



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dottorato di ricerca
in Scienze del Linguaggio
Scuola di dottorato in Scienze del Linguaggio
Ciclo 23°
(A.A. 2007/2008 - 2010/2011)**

CHRONOS PARÁDOKSOS
Genesi di un'opera poliglotta

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/01
Tesi di dottorato di Maria Gabriella Zen, matricola 955470**

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa Alessandra Giorgi

Tutore del dottorando

Prof.ssa Anna Cardinaletti

*Alla memoria di Ornella Barreca,
l' amica più vividamente creativa*

Grazie a Elisa Bugin per l'insostituibile collaborazione e la dolce acribia.

Grazie a Giovanni Ferrari che con la consueta cortesia e con ammirevole perizia è riuscito a estrarre questa tesi dal mio computer.

INDICE

INTRODUZIONE.....	pag. 5
1. PROLOGO.....	pag. 8
2. PERCHÉ LA STRUTTURA DELLA TRAGEDIA GRECA.....	pag. 9
3. PERCHÉ LA POESIA.....	pag. 14
4. ANALISI DELLE SCELTE POETICHE.....	pag. 15
5. CONSIDERAZIONI SUL LINGUAGGIO MUSICALE.....	pag. 20
6. PER UN'ANALISI “LINGUISTICA” DELLA PARTITURA.....	pag. 23
7. PROSPETTIVE	pag. 32
BIBLIOGRAFIA.....	pag. 34
IL LIBRETTO.....	pag. 35
RIFLESSIONE PRELIMINARE SULL'ALLESTIMENTO.....	pag. 72
BOZZETTI DI PASQUALE GROSSI.....	pag. 76
LA PARTITURA.....	pag. 81
ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI.....	pag. 310

ALLEGATO 1: PROGRAMMA DEL FESTIVAL MUSICA E POESIA
D'EUROPA 2011

ALLEGATO 2: LETTURA INTEGRALE DEL LIBRETTO SU DVD

INTRODUZIONE

“Siamo soliti dire che una musica è allegra o triste, solenne, toccante o sensuale. Ma in quali aspetti della musica si trovano questi sentimenti? La musica non può contenere sentimenti, è fatta solo di onde sonore! E' chiaro che i sentimenti sono risposte emotive evocate in noi dalle onde sonore. Cioè, il tessuto emozionale di cui abbiamo esperienza dev'essere costruito dalle nostre menti – non è fuori di noi, in un segnale fisico che raggiunge l'orecchio”. Queste considerazioni del linguista Ray Jackendoff [1993, trad. it. 1998: pag. 234] sono state un importante punto di riferimento nella realizzazione dell'opera “Chronos Paràdoksos”.

La composizione di un'opera nuova è sempre una sfida. La composizione di un'opera nuova che parli della costruzione dell'Europa Unita su libretto composto da una cretomazia di testi originali di ventitré poeti europei (ed uno americano) è una sfida al quadrato, specie se punta al coinvolgimento emotivo dello spettatore e alla comunicazione di un'idea “politica”.

Questa tesi vuole essere testimonianza del percorso seguito per arrivare alla partitura finale e delle sue motivazioni, percorso che è durato quattro anni e che forse non è ancora definitivamente concluso, percorso scaturito da un Concorso Europeo e che è stato appoggiato, oltre che dall'Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia di Verona, dalla Fundación Yehudi Menuhin di Madrid per la parte progettuale dello spettacolo e dall'organizzazione austriaca Eu-Art-Network di Eisenstadt per la parte tecnologica (stampa digitale della partitura, registrazione samples elettronici).

La riflessione dell'artista sul suo lavoro è abbastanza consueta ai nostri giorni; nell'ultimo secolo molti compositori hanno cercato di spiegare attraverso saggi o approfondite introduzioni il perché delle loro scelte estetiche e stilistiche, ma l'esempio princeps, a mio avviso, è rappresentato dall'insieme dei testi contenuti nel volume *Verso Prometeo* [1984] che La Biennale pubblicò in occasione della prima mondiale dell'opera *Prometeo* di Luigi Nono su libretto di Massimo Cacciari.

Tenendo conto di questo illustre modello, nelle pagine che seguono ho concentrato quindi la mia attenzione sui vari momenti del lavoro: l'ideazione

della struttura dell'opera, la scrittura del libretto, la composizione della partitura, la progettazione dello spettacolo, cercando di mantenere il focus sul perché delle scelte linguistiche effettuate.

Selezionare e montare i versi in maniera tale che alla fine il libretto risultasse “giusto” sia per scrivere la musica sia per coinvolgere l'ascoltatore, è stato forse il lavoro più lungo e difficile ed è continuato fino all'ultimo giorno con aggiustamenti anche millimetrici, ma determinanti. Decine e decine sono stati i testi poetici presi in esame, tagliati e ricomposti a suggerire significati nuovi, intarsiati in contrappunto tra loro e, soprattutto, tesi ad indicare un percorso comprensibile, quasi di trama.

Le varie versioni provvisorie del libretto (il cui lavoro di stesura, antecedente all'inizio della composizione musicale, è durato circa un anno) sono state innumerevoli; durante il lavoro di composizione della parte musicale, il libretto ha poi subito ulteriori tagli, inserimenti e aggiustamenti.

Parte integrante di questo lavoro è stata la traduzione dei testi che ho voluto curare personalmente in tutti quei casi in cui le lingue straniere mi erano accessibili: ho fatto le traduzioni con cura particolare, cercando di trasmettere al testo italiano la peculiare musicalità insita nei versi di ciascun poeta. Queste traduzioni non sono state utilizzate per la composizione dell'opera, che è stata scritta sui testi nelle lingue originali, ma sono servite a me per la lunga marcia di avvicinamento al cuore della poesia che mi accingevo a musicare e potranno, un domani, servire al pubblico, per comprendere nella propria lingua ogni sfumatura del libretto.

Seguire passo passo questo percorso di creazione del libretto avrebbe potuto certamente essere un interessante argomento di indagine. Quello che invece ho qui preferito descrivere è stato il percorso completo di costruzione del progetto, ossia l'ideazione della struttura del libretto e dello spettacolo nel suo insieme (il libretto comprende le note di regia del M^o de Bosio e vengono allegati anche la riflessione preliminare sul progetto scenografico e i bozzetti di Pasquale Grossi), il perché della scelta dei versi, i mezzi compositivi usati per ottenere un certo risultato “espressivo” della partitura, finalizzato a sollecitare quello che Jackendoff chiama “il tessuto emozionale di cui abbiamo esperienza”.

Ovviamente un compositore che scrive oggi deve sollecitare un tessuto emozionale molto evoluto e complesso, quindi deve usare mezzi linguistici innovativi rispetto ad un compositore che scriveva cento o cinquanta anni fa.

Josif Brodskij nella prefazione alla raccolta poetica *Rapporto dalla città assediata* di Zbgniew Herbert, scrive alcune magistrali considerazioni che sono da estendere a mio avviso anche alla creazione musicale: “A differenza della vita, per la quale la ripetizione è il principale artificio stilistico, poiché essa comincia sempre da zero, la poesia comincia sempre nel punto in cui l'ha

lasciata l'ultimo grande – o anche non tanto grande – poeta, e cerca di fare il passo successivo. (...) Così la poesia, in un certo senso, è un discorso infinito (...) un lungo treno che si è messo in movimento in un punto imprecisato dell'antichità e il cui viaggio attraverso il tempo consiste principalmente di partenze. (...) Il treno ha per motore il linguaggio, e per vagoni i poeti, e per passeggeri ha – o non ha – i lettori.” [pag.12]

1

Prologo

Nel febbraio 2007 l'Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia (IIOP) di Verona ha partecipato con un progetto ideato dal regista Gianfranco de Bosio e da me al Bando EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency di Bruxelles) n° 09/2006, emanato nell'ambito del Cultural Programme 2007-2013, per un'opera lirica nuova, dotata di “aspetti musicali innovativi”, il cui tema puntasse “alla trasmissione dell'identità culturale europea”.

Il nostro progetto è stato giudicato vincitore dalla Giuria Internazionale composta da 52 esperti ed è stato così intrapreso un periodo triennale (2007-2009) di stesura del libretto, di composizione dell'opera e di ideazione dello spettacolo.

“Chronos Paràdoksos”, opera nuova su libretto creato da Gianfranco de Bosio e da me assemblando versi di grandissimi poeti europei all'interno della struttura della Tragedia eschilea, è animato da una forte componente ideale: ripercorrendo alcuni dei drammatici eventi storici novecenteschi che hanno portato alla decisione di creare l'Europa Unita, si prefigge lo scopo di rafforzare con l'arte l'idea, per la verità un po' languente in questi giorni difficili, della necessità di coesione europea e di pace.

2

Perché la struttura della tragedia greca

Nel febbraio 2007, allo scopo di preparare il progetto per il bando di concorso EACEA per un'opera nuova, raggiunsi il Maestro Gianfranco de Bosio a Mantova, dove era impegnato nell'allestimento dell'“Orfeo” di Claudio Monteverdi al Teatro Bibiena, in occasione dei 400 anni dal debutto (24 febbraio 1607).

