

Sul programma

L'affascinante cammino nella vocalità da camera tra Ottocento e oggi inizia con quello che è considerato il capolavoro liederistico di Ludwig van Beethoven. Punto più alto del suo contributo creativo a questo specifico ambito musicale e preannuncio dell'intensa intimità schubertiana, *An die ferne Geliebte* (All'amata lontana), op. 98 è un ciclo di sei *Lieder* per voce e pianoforte scritto nel 1816 e pubblicato lo stesso anno a Vienna dall'editore Steiner con dedica al Principe Lobkowitz. Il testo, tratto da poesie di Alois Isidor Jeitteles – studente di medicina e poeta per diletto assai apprezzato da Beethoven –, condensa molti dei caratteri tipici di una sensibilità già pienamente romantica: l'anelito sentimentale per una idealizzata donna amata, l'inappagabile nostalgia d'amore, la lontananza, il rimpianto, l'emotività fremente, in altre parole quell'articolato insieme di emozioni riassumibile nel concetto di *Sehnsucht*, di desiderio irrisolvibile, o di desiderio del desiderio, qui filtrato attraverso la contemplazione di una natura pervasiva e coinvolgente. Beethoven ne fa un trattamento musicalmente organico e unitario, concatenando senza soluzione di continuità formale i vari brani che così sembrano trapassare uno nell'altro anche grazie a una studiata strategia tonale e tematica, oltre che a un amalgama timbrico perfetto tra il pianoforte e la voce, insieme a un'efficacissima invenzione melodica che in modo tutt'altro che convenzionale intercetta e asseconda il clima espressivo del testo e i sentimenti del protagonista alle prese con quella lontananza affettiva incolmabile.

Se il ciclo beethoveniano annuncia o a tratti perfino conclama l'approdo a una sensibilità vocale ed espressiva dai chiari lineamenti romantici, i *Vier Lieder* op. 2 per voce e pianoforte di Arnold Schoenberg, scritti tra il 9 agosto 1899 e l'inizio del 1900, rappresentano l'estrema propaggine del Romanticismo musicale ma al tempo stesso, benché qui ancora solo accennato, anche l'annuncio di una serie di valori e di azioni compositive che di lì a poco sarebbero deflagrate in quelle più radicali soluzioni tecniche e stilistiche di chiara impronta espressionista. Scritti dal musicista austriaco all'età di ventiquattro anni, pubblicati nel 1903 dall'editore Birnbach di Berlino, i *Vier Lieder* op. 2 utilizzano, per i primi tre canti, testi tratti da Richard Dehmel, tra le massime figure in quegli anni della poesia tedesca di inclinazione simbolista, più volte usato da Schoenberg non solo in una serie di *Lieder* giovanili ma soprattutto come fonte di ispirazione del suo primo capolavoro strumentale, il sestetto per archi *Verklärte Nacht* op. 4 del 1899, mentre per il quarto brano i *Vier Lieder* utilizzano un testo di Johannes Schlaf, poeta tedesco considerato il fondatore del movimento naturalistico in Germania. Benché evidentemente riconducibile, come si diceva, a posizioni tardoromantiche, quest'opera mostra in realtà già tutta la significativa originalità schoenberghiana con la sua riuscita sintesi dei due opposti modelli stilistici e compositivi del secondo Ottocento, Wagner da un lato e Brahms dall'altro, conciliando tra loro i principi del *Leit Motiv*, del cromatismo esteso, di un'armonia "tristaneggiante" da un lato e lo sviluppo della variazione dall'altro. Il meraviglioso esito raggiunto con l'op. 2 – accresciuto da una particolare inclinazione timbrica regolata sui tanti colori evocati dal testo oltre che su una significativa preminenza dello strumento sulla voce –, rappresenta dunque già il superamento di queste premesse verso quel nuovo linguaggio che si concretizzerà pienamente di lì a pochi anni nelle opere pienamente espressionistiche.

