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat,
aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden,
die ihr gefangen im Dunkel waret,
alle, die er erlöst hat aus der Not.
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!*

Ditelo voi che siete stati redenti dal Signore
voi che Egli ha salvato dalla miseria,
da grave smarrimento, dall'onta e dalle catene,
voi che eravate prigionieri delle tenebre,
voi che Egli ha riscattato dalla miseria: ditelo voi!
Rendetegli grazie ed esaltate la sua Bontà!

6] ARIA

*Er zählet uns're Tränen in der Zeit der Not,
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort.*

Egli conta le nostre lacrime nel tempo della
misera, Egli consola gli afflitti con la sua parola.

7] IV - CORO

*Sagt es! Danket ihm und rühmet seine Güte.
Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn aus
aller Trübsal. Er zählet unsere Tränen.*

Ditelo voi, che il Signore ha liberato
da ogni smarrimento. Egli conta tutte le nostre
lacrime nel tempo della miseria.

8] V - SOPRANO I/II E CORO

*Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir
und hörte mein Flehn. Wohl dem, der seine
Hoffnung setzt auf den Herrn! Wohl dem,
der seine Hoffnung setzt auf ihn!*

Io aspettavo il Signore ed Egli si è chinato su me
e ha ascoltato la mia supplica. Beato colui che
ripone la sua speranza nel Signore! Beato colui
che ripone la sua speranza nel Signore!

9] VI - TENORE

*Stricke des Todes hatten uns umfassen,
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis.
Er aber spricht: Wache auf! der du schläfst,
stehe auf von den Toten, ich will dich erleuchten!*

I lacci della morte ci avevano avvinto
e l'angoscia dell'inferno s'era impossessata di noi,
noi andavamo errando nelle tenebre.
Ma Egli ha detto: Su destati! Destati tu
che dormi, risorgi dai morti, io voglio illuminarti!

*Wir riefen in der Finsternis: Hüter, ist die Nacht
bald hin? Der Hüter aber sprach:
Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch
Nacht sein; wenn ihr schon fraget, so werdet ihr
doch wiederkommen und wieder fragen:
Hüter, ist die Nacht bald hin?*

Noi vivevamo nelle tenebre: custode, la notte
è presto passata? Ma il custode disse:
Anche se il mattino sta per venire, pure sarà
notte; se già lo domandate, allora pure
tornerete a chiederlo ancora: custode, la notte
sta presto per passare?

SOPRANO (Recitativo)

Die Nacht ist vergangen.

La notte è passata.

10] VII - CORO

*Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbei
gekommen. So laßt uns ablegen die Werke
der Finsternis, und anlegen die Waffen des Lichts,
und ergreifen die Waffen des Lichts.*

La notte è passata, il giorno è dunque spuntato.
Deponiamo allora le opere della notte e
indossiamo le armi della luce, e impugnamo
le armi della luce!

11] VIII - CORALE

*Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund
und Händen, der sich in aller Not will gnädig
zu uns wenden, der so viel Gutes tut;
von Kindesbeinen an uns hielt in seiner Hut
und allen wohlgetan.*

Ringraziate ora tutti Dio con il cuore, la bocca,
le mani, Dio che, in ogni nostra necessità,
benigno si rivolge a noi e che compie tante
cose buone; sin da quando eravamo infanti
Egli ci ha vegliato, facendo a tutti del bene.

12] CORALE

*Lob Ehr und Preis sei Gott, dem Vater und dem
Sohne, und seinem heiligen Geist im höchsten
Himmelsthronen. Lob dem dreieinigen Gott,
der Nacht und Dunkel schied von Licht und
Morgenrot, ihm danket unser Lied.*

Lode, onore e gloria a Dio, al Padre e al Figlio
e al Suo Santo Spirito sul più alto trono dei cieli.
Lode a Dio, Uno e Trino, che ha separato
la notte e il buio dalla luce e dall'aurora:
a Lui renda grazie il nostro canto.

13] IX - TENORE E SOPRANO

*Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob,
du treuer Gott!
Und danke dir für alles Gute, das du an mir getan.
Und wandl' ich in der Nacht und tiefem Dunkel
und die Feinde umher stellen mir nach, so rufe ich
an den Namen des Herrn, und er errettet mich nach*

Perciò io canto con la mia voce la tua lode
eterna, o Dio fedele!
E ti ringrazio per tutto il bene che mi hai fatto!
E se vado errando nella notte e nel profondo buio,
e se i nemici tutt'intorno mi insidiano, io invoco
il nome del Signore, ed Egli, per la sua bontà,

*seiner Güte. Drum singich mit meinem Liede
ewig dein Lob, du treuer Gott!
Und wandl'ich in Nacht, so ruf ich deinen
Namen an, ewig, du treuer Gott.*

mi salva. Perciò io canto con la mia voce
la tua lode eterna, o Dio fedele!
E se vado errando nella notte, invoco allora
il tuo nome, eternamente, o fedele Iddio.

14] X - CORO FINALE

*Ihr Völker!
Bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!*

Orsù o popoli, apprestate al Signore onore
e potenza! Orsù o re, apprestate al Signore
onore e potenza! La terra appresti al Signore
onore e potenza! Il cielo appresti al Signore
onore e potenza!

*Alles danke dem Herrn!
Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit!*

Tutto ringrazi il Signore!
Ringraziate il Signore e celebrate il suo nome
ed esaltate la sua magnificenza!

*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja, lobe den Herrn!*

Tutto ciò che ha respiro lodi il Signore,
Alleluia, lodi i Signore!



INTERPRETI

Lucia Casagrande Raffi

sopran I

Francesca Bruni

sopran II

Žiga Čopi

tenor

Coro Canticum Novum

Solomeo

Corale Marietta Alboni

Città di Castello

maestro del coro

Marcello Marini

Coro polifonico

Città di Tolentino

maestro del coro

Aldo Cicconofri

ACCADEMIA HERMANS *on period instruments*

violini

Rossella Croce

Azusa Onishii

Marta Lazzeri

Silvia Palazzoli

Federico Micheli

Andrea Cortesi

Ludovico Portarena

Yayoi Masuda

Lorenzo Fabiani

Iku Hijema

Flavia Succhiarelli

Sara Montani

Pierluigi Mencaglia

Carola Camponeschi

viole

Luca Sanzo'

Daniele de Padova

Cristiano Del Priori

Agnese Martellucci

violoncelli

Alessandra Montani

Katie Bruni

Samuele Gubbiotti

Andrea Lattarulo

contrabbassi

Fausto Patassi

Mattia Rossi

flauti

Luigi Lupo

Fabio Ceccarelli

oboi

Fabrizio Fava

Claudia Anichini

clarinetti

Luca Lucchetta

Rocco Carbonara

fagotti

Luca Franceschelli

Gianluca Saccomani

corni

Marco Venturi

Claudia Quondam Angelo

Giulia Matera

Riccardo Nanni

trombe

Andrea Di Mario

Michele Santi

tromboni

Massimiliano Costanzi

Saverio Beccaccioli

Andrea Angeloni

timpani

Leonardo Ramadori

organo

Oreste Calabria