Durante le prove, che seguirono nelle pause del lavoro di progettazione, il Maestro de Bosio induceva spesso la compagnia di canto a riflettere sul fatto che la nascita dell'opera lirica si deve al tentativo di riportare in vita la tragedia greca con la sua magica unione di testo poetico, musica e danza e ricordava che attraverso il “Recitar cantando” nel tardo 1500 la Camerata dei Bardi cercò di accrescere l'espressività e il senso più profondo della parola poetica grazie alla musica e di ricreare uno spettacolo cui concorressero a questo scopo tutte le forme d'arte. Nacque così in me l'idea di tornare alla preziosa fonte del teatro greco e, dato che Eschilo per primo aveva sottoposto argomenti storici e politici alla riflessione collettiva attraverso la tragedia, rilessi innanzitutto *I Persiani*, l'unica tragedia storica giunta fino a noi, incentrata sulla battaglia di Salamina, evento che aveva sancito per sempre la libertà del mondo occidentale dal dispotismo orientale. La carica emozionale della riflessione poetica del Coro sugli avvenimenti storici narrati mi colpì profondamente e mi convinsi del fatto che quella struttura poteva essere perfetta anche per un'opera lirica contemporanea: la missione del teatro “propagatore dei valori fondamentali della polis” [Luciano Canfora, 2008: pag 134] poteva probabilmente essere vantaggiosamente aggiornata in “propagatore dei valori fondamentali dell'Europa Unita”

L'epitafio che Tucidide fa pronunciare a Pericle in difesa di Atene quale laboratorio politico/culturale della Grecia [II, 41: “siamo il luogo di educazione dell'Ellade”], il fatto che ad Atene “fare teatro” fosse un'attività pubblica strettamente e formalmente connessa al funzionamento dello Stato, sostenuta da finanziamenti sia riguardo la produzione che la fruizione (la città pagava il teatro ai meno abbienti mediante una sovvenzione chiamata *theorikòn*, sussidio di due oboli, equivalente del salario quotidiano di un lavorante non specializzato, introdotta da Pericle per mettere tutti i cittadini, anche i nullatenenti, in condizione di prendere parte agli spettacoli), la frase pronunciata dall'Eschilo personaggio delle *Rane*: “ Per i fanciulli c'è il maestro, per gli adulti ci sono i poeti tragici” [vv. 1054-1055] sono tutti elementi che hanno contribuito a rafforzare la convinzione che ritornare allo spirito ed alla struttura portante della tragedia greca poteva essere la strada giusta per parlare del progetto politico dell'Europa Unita.

L'illuminante considerazione di Louis Gernet, tratta dai suoi corsi universitari rimasti inediti, citata da Canfora [2008: pag. 143]: “la vera materia della tragedia è il pensiero sociale proprio della città, specialmente il pensiero giuridico in pieno travaglio di elaborazione”, ha rafforzato l'ipotesi che anche le dolorosissime vicende storiche che determinarono “il travaglio di elaborazione” di coloro che concepirono la nascita dell'Europa Unita avrebbero potuto essere argomento del libretto.

Nostri modelli ideali sono quindi stati *I Persiani*, unica tragedia storica rimastaci (drammatica cronaca in diretta dalla reggia di Susa dell'arrivo della notizia della sconfitta della flotta persiana nella battaglia di Salamina) e *Oresteia* (magistrale percorso di riflessione sulla colpa, sulla responsabilità soggettiva e sul valore fondante della legge per una comunità civile) messa in scena nel marzo 458 a.C., con il preciso scopo “politico” di giustificare e difendere la riforma dell'Areopago (462/461 a.C.)

Soprattutto la *Trilogia*, per come riesce a dare dignità di poesia a vicende politiche contingenti, è stata oggetto del nostro studio: Pericle ed Efielte avevano voluto ridurre il potere politico dell'Areopago, perché col tempo questo consiglio di anziani Arconti aveva accumulato peso eccessivo ed esercitava un pesante “potere tutorio” sullo Stato e sulla stessa legislazione. La riforma aveva drasticamente limitato il potere dell'Areopago ai soli reati di sangue, scatenando così la vendetta degli oligarchi, che nel 461 a.C. assassinarono Efielte. Pericle richiese quindi a Eschilo una trilogia che, a forti tinte e con trama appassionante, coinvolgesse lo spettatore nel processo di legittimazione del nuovo Areopago e nobilitasse questa sua nuova funzione e, indirettamente, la memoria di Efielte: nella scena finale delle *Eumenidi* sarà addirittura Atena che, con un ampio e articolato intervento, proprio nel momento in cui sta per essere

pronunciato il verdetto su Oreste, istituirà l'Areopago, ne definirà i poteri, ne esalterà l'importanza etica prima ancora che politica. Le illuminanti riflessioni in proposito di Louis Gernet, [Luciano Canfora, 2008: pag 143] che nota la presenza, nella *Trilogia*, di un vocabolario tecnico-giuridico e vi vede un indizio di “affinità” tra i temi prediletti della tragedia e la materia “di competenza dei tribunali”, sono state fondamentali per farci intuire che anche i sanguinosi e dolorosi eventi che hanno portato alla decisione di unificare l'Europa allo scopo di scongiurare tali sciagure, potevano essere trattati con la stessa ottica.

Nella *Trilogia* scorre molto sangue: l'*Agamennone* tratta dell'uccisione di Agamennone e della sua schiava Cassandra ad opera della moglie adultera Clitemnestra, le *Coefore* culminano nel matricidio da parte di Oreste che vendica l'assassinio del padre uccidendo la madre, ma diviene per questo preda della furia assillante delle Erinni, divinità della vendetta tribale. Le *Eumenidi* si aprono a Delfi, dove per Oreste si è rivelata vana la consueta purificazione di origine arcaica attraverso il sangue di animali. Per volere di Apollo, allora Ermes accompagnerà Oreste ad Atene dove finalmente troverà i giudici “che hanno parole capaci di lenire questa vicenda” [v. 81]. Questo tribunale è il tribunale dell'Areopago: istituito da Atena, secondo l'invenzione di Eschilo, proprio in questa occasione, esso dovrà giudicare in modo nuovo delitti di sangue secondo giustizia e non più secondo la legge tribale [vv. 681 – 684]. Evidentemente ad Atene non bastava più ciò che l'antica saga raccontava della potenza di Apollo, che permetteva al matricida di purificarsi con riti di espiazione o gli dava l'arco per difendersi dalle Erinni.

La trasformazione delle Erinni, furie vendicatrici, in Eumenidi, equilibrate portatrici di giustizia e quindi di concordia è, a mio avviso, il momento più emozionante di tutta la trilogia ed ho ritenuto opportuno inserire nel libretto dell'opera la loro presenza, mediante vari versi tratti dall'*Oresteia*: evidentemente Eschilo aveva colto nell'Atene sua contemporanea, e non a torto, i prodromi di un possibile conflitto civile e con la sua opera cercò di scongiurarlo.

Anche la nostra Europa è in bilico per motivi politico-economici e ripercorrere tragedie recenti mediante i drammatici versi composti dai poeti contemporanei (la guerra di Spagna, il secondo conflitto mondiale, l'Olocausto, il conflitto fra cattolici e protestanti in Irlanda) confrontandoli con la costante riflessione corale di versi provenienti da stasimi eschilei (tratti, oltre che dai già citati *Persiani* e dalle *Eumenidi*, anche dai *I Sette a Tebe*, altra tragedia in cui l'accento batte sulla sciagura provocata da lotte e vendette incrociate fra gente dello stesso *ghenos*) mi è sembrato un modo legittimo di ripensare il passato e di orientare la riflessione sul presente.

Il senso di terrore che nella *Trilogia* viene instillato nello spettatore attraverso l'impressionante catena di cruenti delitti della famiglia degli Atridi, che sostanzia di sé, in particolare, oltre a tutto il terzo stasimo dell'*Agamennone*, anche i personaggi di Cassandra e Clitemnestra nella parte finale della tragedia e che costituisce uno dei *Leitmotiv* più appariscenti delle *Coefore* e, attraverso le Erinni, anche delle *Eumenidi*, non è fine a se stesso ma, nelle intenzioni di Eschilo, doveva assolvere a una precisa funzione. Questa paura era la base su cui Eschilo intendeva proporre una rifondazione dello Stato e della convivenza civile: è proprio in questo che risiede la “politicalità” dell'*Oresteia*. La presenza di allusioni a fatti politici contemporanei (per esempio il probabile riferimento alla campagna ateniese in Egitto nei vv. 292-295 delle *Eumenidi*, alla già citata riforma dell'Areopago o all'alleanza con Argo) non limita però ai fatti contingenti la politicalità dell'*Oresteia*. Il carattere dell'*Oresteia* si pone a livelli più profondi e coinvolge le nervature essenziali della creazione poetica eschilea.

L'equilibrio su cui si reggeva la *polis* ateniese aveva subito scosse profonde a causa di forti spinte per una diversa distribuzione del potere all'interno dello Stato ateniese. L'assassinio di Efialte era stato il segno più evidente delle profonde lacerazioni che agitavano la *polis* ateniese e che sembravano mettere in discussione la possibilità stessa della sua sopravvivenza.