Le *Trois chansons de Bilitis*, scritte da Claude Debussy su testi del poeta simbolista Pierre Louÿs tra giugno 1897 e agosto 1898 e pubblicate dall'editore Fromont nel 1899, offrono all'ascoltatore un'esauriente, altissima manifestazione dello stile vocale e cameristico debussiano. L'ordine esatto di stesura delle tre *Chansons* non corrisponde a quello della sequenza definitiva, essendo infatti *La chevelure* il primo brano realmente composto. La prima esecuzione pubblica dell'opera avviene presso la Salle Pleyel di Parigi in un concerto della Société Nationale de Musique il 17 marzo 1898, ad opera di Blanche Marot e dello stesso Debussy al pianoforte. Più tardi Debussy ritornerà sulle *Chansons de Bilitis*, approntandone nel 1900 una rielaborazione per due flauti, due arpe e celesta in forma di musiche di scena per la recitazione di ulteriori testi tratti dall'omonima raccolta di Louÿs apparsa nel 1894 e spacciata inizialmente dallo scrittore francese come sua traduzione dal greco antico del lavoro di una fantomatica poetessa di nome appunto Bilitis e dedicato all'amore saffico e all'erotismo. Dall'impronta già pienamente simbolista innervata di suadenti sfumature orientalescanti, le *Trois Chansons* veicolano un linguaggio pianistico denso di raffinate gradazioni timbriche, di *nuances* coloristiche e atmosfere seducenti, creando insieme alla linea di canto un clima di intenso e sottile erotismo. La suggestione creata dalla scrittura vocale e pianistica debussiana passa dalla

palpabile, semplice sensualità pastorale del primo brano (*La flûte de Pan*) alla più concitata narrazione della seconda *Chanson, La Chevelure*, in cui l'erotismo non più dissimulato restituisce all'ascoltatore il conturbante sogno dell'amante che si avvolge, come fosse un morbido lenzuolo, con la folta chioma di Bilitis, per finire poi con il glaciale epilogo de *Le tombeau des Naiades* in cui Bilitis, seguendo le impronte lasciate da un fauno sulla neve, raggiunge infine la tomba dei satiri e delle ninfe, in un paesaggio gelido e un'immagine onirica magnificamente restituiti dal cristallino accompagnamento pianistico i cui pallidi riflessi creano una luminosità desolata e diafana accresciuta dagli efficaci attriti timbrici e perfettamente simboleggiata, nel testo, dai "freddi frammenti" di ghiaccio attraverso i quali guarda Bilitis "sollevandoli verso il pallido cielo".

I *Due sonetti del Berni* per soprano e pianoforte vengono composti da Gian Francesco Malipiero nel giugno del 1922 e rappresentano una base fondamentale per la completa maturazione dello stile vocale cameristico degli anni successivi, già pienamente raggiunta ne *Le stagioni italiane* del 1923. I due affascinanti *Sonetti* riassumono efficacemente la scrittura malipieriana di quegli anni, opponendo al primo brano (*Chiome d'argento fino*) languido e sentimentale, dalla vocalità di impronta gregoriana interrelata con i tritoni degli arpeggi pianistici, una seconda lirica (*Cancheri e beccafichi*) declinata invece su uno stile satireggiante e amabilmente bonario. I testi sono tratti dal poeta e drammaturgo Francesco Berni (1497-1535) una delle più originali e significative figure della letteratura italiana cinquecentesca, incline a un poetare satirico, ludico e burlesco, refrattario al linguaggio più raffinato ed eletto della letteratura coeva. In particolare, *Chiome d'argento fino, incipit* della trentunesima delle settantaquattro *Rime* pubblicate dal Berni intorno al 1530 e intitolata *Sonetto alla sua donna*, vuole essere un'esplicita e piungente parodia del celebre *Crin d'oro e crespo* di Pietro Bembo il cui petrarchismo viene preso di mira capovolgendo paradossalmente la descrizione e l'elogio della figura angelica e della bellezza femminile, prese di mira, nella variante della donna consorte, ancora nel *Sonetto Cancheri e beccafichi, incipit* della quarta *Rima* intitolata *Sonetto contra la moglie*.