Di fronte a questo stato di cose Eschilo vuole proporre al suo pubblico un messaggio che miri al consolidamento delle strutture sociali e della convivenza civile ad Atene e a questo fine egli utilizza la forte carica religioso-emotiva di cui era dotato l'istituto della famiglia come nesso di consanguinei. È in questo ordine di idee che si colloca anche la valorizzazione dell'Areopago che nelle *Eumenidi* Eschilo opera: non c'è dubbio che per Eschilo l'Areopago doveva rimanere rigorosamente dentro le competenze che gli erano state attribuite con la riforma di Efialte. Del resto è impensabile che un'opera rappresentata a cura dello Stato potesse apparire in dissenso nei confronti di una legge dello Stato così rilevante, quale era la riforma di Efialte. E d'altra parte il fatto che l'alleanza con Argo venga a più riprese esplicitamente approvata nelle *Eumenidi* conferma che nell'*Oresteia* non sono da ricercare prese di posizione critiche nei confronti della politica seguita dallo Stato ateniese. Eschilo va oltre il mero sostegno ideologico e vuole impostare un discorso suo, che intende trasmettere un messaggio di concordia e di stabilità di fronte alle fortissime tensioni che in quegli anni agitavano Atene.

La grandezza inarrivabile dell'*Oresteia* – e, analogamente, dei *Persiani* e dei *Sette a Tebe*, nonché del *Prometeo* (tanto amato da Luigi Nono, che ne trasse la sua magistrale “tragedia dell'ascolto”) – da cui ho umilmente cercato di trarre esempio eleggendo Eschilo a colonna portante del libretto dell'opera, sta a mio avviso nello sforzo costante del poeta che, con estremo rigore intellettuale,

cerca di chiudere nelle sue strutture di pensiero una proposta che va al di là di esse e di renderla intuitivamente comprensibile a tutti: nell'*Orestea* il rapporto con gli spettatori si fa estremamente diretto e la materia mitica viene profondamente sfruttata per dare densità drammatica al messaggio che egli intende trasmettere.

3

Perché la poesia

“Quella che in senso poizore noi chiamiamo poesia appare per la prima volta in Grecia e si presenta come una dimensione a sé dell'esperienza: una nuova dimensione che penetra nella tragedia e invade la scena attraverso le pause dell'azione e la meditazione del Coro. (...) E' la dimensione della lirica come effusione del cuore, fatta di riflessione, di nostalgia e di sogno, nel seno di una natura che, nel vuoto della solitudine esistenziale, prende con la mobilità delle apparenze, sciolta in suono e colore, il posto della sacralità che a un tale livello dell'essere viene meno.” [Carlo Diano 1970: pag. XXI]

La scelta di creare il libretto attraverso una cretomazia di versi di grandi poeti che hanno scritto sugli eventi del Novecento europeo mi è sembrata intuitivamente la strada migliore. Rileggere alcuni saggi di T.S. Eliot e George Steiner ha rafforzato questa scelta stilistica ed è servito da viatico:

“Quando penetrano dentro di noi, il quadro, la sonata o la poesia ci fanno quasi toccare la nascita della nostra coscienza. Questo avviene ad una profondità irraggiungibile con altri mezzi. La letteratura e le arti sono la testimonianza tangibile di quella libertà di cominciare ad esistere che la storia non può spiegare in alcun modo”. [George Steiner, 1989, trad. it. 1992: pag. 175]

Il pensiero storico-politico può essere il contenuto della poesia e scaturirne sublimato: la grande poesia fa sì che la verità si affacci al lettore come visione, apparizione e non come concetto o descrizione.

La grande poesia sa trasformare una sua ritrovata verità in qualche cosa che può essere percepito dall'intuizione, prima ancora che dall'intelletto raziocinante, in un qualcosa che si assimili *estheticamente*.

Essa è rarissima e a buon diritto T.S. Eliot si richiama spesso a Dante che di questa varietà di artisti è il modello massimo. (*Dante I, Dante II, Che cosa*

significa Dante per me).

4

Analisi delle scelte poetiche

PROLOGO: Nel Prologo di *Götterdämmerung (Il crepuscolo degli Dei)*, Richard Wagner immagina che le 3 Norne (le Parche nordiche) mormorino memorie e vaticini sulla collina delle valchirie, presso il frassino del mondo da cui Wotan aveva ricavato la sua lancia. Il filo d'oro del destino che stanno filando a un certo punto si spezza. E' il segno che il regno degli dei è alla fine. Per analogia sono stati scelti alcuni versi da *Wywiad z Atropos (Intervista con Atropo)* di W. Szymborska: versi in cui Atropo, la Moira che recide il filo della vita degli uomini, parla alla poetessa che la sta intervistando dell'aiuto non richiesto che dittatori e fanatici le forniscono dandosi da fare per loro conto a troncane quante più vite possibile, riferimento inequivocabile ai milioni di morti provocati nel XX° secolo in Europa dalla follia delle guerre.

PARODO: Le Erinni appaiono come esseri mostruosi, orrendi. Si tratta di donne, ma in realtà non sono donne, ma Gorgoni, e più che Gorgoni, Arpie ributtanti. Esse, nella parte iniziale delle *Eumenidi*, russano emanando un lezzo puzzolente che non permette ad alcuno di avvicinarsi, e sono vestite in un modo che non è lecito né nelle case degli uomini né nei templi degli dei.

Appartengono a quella che Rohde chiamava la “mitologia inferiore” di origine magico-primitiva. E' significativo che il loro linguaggio, all'inizio solo cupo mormorio che resta in una dimensione anteriore all'articolazione di un linguaggio vero e proprio, diventi, nel ritornello con il quale esse fanno l'incantesimo ad Oreste ossessiva paratassi, attraverso cui la parola acquista (o recupera) un puro valore evocativo, diventa strumento magico: nello stasimo primo intonano il pauroso *hymnos dèsmios*, ossia un canto destinato ad “incatenare” magicamente il perseguitato (vv. 307-96), da cui sono tratti i versi

in greco antico che costituiscono la parodo.

PRIMO EPISODIO: versi in varie lingue sono stati scelti ad indicare l'internazionalità della guerra di Spagna. Versi molto drammatici, a volte in versione integrale, come la dura poesia *Digo pedra* di Saramago, a volte troncati bruscamente, come quelli tratti da *Los heraldos negros* di César Vallejo a volte intrecciati nella composizione con versi di altri poeti a far sprigionare dall'accostamento un significato inedito, come nel contrappunto fra quelli dalla poesia *The spanish lie* dell'americano Archibald MacLeish e da *Kinderspiel in Madrid* del tedesco Erich Weinert.

Per finire con i versi tratti dalla poesia *El crimen* di un poeta spagnolo (Antonio Machado) sull'esecuzione del Poeta Spagnolo per antonomasia, Garcia Lorca.

PRIMO STASIMO: per piangere la guerra fratricida di Spagna, prodromo della guerra fratricida che scoppierà di lì a poco fra tutti gli Stati Europei, sono stati scelti alcuni versi dalla *Trenodia dei Sette a Tebe* (vv. 967-978) di Eschilo, il lamento funebre delle due sorelle Antigone e Ismene sui corpi straziati dei due fratelli Eteocle e Polinice che si sono uccisi a vicenda.

SECONDO EPISODIO: rievocazione della seconda guerra mondiale.

La struttura di base è fornita dai versi in tedesco (tratti da *Tenebrae* di Paul Celan, una poesia quasi blasfema nella sua drammatica e aggressiva invocazione a Dio) che si intersecano con versi in polacco (da *Piosenka* di C. Milosz, a memento del fatto che l'invasione della Polonia, il 1° settembre 1939 fu l'inizio della tragedia) in ungherese (da *24.10.1944*, poesia tratta dal taccuino di versi intitolato *Cartoline postali* miracolosamente ritrovato, dopo la riesumazione da una fossa comune, addosso al cadavere del poeta Miklos Radnoti, ucciso dalle SS nel 1944 durante una marcia di trasferimento da un campo di deportazione ad un altro), in italiano (*Dimitrios* di Vittorio Sereni sull'occupazione della Grecia) per finire con altri versi in tedesco (*Abend*, della poetessa austriaca H. Kräftner).

Il *Leitmotiv* di questo episodio è la parola Blut (sangue, vères) che compare spesso a significare l'immensa strage di milioni di vittime.

SECONDO STASIMO: Zbigniew Herbert è, assieme a Milosz e Szymborska, entrambi vincitori di Premio Nobel, il terzo grandissimo poeta polacco del Novecento. In un saggio su Herbert del 1992, Josif Brodskij scrisse: "Ogni società designa solo un grande poeta per ogni secolo, poiché la presenza di due o più potrebbe imporre alla società stessa un carico di lettura e, di conseguenza,

un grado di sensibilità etica e di intelligenza sentimentale superiore a quello che essa ritiene di poter sopportare. Ma è questo, secondo ogni apparenza, ciò che la Natura vuole da noi, e la Natura è crudele. Con un minimo intervallo di tempo essa ha affibbiato alla Polonia non solo Czesław Miłosz (e Wisława Szymborska!, n.d.r.) ma anche Zbigniew Herbert. Che cosa ha cercato di fare, che cosa aveva in mente? Preparare la nazione al suo fosco avvenire, in modo che i polacchi potessero reggerlo? Fare di loro il popolo più sensibile, più intelligente d'Europa? Forse entrambe le cose, ma in ogni caso le poesie di Zbigniew Herbert sono una testimonianza del sostanziale successo dei disegni della Natura per il popolo polacco, perchè lui non si è risparmiato per eseguirli. (...) La sua tecnica dell'anticlimax informa implicitamente il lettore della possibilità di superare il dramma della propria esistenza, di portare le cose un passo più avanti, fino a liberarsi, per così dire, della storia.” [pag.16](...) “Questa capacità fa di Zbigniew Herbert un poeta di eccezionale importanza etica: poeti come lui rendono tollerabile la storia”. [pag. 21]

Il tributo di sangue versato dalla Polonia alla storia del Novecento europeo è stato impressionante: un esempio per tutti la strage di Katyn dove, nel marzo 1940, oltre 20.000 fra i migliori uomini della Polonia, tutti gli ufficiali e sottufficiali dell'esercito polacco, vengono trucidati uno a uno e gettati in fosse comuni dai sovietici, col deliberato intento di sopprimere l'anima della nazione polacca, i migliori laureati e la classe dirigente del paese in vista della sua annessione al sistema comunista. Uno zio di Herbert, il capitano Edward Herbert, fu ucciso a Katyn ed egli lo ricorda nella meravigliosa poesia *Bottoni*. Anche il padre di Andrzej Wajda, allora ufficiale dell'esercito polacco, fu ucciso a Katyn. Solo nel 2007 l'ottantaduenne regista è riuscito a raccontare quei fatti in un film, *Katyn* (Polonia, 2007, 118'). E lo ha fatto senza insistere troppo sulla morte fisica, senza sommare sangue a sangue, se non nell'ultima sequenza. Il film sembra avere un modello narrativo grande e straziante come l'*Antigone*: al pari di quel che accade nella tragedia di Sofocle, l'universo appare diviso fra il potere che uccide e la fede che ha pietà. Per fede, naturalmente si intende una fedeltà all'amore e alla memoria, oltre che a una giustizia che non si piega al diritto della forza. Ancora come in *Antigone*, sono le donne le portatrici di questa fedeltà: le madri, le mogli, le sorelle dei morti. Antigone rivive nella pietà ostinata di una ragazza che non accetta la menzogna del nuovo regime sovietico e, come la fanciulla di Tebe dà sepoltura al corpo del fratello Polinice, così lei pretende di deporre sulla tomba vuota del fratello la verità scritta nel marmo: anche in questo caso i grandi modelli classici aiutano a dire l'indicibile. E anche nella poesia di Herbert *Nike która się waha* (*Nike che esita*) è una donna, Nike, a provare un attimo di commozione e di umana compassione per il destino del ragazzo soldato che deve andare a morire ignaro delle dolcezze

d'amore.

Alla raggelante compostezza di Nike fa da contrappunto il lamento straziante delle giovani spose che, nei *Persiani* [vv. 541-545] di Eschilo, rimpiangono l'amore degli amati mariti lontani.

TERZO EPISODIO: Olocausto

Fa da bordone all'episodio una poesia di quattro versi di S.G. Frug, *Woher und wohin?* (*Da dove e verso dove?*), alla quale si intrecciano antichi canti dalle tradizioni sefardita e ashkenazita, versi tratti dalle poesie *Im Lager* e *Der Rosenkäfer* (*Il coleottero delle rose*) di G. Kolmar e da *Jeszcze* (*Ancora*) di W. Szymborska. Alla fine viene recitata integralmente da tutti i protagonisti la poesia-simbolo dei deportati nei lager nazisti: *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Poi, da un coro a cappella, vengono intonati versi da *Zdarzenie* (*Avvenimento*) di W. Szymborska.

TERZO STASIMO: in questo caso per il commento corale all'Olocausto i versi prescelti non provengono da tragedie di Eschilo, ma dal Libro di Giobbe. Non vengono recitati nell'originale, ma nella traduzione tedesca di Martin Buber. Sentire le parole della Bibbia nella lingua parlata dai nazisti, ma prima ancora che da loro, da milioni di Ebrei che da secoli vivevano in Germania, perfettamente integrati, può provocare un impatto emotivo molto forte.

Sulle risonanze finali dello stasimo viene cantata *Non gridate più* di Giuseppe Ungaretti.

QUARTO EPISODIO: questo è l'episodio positivo, in qualche modo “celebrativo” dell'idea di Europa Unita. Versi dalla poesia *Jönnek jobb napok* (*Verranno i giorni migliori*) dell'ungherese E. Ady, da *Dziecię Europy* (*Fanciullo d' Europa*) di C. Milosz, da *Invocation* e da *Conjuration* di J. Romains, da *Ballade du bonheur qui est une idée neuve* di F. Monod, da *En plantant le chêne des États-Unis d'Europe* di V. Hugo e da *Alla vita* di M. Luzi, sono tessute insieme a formare un inno alla nascita dell'idea di Europa.

EPILOGO: già prima che si addensassero le presenti pericolosissime nubi di natura economica sul futuro dell'Europa Unita, non erano poche le fibrillazioni al suo interno o ad un passo dai suoi confini. Per non parlare del catastrofico conflitto nell'ex-Jugoslavia, che si è protratto con perdite immani fino a pochissimo tempo fa, ci siamo limitati a citare il doloroso scontro fra cattolici e protestanti in Irlanda, attraverso versi della poesia di M. Luzi *Belfast 21 novembre*, ad indicare che il futuro non è scevro di rischi e di temibili sfide e

che la concordia e la pace non sono date per sempre.

A rimarcare questa convinzione, per concludere, si intrecciano la *Querela Pacis* di Erasmo da Rotterdam, i versi di concordia delle Erinni trasformate in Eumenidi dopo il monologo di Atena [vv.978-984] e i versi della Szymborka, dalla poesia *Bagaż Powrotny (Bagaglio del ritorno)*, da cui è tratto il titolo dell'opera:

KOSMOS MAKROS
CHRONOS PARADOKSOS

“Chronos paràdoksos”, ad indicare l'imprevedibilità del futuro e la necessità di cure ed attenzioni costanti per salvare la pace. Le Erinni, infatti, nella loro paurosità, assolvono alla fine ad un discorso stabilizzante nei confronti delle istituzioni. Questa “contraddizione” colpisce in Eschilo anche a livello visivo, dal momento che alla fine delle *Eumenidi*, dopo che le Erinni si sono impegnate a dimostrare benevolenza nei confronti di Atene, trasformandosi in Eumenidi, custodi della concordia e della pace all'interno della società civile ateniese, esse continuano a portare le stesse maschere paurose con cui comparivano all'inizio della tragedia. La cosa è esplicitamente sottolineata da Atena, la quale osserva che da questi visi “paurosi” deriveranno per i cittadini di Atene grandi vantaggi. Ma ciò che sembra contraddittorio in realtà costituisce una chiave essenziale di lettura: il finale delle *Eumenidi* acquista il carattere di una coralità totale, nel cui contesto gli spettatori devono sentirsi partecipi e in questo contesto è collocato l'appello di Eschilo alla concordia interna e il riconoscimento di una saggezza finalmente acquisita che renderà possibile una vita civile pacifica. Stesso augurio facciamo all'Europa.

5

Considerazioni sul linguaggio musicale

Il bando europeo richiedeva esplicitamente un'opera con “aspetti musicali innovativi”. Da anni la mia ricerca compositiva è tesa a ricreare le suggestioni poetiche del “live electronics” attraverso l'uso meramente acustico di voci e strumenti tradizionali. La grande strada aperta dalla musica elettronica nel Ventesimo secolo ha portato risultati eccelsi e sviluppato capacità espressive nuove: basti ricordare l'apporto della musica elettronica del grande compositore russo Eduard Artemyev ai film di Andrej Tarkovskij, che riteneva questo tipo di musica l'unico capace di esprimere il grande respiro della natura e le nuove paure dell'era post-nucleare, come ad esempio avviene magicamente nel film *Stalker*. Un compositore che scrive oggi non può ignorare il fatto che gran parte dei suoni che animano la nostra vita ogni giorno sono prodotti sinteticamente e non acusticamente. Ciononostante a mio avviso è possibile una riflessione poetica sulle suggestioni musicali che ci avvolgono e una loro ricreazione attraverso la produzione di suoni incogniti da parte degli strumenti tradizionali, utilizzandone emissioni anomale che sfiorino una incantata aleatorietà: una musica elettronica dal tocco umano che forse, appunto per l'aleatorietà insita in ogni esecuzione musicale dal vivo, può riservare delle diverse sorprese.

Il “live electronics” naturalmente affonda le sue radici nella grande tradizione polifonica, perché in realtà l'idea stessa di *delay*, di rielaborazione, trasformazione e trasmissione posticipata delle sonorità emesse deriva dai grandi esempi corali delle scuole fiamminga e veneziana. L'invenzione della “spazializzazione” del suono avviene proprio a San Marco, con i Cori Battenti posti nelle diverse cantorie dislocate all'interno della basilica per creare una dimensione del suono più avvolgente ed emozionante possibile.