Scritte da Igor Stravinskij tra il 1912 e il 1913, le *Tre liriche giapponesi*, pur appartenendo al periodo linguisticamente innovativo dei tre incandescenti Balletti (*Uccello di fuoco, Petruska* e soprattutto *La sagra della primavera*) presentano ambientazioni poetiche e atmosfere sonore di diversa inclinazione, orientate a una sorta di miniaturizzata e delicata traslazione musicale di alcune liriche giapponesi scoperte dal compositore nella traduzione russa di una antologia di *haiku*, particolare componimento poetico fiorito in Giappone intorno al XVII secolo. Come ricorda lo stesso Stravinskij, "l'impressione che ne ebbi fu esattamente quella ricavata dai dipinti e dalle incisioni giapponesi: la soluzione pittorica dei problemi di prospettiva e spazio mostrata dalla loro arte mi incitò a trovare qualcosa di analogo in musica". In analogia con la *Sagra*, anche i tre testi poetici (i cui titoli rinviano ai nomi dei loro autori) trattano lo sbocciare della primavera, benché qui raffigurata con tratti diametralmente opposti rispetto al crudo primitivismo barbarico del celebre balletto: vi domina infatti il delicato candore floreale confuso con la bianca colorazione delle nevi, restituiti musicalmente da un paesaggio sonoro cristallino, trasparente, essenziale, dalle dimensioni aforistiche la cui staticità metrica si accompagna a una timbrica asciutta e a linee melodiche la cui stilizzata concisione lascia davvero pensare a una stampa giapponese.

Per quanto riguarda i tre lavori in prima esecuzione assoluta, di *Estate* (2016), per soprano e pianoforte, su una poesia dello stesso Osvaldo Coluccino, il compositore ha scritto: "La poesia mette in scena un aspetto non consolatorio, che disattende un'aspettativa di spensieratezza tipica dell'estate: in un contrasto fra ricercatezza formale e senso, scaturisce questo momento di crudeltà estiva, forse un episodio di caccia. Nel periodo dell'anno in cui per eccellenza la vita pullula, ecco quest'atto deprecabile. Il distico finale, in special modo, dovrebbe far sentire tale dicotomia, ma anche il suo appianamento. Ad ogni modo anche questa poesia, come tutta la mia opera poetica, per sua natura rifugge dalla costrizione del significato, e parrebbe piuttosto risuonare anche verso altre direzioni di senso. I versi '[...] nell'epico scorcio / Lunare' e 'Del talamo intontito figlie' non sono stati musicati. Quanto alla musica, mi auguro sappia portare essenzialità, sospensione e dolcezza consone all'alone recato dal testo".

Del suo brano intitolato *Iridiana (fantasia sul Beato Angelico)* per voce e pianoforte, l'autrice Alessandra Ciccaglioni ha scritto: "Nel 1970 la casa editrice Rizzoli chiese a Elsa Morante di scrivere il saggio introduttivo sul pittore Beato Angelico per la collana *I classici dell'arte*. Il disagio e la difficoltà della scrittrice romana nel confronto con l'artista furono talmente profondi da emergere nel testo con chiara e singolare intensità. Il Beato Angelico è infatti il pittore che più d'ogni altro ha utilizzato l'arte come strumento di propaganda religiosa, e di conseguenza l'impresa di avvicinarlo appariva quanto mai ardua alla scrittrice, sia per la

distanza ispirata dal personaggio che per la lontananza dal suo mondo culturale. Armata di tenace e ammirevole volontà, Elsa Morante intraprese la stesura del saggio che divenne un lento percorso interiore; una sfida ai propri stessi pregiudizi per riuscire a trovare la chiave di lettura dell'opera dell'Angelico, il 'beato propagandista del Paradiso'. La via del Beato passa attraverso la luce che pervade ogni cosa, una luce speciale che è la principale caratteristica di quel pittore e di nessun altro, e che riflette la vita essenziale di Frate Giovanni da Fiesole: una vita nella natura e con la natura, intrisa di semplicità e di salute. Ho immaginato di rievocare il dialogo interiore tra Elsa e il Beato, oggettivando il travaglio di un testo straordinario che illumina la vita e l'opera dell'artista".

Infine Vladimir Rannev scrive, a proposito del suo brano a sua volta qui eseguito in prima assoluta, che "A *une passante*, per voce e pianoforte, è stato scritto come episodio per l'opera *Blaubart - Hoffnung der Frauen* ("Barbablu, speranza delle donne") in cui una delle protagoniste legge questa poesia di Baudelaire per l'opera *Blaubart - Hoffnung der Frauen*. L'opera è basata sulla *pièce* omonima del drammaturgo contemporaneo tedesco Dea Lohers.