Le suggestioni coloristiche dei suoni che si rincorrono e avvolgono l'ascoltatore penetrandolo e cercando di provocarne la piena partecipazione emotiva sono state fonte di costante ispirazione per i grandi Maestri di Cappella che si sono succeduti a San Marco: da Andrea Gabrieli a Monteverdi, tutti hanno cercato di sfruttare quello spazio fantastico, ricco di nicchie e sopralchi per inventare sonorità nuove e sempre più avvolgenti e affascinanti.

E che la necessità della ricerca faccia parte dei doveri dell'artista creatore, che deve continuamente portare avanti l'evoluzione del linguaggio a fini espressivi, forzandone le possibilità, è stato detto in maniera inarrivabile da T.S. Eliot nel saggio *La funzione sociale della poesia* [1945, trad. it. 1986: pag.949]:

“La nostra lingua continua a modificarsi, il nostro modo di vita a mutare sotto la pressione di ogni sorta di cambiamenti materiali che avvengono intorno a noi e, se non possiamo contare su quei pochi uomini che ad una sensibilità eccezionale uniscono una eccezionale padronanza della parola, vedremo decadere non solo la nostra capacità di esprimere ogni emozione, ma finanche di provarla. (...) Un poeta dal rapido successo è alquanto sospetto: ciò fa temere che in realtà egli non produca nulla di nuovo, ma solo ciò che al pubblico è ormai familiare, poiché lo ha ricevuto già dai poeti della generazione precedente.”

E ancora, nel già citato saggio *Che cosa significa Dante per me* [1957, trad. it. 1986: pag.1039]: “Trasmettere alla posterità il proprio linguaggio sviluppato ad un grado più alto, più raffinato e più preciso di quanto non fosse prima, è il massimo traguardo possibile per un poeta in quanto tale. Il grande poeta percepisce delle vibrazioni emotive che sono al di là della portata degli uomini comuni ed è capace di farle vedere e sentire agli altri che senza il suo aiuto non le avrebbero viste né sentite. L'artista ha quindi l'*obbligo* di esplorare, scoprire suoni e parole per ciò che è inarticolato, di afferrare quei sentimenti che la gente è talvolta persino incapace di sentire perché non ha i mezzi per esprimerli. Tale lavoro (rendere comprensibile ciò che è incomprensibile) richiede immense risorse linguistiche; sviluppando il linguaggio e spingendolo oltre, l'artista fa sì che anche tutti gli altri uomini dispongano di una gamma molto più vasta di emozioni e percezioni, perché fornisce loro lo strumento con il quale possono essere meglio espresse”.

C'è poi l'altra grande lezione che Eliot apprende da Dante e che viene definita *ampliamento della sfera emotiva*: “Forse il concetto sarebbe meglio espresso usando l'immagine dello spettro o gamma. Servendomi di questa immagine, posso dire che il grande poeta non dovrebbe soltanto percepire e distinguere più chiaramente degli altri uomini i colori o i suoni nell'ambito della normale visione o dell'ascolto; dovrebbe percepire le vibrazioni al di là della portata degli uomini comuni ed essere capace di farli vedere e sentire, alla fine, più di

quanto avessero mai potuto vedere e sentire senza il suo aiuto (...) Il lavoro dell'artista, per rendere comprensibile alla gente ciò che è incomprensibile, richiede immense risorse linguistiche; e sviluppando il linguaggio, arricchendo il significato delle parole e mostrando di cosa sono capaci, fa sì che gli altri uomini dispongano di una gamma molto più vasta di emozioni e percezioni, perché fornisce loro lo strumento con il quale possono essere adeguatamente espresse. Io mi limito a suggerire come esempio ciò che Dante fece per la propria lingua – e per la nostra, da quando abbiamo preso ed anglicizzato la parola – con il verbo *Trasumanar*.

(...) L'italiano di Dante diventa in qualche modo la *nostra* lingua dal momento in cui cominciamo a cercare di leggerlo; e le lezioni di mestiere, di linguaggio e di esplorazione della sensibilità sono lezioni che ogni europeo può fare proprie e cercare di applicarle alla sua stessa lingua.” [1957, trad. it. 1986: pag. 1040]

6

Per un' analisi “linguistica” della partitura

Come comporre musica per versi tanto pregnanti come quelli scelti per formare il libretto di *Chronos Paràdoksos*, seguendo un disegno così esplicitamente “espressivo”? Mi ha guidato l' indicazione di George Steiner [1989, trad. it. 1992: pag. 57]: “Esaminare attentamente le relazioni fra la Lingua e i confini della Lingua da una parte e la natura del messaggio estetico dall'altra.”

Naturalmente ho cercato di mantenere la mia personale ricerca di sonorità inedite, di emissioni anomale, metamorfiche degli strumenti dell'orchestra, soprattutto attraverso la volubile utilizzazione timbrica delle percussioni, indispensabili, con la loro smisurata tavolozza, ad ottenere l'invenzione del suono incognito, i riverberi che suggeriscano la contemporaneità che ci circonda.

Questo linguaggio magmatico, riflessione sugli esiti poetici del “live electronics”, in particolare dell'ultimo Nono, andava però a mio avviso sostanziato con strutture ritmico-melodiche riconoscibili, con citazioni più o meno esplicite, che potessero dare vibrazioni emotive all'ascoltatore.

Come dice Jackendoff [1993, trad. it. 1998: pag.234], “Spesso una musica veloce e ad alto volume è esaltante, mentre una musica lenta e dolce è rilassante, forse a causa di semplici effetti sul sistema nervoso autonomo. (Si tenga presente, però, che anche questi “semplici” effetti non sono poi così semplici: è pur sempre necessaria una notevole elaborazione celebrale per convertire velocità e volume in effetti sul sistema nervoso autonomo.) D'altra parte, per poter sentire il tono brillante della musica di Haydn, bisogna che ci

siamo impadroniti, a un certo livello di raffinatezza, delle strutture melodiche, armoniche e ritmiche presenti nello stile di Haydn, di modo che possiamo apprezzare l'impiego che Haydn ne fa per costruire effetti giocosi.

In entrambi i casi, troviamo *nella musica* un qualche tipo di eccitazione o d'ingegnosità che di fatto proviene *da noi* ed è costruito attivamente (anche se in modo inconscio) dal nostro cervello, utilizzando principi della percezione uditiva e della grammatica musicale. E in questo sta il nocciolo dell'argomento a favore della costruzione dell'esperienza. Dunque ci accorgiamo che il linguaggio non se ne sta in uno splendido isolamento dalle altre capacità mentali. Tutte le sue caratteristiche fondamentali sono rispecchiate nella nostra capacità di comprendere la musica.”

Considerata la sfida da fronteggiare, ho deciso quindi, ispirandomi ad uno dei compositori contemporanei che più ammiro, György Kurtàg, di non rinunciare al valore di un linguaggio per così dire figurativo, rimasto vivo nella musica del secondo Novecento. György Kurtàg infatti non ha mai cessato di scrivere una musica espressiva e profondamente lirica, benché le principali tendenze del suo tempo fossero orientate verso forme musicali di carattere astratto e ricerche analitiche della struttura del suono. I materiali di Kurtàg possono sembrare a prima vista semplici ed addirittura elementari, come gli accordi arpeggiati delle sei corde vuote della chitarra che scandiscono la straziante marcia funebre per un caro amico in *Grabstein für Stephan*, ma rappresentano una delle espressioni più poetiche ed intense del nostro tempo. La forza della sua musica consiste ancor oggi nella fiducia nel linguaggio artistico come mezzo di comunicazione, mentre la maggior parte della musica del Novecento ha interpretato soprattutto un ruolo antagonistico, sforzandosi in primo luogo di definire ciò che essa non doveva essere. Nella musica di Kurtàg, viceversa, la musica del passato rivive continuamente, non solo come fonte di ispirazione, ma anche come dimensione del ricordo. Come scrisse Luca Francesconi, Direttore della Biennale Musica, nella motivazione dell'attribuzione del Leone d'Oro 2009 al compositore ungherese, “l'utopia di Kurtàg è esprimere tutto il mondo in un solo gesto. Ma quel gesto, quel suono è un concentrato di poesia, di saggezza, di dolore e di tenerezza....in una presa di distanza continua da ogni convenzionalità.”

All'interno di ognuna delle sezioni di “Chronos paràdoksos”, celati in filigrana o esplicitamente citati, ho volutamente inserito ritmi, sonorità, temi e “ricordi” che hanno lo scopo di stimolare, consciamente o inconsciamente, la partecipazione emotiva dell'ascoltatore.

PROLOGO (Omaggio a Luigi Nono)

Una tappa fondamentale del lungo cammino di Luigi Nono verso *Prometeo* della Biennale Musica 1984, fu la Suite *Io, frammento da Prometeo*, che

debuttò nell'ambito della Biennale Musica 1981. Il VI frammento di questa Suite, sulla terza strofe dell'*Hyperions Schicksalslied* di Hölderlin, per due voci femminili e “live electronics”, è un capolavoro assoluto, in cui gli echi riprodotti dalla tecnologia si assommano alla rigorosa costruzione canonica della parte vocale creando una magica spirale ascendente. Il Prologo si ispira a questo frammento, poi denominato, nel *Prometeo, MITOLOGIA*. E proprio di un ingresso in un mondo mitologico vorrebbero essere viatico le quinte giuste e le seconde minori su cui si adagiano i versi della Szymborska, alonate dagli interventi continui degli strumenti a percussione e dalle emissioni inusuali di flauto, clarinetto e di due violoncelli. Prologo a una riflessione sulla Storia contemporanea d'Europa che, nella sua tragicità, porta i semi del riscatto.

PARODO (Omaggio a Béla Bartók)

Come rendere la sfrenata danza delle Erinni che irrompono urlando? Ricorrere ai ritmi irregolari tipici della koinè linguistica balcanica mi è sembrata una soluzione appropriata. Il metro iniziale (3+3+2, variato poi continuamente per creare irregolarità) è stato mutuato dalla sesta *Danza in Ritmo Bulgaro* del *Mikrokosmos* di B. Bartók. La sonorità di forte impatto, sostenuta dalle percussioni al gran completo e dagli archi suonati o addirittura percossi (pizzicato “alla Bartók”) in maniera aggressiva e primitiva, cerca di coinvolgere fisicamente lo spettatore nell'atmosfera tellurica ed incandescente che sfocerà negli episodi cruenti che seguono.

PRIMO EPISODIO

La Guerra di Spagna, prova generale della Seconda Guerra Mondiale, è stata caratterizzata dall'internazionalità dei combattenti e dalla violenza assurda e straziante sulla popolazione civile. Partendo da queste considerazioni, ho intessuto in filigrana nel tessuto orchestrale, a mo' di bordone, la parte della grancassa di *Stèle* di Gerard Grisey, ripresa poi in canone dai violoncelli, con la sua pulsione inquietante e progressivamente sempre più aggressiva. Da battuta 53 gli archi riecheggiano *The unanswered question* di Charles Ives, composizione che mi ha sempre emozionato molto con la sua spettrale, raggelante semplicità. Scelta quasi automatica, comunque, sia perché la guerra “è” la domanda senza risposta, sia perché i bellissimi versi di Archibald MacLeish parlano di lacrime che non ottennero risposta, di sangue che non ottenne risposta, ma anche della speranza, un giorno, di una risposta alla domanda “Perché?”. E nel punto più straziante, in corrispondenza dei versi di Erich Weinert sui bambini feriti dalle bombe (Maria senza una gamba, Pedro accecato) ho inserito la citazione dal finale del *Wozzeck* di Alban Berg della filastrocca *Ringel, Ringel, Rosenkranz* cantata dagli altri bambini al figlio di

Maria che, ancora ignaro dell' assassinio della madre, gioca con il cavallino a dondolo.

Per musicare i versi di Antonio Machado sulla morte di Garcia Lorca, ho usato i materiali tematici di due canzoni (*Las morillas de Jaen* e *Nana de Sevilla*) scritte dal poeta ucciso dai franchisti, che era anche un ottimo musicista: mi è sembrato un doveroso omaggio alla sua multiforme creatività.

PRIMO STASIMO

I versi della trenodia dai *Sette a Tebe*, straziante dialogo sulla guerra fratricida intessuto da Ismene ed Antigone, poggiano su un cupo tessuto orchestrale, minaccioso ed inquietante, organizzato sul continuo oscillare fra quarti di tono nella fascia più grave possibile delle sonorità orchestrali (contrabbassi, violoncelli, trombone, tuba e, oltre alle percussioni a suono indeterminato con funzione di ispessimento generale delle onde sonore, i timpani usati con glissandi continui).

Il Coro, maschile e femminile, in antifona, si inserisce su questa magmatica fascia sonora con bicordi ispirati al materiale tematico di *Ligatura-Message to France-Marie (The answered unanswered question) Op. 31/b* di György Kurtàg). La risposta alla domanda senza risposta sul senso della guerra sta forse nella presa di coscienza che ogni guerra è fratricida e che lascia solo sorelle piangenti su corpi esanimi di fratelli che si sono assurdamente combattuti.

SECONDO EPISODIO

Le crudeltà perpetrate dai nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale sono tanto più incomprensibili se si pensa a quali vette culturali il popolo tedesco era arrivato fino a quel momento. La Cantata di Johann Sebastian Bach BWV 115 contiene una di queste vette nella fiduciosa, commovente dolcezza dell'Aria N° 4, per soprano e flauto traverso (o violino) *Bete aber auch dabei (Però continuate sempre a pregare)*. Nessun tema avrebbe potuto, a mio avviso, costituire un contraltare più adatto ai disperati, durissimi versi di Celan *Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah*.

La costruzione musicale del Secondo Episodio è pensata come una cantata, in cui il Coro canta il tema dell'Aria sui versi di Celan. Il violino solo, che non può certo elevare il canto sereno scritto da Bach, si arrovella in ricerche microtonali sempre più spasmodiche ed involute. I lacerti di Arie o Duetti sono frammentati e drammaticamente spezzati dai continui interventi del Coro, che torna sempre con l'ossessiva citazione bachiana.

Alla fine l' Aria compiuta di un soprano giunge, ma è accompagnata gelidamente da percussioni ed esprime solo un desiderio di dissoluzione e di

sublimazione in un mondo migliore.

SECONDO STASIMO

Spingere i soli contrabbassi a suoni estremi, inauditi, quasi impressionanti lamenti dall'oltretomba, suoni spettrali, angoscianti, singulti su cui il coro delle giovani vedove persiane piange con dolorosi accordi in ritmo di marcia funebre mi è sembrato il modo migliore per onorare l'altissima poesia di Zbignew Herbert e di Eschilo.

TERZO EPISODIO

Per il Terzo Episodio (Olocausto) la prima idea è stata quella del silenzio. Nessun suono mi sembrava adatto.

L'unica via percorribile mi è stata offerta da un prezioso testo di Abraham Zvi Idelsohn, *Storia della Musica Ebraica*, regalatomi da Laura ed Amos Luzzatto. Scorrendo i canti sinagogali, la musica dei Chazzanim e dei Chazzanuth, la musica chassidica, la musica popolare ashkenazita, il canto dei Klezmerim dell'Europa Orientale, ho pensato che nel buio più agghiacciante dei campi di concentramento, queste melodie risuonarono forse nel cuore dei martiri: la Bibbia è piena di Canti e di Cantici, e in ogni momento il millenario cammino del popolo d'Israele è stato accompagnato dalla musica.

Ho scelto così 3 canzoni di origine sefardita in giudeo-spagnolo, un dolcissimo canto ashkenazita, quasi un Lied schubertiano, del badchon lituano Eiyokum Zuner (1840-1913) ultimo grande bardo del popolo ebraico, un *Kol nidrè* (Canto sinagogale ashkenazita) rimodellato dal grande chazzan polacco Louis Lewandowski (1821-1894), e la melodia sinagogale del *Kaddish* usata anche da Maurice Ravel nella prima delle *Deux mélodies hébraïques*.

Costruita una fascia sonora molto cupa e dissonante su cui un soprano ed un contralto cantano gli icastici versi di Shimon Grigoryevich Frug sull'Ebreo Errante, ho inserito queste melodie o mantenendo i testi originali o sottomettendo ad esse i versi dei poeti contemporanei prescelti. Per aderire pienamente al mio disegno compositivo, questi brani dovrebbero provenire da punti diversi del teatro e i solisti che li eseguono dovrebbero restare celati, per evidenziarne il significato profondo di struggenti lacerti della memoria musicale collettiva del popolo ebraico. Alla fine dell'episodio, comunque, si arriva alla mancanza di suoni: i versi di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, vengono declamati e non cantati, sostenuti da un'orchestra che via via ammutolisce.

La raggelante riflessione finale di *Zdarzenie* della Szymborska sulla presunta mancanza di responsabilità dell'“uomo comune” nei grandi massacri è cantata da un coro a cappella, sulla melodia della canzone tedesca *Der Tod als*

Schnitter, divenuta famosa dopo il 1637 e di cui si impadronì la tradizione sinagogale ashkenazita in giudeo-tedesco.

TERZO STASIMO

Per il terzo stasimo, anziché ricorrere alle riflessioni corali dei tragici greci, sono stati scelti dolorosi versi dal *Libro di Giobbe* nella traduzione tedesca di Martin Buber per un'assonanza poetico-culturale con le vittime dell'Olocausto. All'inizio viene ripresa la meditazione corale sui versi di Frug ma subito, mentre la scena va progressivamente verso il buio totale, l'orchestra diventa assordante e divora il canto corale, fino a trasformarlo in un brusio che viene annullato dalla prepotente sonorità generale che alla fine ingloba le voci in un assordante marasma.

Non gridate più di Giuseppe Ungaretti, per voce sola di tenore, emergente dalle risonanze del Terzo Stasimo funge da transizione verso quella che è la *pars construens* dell'opera.

QUARTO EPISODIO

Questo episodio, celebrativo dell'audace, incredibile sfida che fu creare l'Europa Unita con lo scopo di erigerla ad argine perenne contro la violenza e gli orrori delle guerre, è costituito da sette variazioni enigmatiche di quello che è stato assunto come inno ufficiale europeo, *Inno alla Gioia*, ultimo movimento della *IX Sinfonia* di Ludwig van Beethoven.

Il tema musicale è sempre in filigrana, adombrato e spesso nascosto all'interno delle varie trasformazioni melodico-timbriche per una precisa indicazione del M° de Bosio, che ritiene (e i fatti gli stanno dando piena ragione) che il processo dell'Unione Europea sia incompleto e pericolosamente carente da molti punti di vista.