Roberto Favaro

Oswaldo Coluccino (1963), compositore e poeta. Sue composizioni musicali sono state commissionate da Biennale di Venezia, Milano Musica, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro La Fenice di Venezia, Gli Amici di Musica/Realtà, Orchestra della Toscana, Compagnia per la Musica in Roma, I Pomeriggi Musicali... e sono state eseguite in diversi festival. CD monografici sono stati pubblicati dalle etichette Col legno, Neos, Rai Trade, Another Timbre, Die Schachtel... Le sue opere sono state eseguite da rinomati solisti, direttori, ensembles e orchestre, e ne hanno scritto, fra gli altri, importanti storici della musica e musicologi come Angela Ida De Benedictis, Angelo Foletto, Mario Messinis, Luigi Pestalozza e Paolo Petazzi. La sua musica è stata trasmessa dalle radio nazionali SWR, Radio France, ORF, RAI, BR-Klassik, RTBF, Concertzender, RTP, Radio Slovenija, Radio Vaticana...

Compone musica dal 1979 ma ha anche svolto un'intensa attività di poeta fra il 1986 e il 2003, pubblicando (sino a oggi) quattro dei suoi otto libri e su prestigiose riviste letterarie. Hanno scritto della sua opera poetica, fra gli altri, maestri della critica letteraria del Novecento come Stefano Agosti, Giuliano Gramigna e Giorgio Luzzi.

Alessandra Ciccaglioni, diplomata in pianoforte e composizione presso il Conservatorio S. Cecilia di Roma, si è laureata in Lettere moderne presso l'Università La Sapienza. È stata borsista presso il Conservatorio di Vienna e l'Accademia F. Chopin di Varsavia dove ha conseguito il diploma di perfezionamento in Composizione con Marian Borkowski. Allieva di Giacomo Manzoni presso la Scuola di Musica di Fiesole, nel 2006 ha frequentato gli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Ha ottenuto riconoscimenti in vari concorsi internazionali: Encuentros de Composicion Injuve, Mollina, Spagna 2006 (composizione *La tela del rimorso* per ensemble), Concorso Internazionale di Composizione del Conservatorio G. Verdi di Milano 2010 (composizione *Respirare l'ombra* per soprano ed ensemble), Concorso Internazionale di Composizione Firenze per le Culture di Pace 2014 (composizione *Lights of truth* per voce recitante ed ensemble), Concorso Internazionale di Composizione Piero Farulli 2015 (composizione *Stanze della memoria* per quartetto d'archi). Nel 2011 è stata selezionata come composer-in-residence presso il Visby International Centre of Composers (Svezia). Ha ricevuto commissioni da numerose istituzioni e rassegne di musica contemporanea in Italia e all'estero.

Vladimir Rannev (Mosca, 1970), è compositore e musicologo, insegna all'Università di Pietroburgo. Si è diplomato nel 2003 al Conservatorio di Pietroburgo in composizione (classe Prof. Boris Tischenko) e nel 2005 in teoria della musica nei corsi di perfezionamento tenuti da N.Ju. Afonina. Negli anni 2003-2005 ha seguito gli stages in musica elettronica alla Hochschule für Music di Colonia (Prof. Hans Ulrich Humpert). Borsista *Gartow-Stiftung* (Germania, 2002). Vincitore dei concorsi *Salvatore Martirano Award* dell'Università dello stato di Illinois (USA, 2009) e *Gianni Bergamo Classic Music Award* (Svizzera, 2010). La sua opera "Due atti" sul libretto di Dmitrij Prigov, presentata in prima mondiale al Museo dell'Hermitage nel 2012, ha ricevuto il *Gran Premio Sergey Kuriokhin* nel 2013; l'opera in 5 parti "Sverlijtzy" ("Perforatori") è stata nominata al premio nazionale teatrale *Zolotaja Maska* (2013). La sua musica è stata eseguita in Russia, Germania, Austria, Svizzera, Gran Bretagna, Finlandia, Polonia, Giappone e USA dalle orchestre di: Teatro d'Opera e Balletto del Conservatorio di San Pietroburgo, Russian State Academic Symphony Orchestra di Pietroburgo, Ensemble della Fondazione Pro Arte, Moscow Contemporary Music Ensemble, New Music Studio, Ensemble Vocale *Questa Musica e N'Caged*, Coro della Cattedrale Smolny (Pietroburgo), Ensemble *Nostris Temporis* (Ucraina), *Orkest De Volharding, Amstel Quartet* (Olanda), *Ensemble Phoenix Basel, Ensemble Proton Bern, Kontrario, Ums'n Jip* (Svizzera), *Mosaik, Integrales, Les Eclats du Son, LUX:NM, El Perro Andaluz, Clair-obscure, Coro Singakademie Oberhausen, Coro*