EPILOGO

Nella prima stesura dell'opera, terminata il 24 aprile 2009, il finale era costituito da un ultimo Stasimo e da un Esodo, come in tutte le tragedie eschilee. Il Quarto Stasimo intendeva celebrare la fondazione della legge comune e della pace duratura mediante i seguenti versi dalle *Eumenidi* di Eschilo, affidati al coro che li intonava in una atmosfera di grande consonanza armonica:

Strofe I

Lungi da qui le morti

che troppo giovani vite recidono!
E a vergini amabili
vita di nozze felici
concedano gli dei
e anche voi, Moire,
sorelle che regolate giustizia,
che in ogni casa abitate,
che in ogni momento con il vostro peso
di giustizia accorrete,
che in ogni luogo siete
di tutti gli dei le più venerate

Antistrofe I

Mai nella nostra città si odano
fremiti di discordia civile, insaziata di mali.
Né mai la polvere delle nostre strade
si abbeverì di nero sangue di cittadini
per strappare alle case,
in collere vendicatrici di morti,
altri morti.

Antistrofe II

Benigne siate
e a questa terra propizie,

o sante dee.

L'Esodo era stato invece affidato ad un soprano che, accompagnato dal Coro, intonava la Querela Pacis di Erasmo da Rotterdam.

Nei mesi successivi, però, il M° de Bosio, sempre più dubbioso su questo finale ottimistico e celebrativo che non lo convinceva affatto (e l'attualità sta dimostrando che le sue intuizioni erano giuste) volle rivedere radicalmente testi e struttura conclusiva. Percepiva inquietudini sotterranee serpeggianti all'interno del disegno dell'unificazione europea, inquietudini fino a quel momento solo

vaghe e che identificammo con conflitti irrisolti ai margini dell'Europa Unita (Ex-Yugoslavia) e anche al suo interno (scontri fra cattolici e protestanti in Irlanda)

Questi versi della bella poesia di Mario Luzi *Belfast 21 novembre* ci fecero optare per la seconda ipotesi:

Sono queste vampate che mi dicono: molto fuoco
nasconde questa cenere.

Effettivamente nessuno di noi avrebbe potuto immaginare, circa due anni fa, che davvero ci fosse un fuoco nascosto sotto la cenere e che questo fuoco nascosto fosse dovuto al gigantesco vulcano della crisi della moneta unica, inaspettata e pericolosissima per la sopravvivenza stessa dell'Europa Unita.

La crisi del debito sovrano greco esplosa, con teatrale coincidenza, proprio il 9 maggio 2010, in occasione del 60° anniversario della fondazione del primo nucleo dell'Europa Unita, rivelò a tutti quanto fragile e delicata sia questa ambiziosa costruzione.

Adesso forse dovremmo riscrivere la prima parte dell'epilogo in maniera diversa, collazionando e scegliendo, al posto dei versi di grandi poeti, citazioni dai bollettini economici che parlano quotidianamente di spread, di debiti sovrani in default e di gravi incomprensioni politiche nel senso più profondo del termine fra i vari Stati, che sono tornati ad erigere nette demarcazioni fra loro.

Una situazione allarmante che allunga cupe nubi su quella che pur tuttavia resta, secondo la definizione che ne ha dato in questi giorni il Presidente del Consiglio dei Ministri Italiano Mario Monti, “la più bella costruzione che l'umanità ha mai messo in opera e a cui Italia e Germania hanno dato fondamentale contributo fin dal primo giorno”.

Decidemmo quindi di riorganizzare il finale in forma di Epilogo: ai versi inquietanti e premonitori di Mario Luzi fa seguito il rientro delle Erinni al suono del loro tipico ritmo barbarico fino a che la Pace di Erasmo (“L'Europa diventa entità culturale con Enea Silvio Piccolomini e con Erasmo da Rotterdam” ha scritto Gennaro Sangiuliano nell'articolo *Alle radici dello jus europeo* pubblicato l'11 dicembre 2011 sul Sole 24 ore), in abito di Poetessa del Prologo, porta un respiro nuovo, dilatando le sonorità e rilassando i ritmi forsennati ed aggressivi. Un responsorio alternato fra la Pace e le Erinni trasformatesi in benevole Eumenidi riporta al materiale tematico del Prologo (quinte e seconde minori), materiale che ora però viene trattato in maniera più pacificata, con molti suoni armonici e glissandi. Riemerge però ancora una volta la corrente inquietante del ritmo barbarico, il “molto fuoco” nascosto

dalla cenere, ad indicare il pericolo incombente e mai domato dell'aggressività umana, ritmo assunto anche dalla Pace/Poetessa per cantare la parte del testo erasmiano che descrive gli orrori della guerra.

L'idea registica di Gianfranco de Bosio di drammatizzare improvvisamente il finale (“Echi di spari. Un ragazzo cade ucciso”) provoca la riflessione del coro intonata sui versi della Szymborska da cui è tratto il titolo dell'opera (“Chronos paràdoksos”, tempo incomprensibile, bizzarro, strano, paradossale....) mentre con un ultimo intervento la Pace/Poetessa fa risuonare la domanda di Erasmo, stranamente simile a quella di Primo Levi:

“Queso, per Deum immortalem, quis credat istos homines esse?”

7

Prospettive

Nell'estate 2009, su invito della Fundación Academia Europea de Yuste, abbiamo effettuato un sopralluogo nella città medievale di Cáceres in Estremadura, che voleva assicurarsi il debutto di “Chronos Paràdoksos” per inaugurare il costruendo teatro e lanciare così la propria candidatura a Capitale Europea della Cultura 2016. Purtroppo la grave crisi economica che si è abbattuta sulla Spagna e su tutta l'Europa ha bloccato la realizzazione di questo primo progetto.

Da allora molti Direttori Artistici di importanti Teatri e Istituzioni culturali italiane e straniere si sono dimostrati interessati a realizzare il debutto dell'opera: il M° Luca Francesconi della Biennale Musica di Venezia, il M° Gianni Tangucci dell' Arena di Verona, il M° Bruno Cagli dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, il regista Paul Curran, Sovrintendente del Teatro di Oslo. A momento non ci sono però ancora impegni concreti, vista la difficile congiuntura economica e le gravi ristrettezze in cui si dibattono tutte le istituzioni culturali in Europa.

Il Prof. Mario Messinis, in una lettera di congratulazioni inviata il 24 ottobre 2009 al M° de Bosio dopo la lettura della prima versione dell'opera, ha scritto: “Nell'opera nuova *Chronos paràdoksos* le strutture della tragedia classica perdono ogni connotato arcaico: sono pilastri architettonici che si aprono all'attualità attraverso l'illuminante caleidoscopio di scrittura e poesia, testimonianza delle drammatiche tensioni del nostro tempo. Le voci evocano una lontananza mitica, ma il tessuto sinfonico è aggiornato e molto sofisticato. Nel complesso un'opera teatrale di avvincente intensità poetica.”

Il 20 marzo 2011, nella Sala Maffeiana del Teatro Filarmonico di Verona, è avvenuta la prima lettura integrale pubblica del libretto, nell'ambito del Festival *Musica e Poesia d' Europa* organizzato dall'Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia di Verona: quattro attori della Scuola del Piccolo Teatro di Milano (Lisa Capaccioli, Walter Cerrotta, Matteo de Mojana e Federica Rosellina) hanno recitato i versi mentre il M° de Bosio forniva al pubblico le spiegazioni e le indicazioni di regia essenziali per la comprensione.

Il programma di sala dell'evento e la registrazione su DVD sono allegati alla tesi.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1981), *Dopo l' avanguardia*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.
- AA.VV. (1985), *Europa 50/80: generazioni a confronto*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.
- AA.VV (1985), *Andrea Gabrieli*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.
- AA.VV. (1986), *Nuova Atlantide, il continente della musica elettronica 1900-1986*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.
- AA.VV. (1993), *Con Luigi Nono*, Milano, Ricordi.
- Brodskij I. (1992), “Lettera al lettore italiano”, in Herbert Z. (1993) *Rapporto dalla città assediata*, Milano, Adelphi.
- Cacciari M. (a cura di) (1984), *Verso Prometeo*, Venezia- Milano, La Biennale - Ricordi
- Canfora L. (2001), *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari, Laterza.
- Diano C. (1970), “L' evento nella tragedia attica”, in Diano (a cura di) *Il Teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni.
- Di Benedetto V. (1980), “Introduzione” e “Premessa al testo” in Eschilo (1980) *Oresteia*, (Traduzione di Manara Valgimigli), Milano, Rizzoli.
- Eliot T.S. (1986), *Opere*, Milano, Bompiani.
- Idelsohn A.Z. (1994), *Storia della musica ebraica*, Firenze, La Giuntina.
- Jackendoff R. (1998), *Linguaggio e natura umana*, Bologna, Il Mulino.
- Miłosz C. (1985), *La mia Europa*, Milano, Adelphi
- Morelli G. (a cura di) (1979) *Mitologie*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.
- Reale G. (2003), *Radici culturali e spirituali dell'Europa*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Steiner G. (1965, 1992), *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti.
- Steiner G. (1990), *Le Antigoni*, Milano, Garzanti.
- Steiner G. (1992), *Vere presenze*, Milano, Garzanti
- Steiner G. (1994), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti.