Cantus Domus (Germania), ensemble *NAMES* (Austria) e altri. Membro del gruppo dei compositori *SoMa* ("Resistenza del Materiale").

I testi musicati

L. v. Beethoven: *An die ferne Geliebte*, op. 98
(testo di Alois Isidor Jeitteles)

I

Auf dem Hügel sitz ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Räume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liebesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz geweiht!

Siedo sul colle, scrutando
l'azzurra distesa nebbiosa
per scorgere il lontano sentiero
dove, o mia diletta, t'incontrai.

Sono lontano da te,
monti e valli ci separano,
ergendosi fra noi e la nostra tranquillità,
tra la felicità e il nostro martirio.

Ah, non puoi raccogliere lo sguardo
che si spinge infuocato verso di te,
e il sospiro: essi si disperdono
nello spazio che ci divide.

Non giungerà più nulla fino a te,
più nulla che sia messaggero d'amore?
Voglio innalzare canti d'amore
che ti confidino la mia pena!

Poiché di fronte al canto d'amore
svaniscono lo spazio e il tempo
e ciò che un cuore amante consacra
raggiunge un altro cuore amante!

II

Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,

Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!

Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!

Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.
Ach, mich zog's nicht von hier,

Dove i monti, così azzurri,
si ergono
dal grigiore nebbioso,

dove si arrossa il sole
dove si sposta la nube:
là vorrei essere!

Là nella valle tranquilla
tacciano i dolori e le pene.
Dove la primula
medita quieta fra i sassi
e il vento mormora così sommesso:
là vorrei essere!

Là nel bosco che invita a meditare
mi attrae la forza dell'amore,
l'intinta pena.
Ah, nulla potrebbe allontanarmi di qui,

Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

mia amata, se potessi essere
eternamente con te!

III

Leichte Segler in den Höhen
Und du, Bächlein, klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr ersplänen,
Grüsst sie mir viel tausendmal.

Voi che veleggiare leggere nell'alto,
e tu, piccolo ruscelletto,
potete ritrovare la mia diletta:
salutatela per me mille volte.

Seht, ihr Wolken, sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Lasst mein Bild vor ihr entstehen
In dem luft'gen Himmelssaal.

Guardatela, o nubi, mentre va pensosa
nella valle tranquilla,
fate sorgere davanti a lei la mia immagine,
nell'ariosa volta del cielo.

Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl,
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.

Ella starà accanto agli arbusti
che l'autunno spoglia e ingiallisce:
confidale quanto mi accade,
confidale, uccellino, la mia pena.

Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

Porta volando vesti dimesse
all'eletta del mio cuore:
sono i miei sospiri che svaniscono
come l'ultimo raggio del sole.

Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Lass sie, Bächlein, klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

Bisbigliare la mia supplica d'amore,
piccolo ruscelletto, fai che scorga
fedelmente nelle tue onde
le mie innumerevoli lacrime.

IV

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntrer Zug
Werden dich, o Huldin, sehen,
Nehmt mich mit im leichten Flug!

Queste nubi nell'alto,
questo gaio volo di uccelli,
potranno vederti, leggiadra fanciulla:
oh, prendetemi con voi, nel volo leggero!

Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang und Brust,
In den seidnen Locken wühlen,
Teilt ich mit euch diese Lust!

Quelle vesti giuocheranno
scherzando sul tuo volto e il tuo seno:
nascosto nelle seriche pieghe
possa dividere con voi questo piacere!

Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in ihr spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

Da quel colle, a te corre
rapido questo ruscelletto.
Fai che la sua immagine vi si rispecchi
e che torni poi qui, senza indugio!

V

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.

Ritorna maggio, il prato fiorisce,
l'aria vibra così dolce, così tiepida.
I ruscelli tornano a scorrere, mormorando.

Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer
Manch weicherer Stück zu dem Brautbett hierher,
Manch wärmeres Stück für die Kleinen.

Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,
Was liebet, das weiss er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.

Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

VI

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang.
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.

Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;

Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg erklungen,
Nur der Sehnsucht sich bewusst:

Dann vor diesen Liedern weichet,
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz geweiht.

A. Schönberg: Vier Lieder, op. 2

(testi di Richard Dehmel, Lieder n. 1-3;
Johannes Schlaf, Lied n. 4)

Erwartung

Aus dem meergrünen Teiche
Neben der roten Villa
Unter der toten Eiche
Scheint der Mond.

Wo ihr dunkles Abbild
Durch das Wasser greift,

La rondine che torna al tetto ospitale
si costruisce con cura la stanza nuziale:
è l'amore che dovrà vivere là dentro.

Raccoglie operosamente, di qui e di là,
tante cose soffici per il letto nuziale,
tante cose calde per i piccoli.

Ora gli sposi vivono insieme, così fedeli:
ciò che l'inverno separa, il maggio congiunge.
Egli sa bene riunire chi si ama!

Ritorna maggio, il prato fiorisce,
l'aria vibra così dolce, così tiepida.
Io soltanto non riesco ad allontanarmi di qui.

Mentre la primavera congiunge tutto ciò che ama,
per il nostro amore soltanto non viene la primavera
e le lacrime sono il solo suo frutto.

Accetta dunque questa canzone,
diletta, che io ti canto.
Torna a cantarla a sera,
sull'aria di un dolce motivo.

Quando il rosso crepuscolo raggiunge
il quieto mare azzurro,
ed il suo ultimo raggio s'incendia
dietro a quella montagna,

allora canta ciò che io ho cantato,
ciò che mi è sgorgato dal petto,
disadorno,
ispirato soltanto dalla passione.

Di fronte a questa canzone svanirà
quanto ci divide tanto profondamente:
ciò che un cuore amante consacra
raggiunge un altro cuore amante.

Attesa

Dal verde-azzurro stagno
accanto alla villa rossa
sotto la quercia morta
splende la luna.

Là dove il suo riflesso
travalica scuro l'acqua

Steht ein Mann und streift
Einen Ring von seiner Hand.

Drei Opale blinken;
Durch die bleichen Steine
Schwimmen rot und grüne
Funken und versinken.

Under er küsst sie, und
Seine Augen leuchten
Wie der meergrüne Grund:
Ein Fenster tut sich auf.

Aus der roten Villa
Neben der toten Eiche
Winkt ihm eine bleiche
Frauenhand...

Schenk mir deinen goldenen Kamm

Schenk mir deinen goldenen Kamm;
Jeder Morgen soll dich mahnen,
Dass du mir die Haare küstest.
Schenk mir deinen seidenen Schwamm;
Jeden Abend will ich ahnen,
Wem du dich im Bade rüstest -
Oh, Maria!

Schenk mir Alles, was du hast;
Meine Seele ist nicht eitel,
Stolz empfang ich deinen Segen.
Schenk mir deine schwerste Last:
Willst du nicht auf meinen Scheitel
Auch dein Herz, dein Herz noch legen -
Magdalena?

Erhebung

Gib mir deine Hand,
Nur den Finger, dann
Seh ich diesen ganzen Erdkreis
Als mein Eigen an!

O, wie blüht mein Land!
Sieh dir's doch nur an,
Dass es mit uns über die Wolken
In die Sonne kann!

Waldsonne

In die braunen, rauschenden Nächte
Füttern ein Licht herein
Grüngolden ein Schein.

Blumen blinken auf und Gräser
Und die singenden, springenden Waldwässerlein,

sta un uomo, che dalle dita
sfila un anello.

Scintillano tre opali:
guizzano faville rosse
e verdi sopra le smorte
pietre, e poi si spengono.

Egli le bacia e gli occhi
suoi brillano come
il fondo verde-azzurro:
una finestra s'apre.

Da quella villa rossa
presso la quercia morta
il cenno di una pallida
mano femminile giunge.

Il tuo pettine d'oro donami

Il tuo pettine d'oro donami;
ti rammenti ogni mattino
che mi hai baciato i capelli.
La tua spugna di seta donami:
immaginerò ogni sera
per chi ti acconci nel bagno -
oh, Maria!

Donami tutto quello che hai:
l'anima mia non è vana,
accoglierò fiero il tuo bene.
Donami il tuo fardello più greve:
non vuoi sopra il mio capo
anche il tuo cuore deporre -
Maddalena?

Elevazione

Dammi, dammi la mano,
un dito solo: vedrò allora
in mio possesso tutto quanto
l'orbe terrestre!

Oh com'è in fiore il mio paese!
Guarda, contemplalo dunque:
capace di sollevarsi oltre
le nubi, su verso il sole!

Sole nel bosco

Nelle scure notti fruscianti
luccica e guizza un lume
qui dentro, un riflesso verde-oro.

Silenti si levano erbe e fiori
e i rivi del bosco sonanti zampillano,

Und - Erinnerungen. -

Die längst verklungenen:
Golden erwachen sie wieder,
All deine fröhlichen Lieder.

Und ich sehe deine goldenen Haare glänzen,
Und ich sehe deine goldenen Augen glänzen,
Aus den grünen, raunenden Nächten.

Und mir ist, ich läge neben dir auf dem Rasen
Und hörte dich wieder auf der glitzblanken
Syrinx
In die blauen Himmelslüfte blasen.

In die braunen, wühlenden Nächte
Füttert ein Licht,
Ein goldener Schein.

C. Debussy: *Trois chansons de Bilitis*
(testo di Pierre Louÿs)

La Flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies,
il m'a donné une syrinx faite
de roseaux bien taillés,
unis avec la blanche cire
qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux;
mais je suis un peu tremblante.
il en joue après moi,
si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire,
tant nous sommes près l'un de l'autre;
mais nos chansons veulent se répondre,
et tour à tour nos bouches
s'unissent sur la flûte.

Il est tard,
voici le chant des grenouilles vertes
qui commence avec la nuit.
Ma mère ne croira jamais
que je suis restée si longtemps
à chercher ma ceinture perdue.

La chevelure

Il m'a dit: "Cette nuit, j'ai rêvé.
J'avais ta chevelure autour de mon cou.
J'avais tes cheveux comme un collier noir
autour de ma nuque et sur ma poitrine.

Je les caressais, et c'étaient les miens;
et nous étions liés pour toujours ainsi,
par la même chevelure, la bouche sur la bouche,

E le memorie

da tempo sopite:
si destano
tutti gli allegri tuoi canti.

Vedo risplendere i tuoi capelli d'oro,
vedo brillare gli occhi tuoi d'oro
nelle notti verdi e fruscianti.

E mi sembra di giacerti accanto sull'erba
e di udirti suonare la luccicante siringa,
nell'aria azzurra, su su verso il cielo.

Nelle scure notti fruscianti
guizza e luccica un lume
qui dentro, un riflesso d'oro.

Il flauto di Pan

Per il giorno di Giacinto,
egli mi ha donato
un flauto di canne ben tagliate,
unite con cera bianca
dolce alle mie labbra come il miele.

In ginocchio davanti a me, mi insegna a suonare;
ma tremo un poco.
Poi inizia a suonare, così dolcemente
che io lo sento appena.

Non abbiamo bisogno di parole,
tanto siamo vicini;
ma si parlano i nostri canti,
e sul flauto a poco a poco
si toccano le nostre labbra.

Si è fatto tardi;
ecco, già cominciano a cantare
le rane smeraldine nella notte.
Difficilmente mia madre crederà
che sia rimasta per tanto tempo
a cercare la cintura perduta.

La chioma

"L'altra notte" mi ha detto "ho sognato,
di avere la tua chioma attorno al collo.
I tuoi capelli come una nera collana
a cingermi la nuca e il petto.

Li sfioravo; e mi sembravano i miei;
e noi eravamo uniti per sempre,
con la stessa chioma, labbra su labbra,

ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

Et peu à peu, il m'a semblé,
tant nos membres étaient confondus,
que je devenais toi-même,
ou que tu entras en moi comme mon songe”.

Quand il eut achevé,
il mit doucement ses mains sur mes épaules,
et il me regarda d'un regard si tendre,
que je baissai les yeux avec un frisson.

Le tombeau des Naiades

Le long du bois couvert de givre, je marchais;
Mes cheveux devant ma bouche
Se fleurissaient de petits glaçons,
Et mes sandales étaient lourde
De neige fangeuse et tassée.

Il me dit: "Que cherches-tu?"
Je suis la trace du satyre.
Ses petits pas fourchus alternent
Comme des trous dans un manteau blanc.
Il me dit: "Les satyres sont morts”.

"Les satyres et les nymphes aussi.
Depuis trente ans, il n'a pas fait un hiver aussi terrible.
La trace que tu vois est celle d'un bouc.
Mais restons ici, où est leur tombeau”.

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace
De la source où jadis riaient les naïades.
Il prenait de grands morceaux froids,
Et les soulevant vers le ciel pâle,
Il regardait au travers.

G. F. Malipiero: *Due sonetti del Berni* (testo di Francesco Berni)

I
Chiome d'argento fine, irte e attorte
senz'arte intorno a un bel viso d'oro;
fronte crespata, u' mirando io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amore e Morte;

occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obbietto disuguale a loro;
ciglia di neve e quelle, ond'io m'accoro,
dita e man dolcemente grosse e corte;

labbra di latte, bocca ampia celeste;
denti d'ebano rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;

costumi alteri e gravi: a voi, divini
servi d'Amor, palese fo che queste
son le bellezze della donna mia.

come due piante di alloro con una radice sola.

E a poco a poco sentivo,
tanto erano intrecciate le nostre membra,
che io diventavo te
e che tu entravi in me come il mio sogno”.

Non appena ebbe finito di parlare,
mi posò dolcemente le mani sulle spalle,
con uno sguardo così tenero,
che abbassai gli occhi con un brivido.

La tomba delle naiadi

Attraversavo il bosco coperto di brina;
Piccoli ghiaccioli fiorivano
fra i miei capelli sul viso,
e i miei sandali erano inzuppato
di neve fangosa e compatta.

"Cosa cerchi?" Egli mi chiese
"Seguo le tracce del satiro.
I suoi piccoli passi biforcuto
simili a fori in un bianco mantello".
Mi rispose: "I satiri sono morti”.

"I satiri e anche le ninfe.
Da trenta anni non c'era mai stato un così rigido inverno.
Le orme che vedi sono quelle di un capro.
Ma fermiamoci qui, dove sta la loro tomba”.

E con il ferro del suo bastone ruppe il ghiaccio
della fonte dove una volta ridevano le naiadi.
Prese alcuni freddi frammenti,
e sollevandoli verso il pallido cielo,
vi guardò attraverso.

II
Cancheri e beccafichi magri arrosto,
e mangiar carbonata senza bere;
essere stracco e non poter sedere,
aver il fuoco presso e 'l vin discosto;

riscuoter a bell'agio e pagar tosto,
e dar ad altri per avere a avere;
esser a una festa e non vedere,
e sudar di gennaio come d'agosto;

aver un sassolin n'una scarpetta,
e una pulce dentro a una calza,
che vadi in giù e in sù per istaffetta;

una mano imbrattata e una netta;
una gamba calzata e una scalza;

esser fatto aspettar e aver fretta;
chi più n'ha più ne metta,

e conti tutti i dispetti e le doglie:
ché la maggior di tutte è l'aver moglie.

I. Stravinskij: *Tre liriche giapponesi*

1. *Akahito* (Yamabe no Akahito)

Scendiamo nel giardino.
Ti volevo mostrare
i fiori bianchi.
La neve cade...
Sono fiori
quelli che vediamo
o neve bianca?

2. *Mazatsumi* (Minamoto no Masazumi)

Aprile arriva.
Spezzando il ghiaccio della loro scorza
balzano gioiosi

nel ruscelletto
i flutti schiumosi:
vogliono essere
i primi fiori bianchi
della lieta primavera.

3. *Tsaraiuki* (Ki no Tsurayuki)

Cos'è quel bianco
che si scorge in lontananza?
Semberebbero nubi
fra le colline, ovunque:
i ciliegi sbocciati
festeggiano infine
l'arrivo della primavera.