MARIA GABRIELLA ZEN

CHRONOS PARÁDOKSOS

OPERA LIRICA

(2007-2010)

DISTRIBUZIONE VOCALE

2 soprani

2 mezzosoprani

2 contralti

2 tenori

2 baritoni

2 bassi

I 12 cantanti compongono anche il coro

Il Corpo di ballo è costituito da 4 danzatrici e 4 danzatori

ORGANICO ORCHESTRALE

2 flauti (anche ottavino – ev. flauto d'ebano- e flauto basso)

2 oboi (2° anche corno inglese)

2 clarinetti in si b (2° anche clarinetto basso)

2 fagotti (2° anche controfagotto)

2 corni in fa

2 trombe in si b, (anche in do)

1 trombone

1 tuba

4 percussionisti

Pianoforte (anche celesta)

Arpa

12 violini primi

10 violini secondi

8 viole

6 violoncelli

4 contrabbassi

LIBRETTO

(con traduzione italiana)

A cura di Gianfranco de Bosio e Maria Gabriella Zen

ATTO PRIMO

Siparietto scenico con interpretazione simboli UE

Si alza il sipario: grande fondale per back projections. Gradinata non più alta di un metro (cinque/sei gradini) parallela al fondale, con due aggetti verso il pubblico a destra e sinistra. Due praticabili di due metri per uno e cinquanta, all'inizio al centro, indi spostabili sui lati. Servono inoltre 2 schermi, a destra ed a sinistra del palcoscenico, per la proiezione simultanea dei testi poetici (a sinistra per la lingua originale, a destra per la traduzione nella lingua del Paese in cui si svolge la rappresentazione.)

Elementi scenici possono venire inseriti: copie di sculture filiformi e porta-accessori per elementi di vestiario e attrezzatura.

L'orchestra sarà collocata, a seconda del luogo di rappresentazione, o in buca sopraelevata o distribuita in varie isole.

All'aprirsi del sipario è proiettata l'immagine di una foresta labirintica. Sul praticabile centrale Atropo con le forbici e l'intervistatrice in abiti moderni.

Duetto in lingua polacca per soprano e contralto.

PROLOGO

WYWIAD Z ATROPOS
di W. SZYMBORSKA

Pani Atropos?
Zgadza się, to ja.
Z trzech córek Konieczności
ma Pani w świecie opinię najgorszą.
Gruba przesada, moja ty poetko.
Kloto przędzie nić życia,
ale ta nić jest wątła,
nietrudno ją przeciąć.
Lachezis prętem wyznacza jej długość.
To nie są niewiniątka.
A jednak w rękach Pani są nożyce.
Skoro są, to robię z nich użytek.
(...)
Czy ktoś Pani pomaga, jeśli tak to kto?
Niezły paradoks – właśnie wy, śmiertelni.
Dyktatorzy przeróżni, fanatycy liczni.
Choć nie ja popędzam.
Sami się garną do dzieła.
Pewnie i wojny muszą Panią cieszyć,
bo duża z nich wyręka.
Cieszyć? Nie znam takiego uczucia.
Ale przyznaję: głównie dzięki nim
mogę być na bieżąco.
Nie szkoda Pani nitki przeciętych zbyt
krótko?
Bardziej krótko, mniej krótko –
To tylko dla was różnica.
(...)

INTERVISTA CON ATROPO
di W. SZYMBORSKA
(trad. it. di P. Marchesani)

La signora Atropo?

Esatto, sono io.

Delle tre figlie della Necessità

Lei è quella che gode della fama peggiore.

Una grossa esagerazione, poetessa mia.

Cloto tesse il filo della vita,

ma quel filo è sottile,

non è difficile tagliarlo.

Lachesi con la pertica ne stabilisce la lunghezza.

Non sono delle innocentine.

Però le forbici sono in mano Sua.

Dato che lo sono, le uso.

(...)

Qualcuno L'aiuta? E se sì, chi?

Un paradosso niente male – appunto voi, mortali.

Svariati dittatori, numerosi fanatici.

Benché io non li costringa.

Per loro conto si danno da fare.

Di sicuro anche le guerre devono rallegrarLa,

perché danno un bell'aiuto.

Rallegrarmi? E' un sentimento che non conosco.

Ma lo ammetto: soprattutto grazie ad esse

Posso stare al passo.

Non Le dispiace per i fili tagliati troppo corti?

Più corti, meno corti – solo per voi fa la differenza.

(....)

PARODO

Sul fondale proiezione di foreste bruciate. Irrompono i danzatori con impeto selvaggio. Tutti i cantanti si dispongono come coro sui gradini. Il praticabile centrale viene spostato ai due lati dai danzatori. (Musica ossessiva ed incalzante)

(dalle EUMENIDI di Eschilo):

(ERINNI)

ΣΤΡΟΦΗ Ι

Ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἔπει 307
Μοῦσαν στυγεράν
ἀποφαίνεθαι δεδύκηκεν,
λέξαι τε λάκη
τά κατ' ἀνθρώπους
ὥς ἔπινωμᾶ στάσις ἀμή
εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι.

ΕΦΙΜΝΙΟΣ

Ἕμνος ἐξ Ἐρινύων 331
δέσμος φρενῶν. ἀφόρμικτος, αὐονά βροτοῖς.
(...)
παρακοπά, παραφορά φρενοδαλῆς
Ἕμνος ἐξ Ἐρινύων.

ΣΤΡΟΦΗ ΙΙ

Δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναί 368
τακόμεναι κατὰ γὰν μινύθουσιν ἄτιμοι
ἠμετέραις
ἐφόδοις μελανείμοσιν,
ὀρκησμοῖς τ' ἐπιφθόνους ποδός

ΕΦΙΜΝΙΟΣ

Ἕμνος ἐξ Ἐρινύων.

CORO DELLE ERINNI (trad. it. di M. Valgimigli)

STROFE I

Una danza, una danza vogliamo danzare, un canto di orrore vogliamo cantare; e dire in che modo alle sorti degli uomini la nostra congrega dà ordine e legge.

EFIMNIO

Inno delle Erinni che la mente incatena: inno senza lira che brucia e prosciuga i mortali.
Canto che dissenna, canto che travolge e sconvolge la mente
Inno delle Erinni!

STROFE II

Oh le glorie degli uomini! Anche quelle che più solenni si levano al cielo cadono senza onore e si spengono all'impeto delle nostre nere vesti e sotto il maleficio del nostro piede che danza e calpesta.

EFIMNIO

Inno delle Erinni!

A conclusione i danzatori si distendono sui gradini, pure il coro si accovaccia

PRIMO EPISODIO

(Evocazione della guerra di Spagna)

Una didascalia indica con frasi in vari colori gli estremi della guerra civile. Dissolvenza su materiali pittorici conseguenti alle poesie. Il tenore spagnolo avanza al centro della scena e recita cantando

LOS HERALDOS NEGROS

di C. VALLEJO (In lingua spagnola)

.....Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

GLI ARALDI NERI

di C. VALLEJO

(trad. it. di M.G. Zen)

.....Aprono ferite oscure
nel volto più fiero e nel dorso più forte.
Saranno forse le torture dei barbari Attila;
o i neri araldi che ci manda la Morte.

Mentre il coro contrappunta:

DIGO PEDRA

di J. SARAMAGO

(in lingua portoghese)

Digo pedra, esta pedra e este peso,
Digo água e a luz baca de olhos vazos,
Digo lamas milenárias das lembranças
Digo asas fulminadas, digo acasos.

Digo terra, esta guerra e este fundo,
Digo sol e digo céu, digo recados,
Digo noite sem roteino, inteminada,
Digo ramos retorcidos, assombrados.

Digo pedra no seu dentro, que é mais crudo
Digo tempo, digo corda e alma frouxa,
Digo rosas degoladas, digo a morte,
Digo a face descompostas, rasa e roxa.

DICO PIETRA di J. Saramago
(trad. it. di M.G. Zen)

Dico pietra, questa pietra e questo peso,
dico acqua e luce triste d'occhi vuoti,
dico pozze antiche di ricordi,
dico ali fulminate, dico casi disgraziati.

Dico terra, questa guerra e questo fondo,
dico sole e cielo, dico messaggi,
dico notte senza rotta, senza fine,
dico rami attorcigliati, stupefatti.

Dico pietra nel suo interno, che è più crudo,
dico tempo, dico corda, anima debole,
dico rose decapitate, dico morte,
dico faccia putrefatta, viola, sfatta.

Seguono in Inglese ed in Tedesco, per significare l'internazionalità della guerra:

MENZOGNA DI SPAGNA di A. MACLEISH

Il Coro canta disposto sui 2 praticabili contrapposti, mentre i danzatori compongono varie figurazioni sulle gradinate. Contemporaneamente, con intreccio polifonico, si interseca la poesia di E. Weinert
(Entrambe le poesie non verranno cantate integralmente)

THE SPANISH LIE
di ARCHIBALD MACLEISH (In Inglese)
Per CORO

(...)

The tears are dry on the faces.

The blood is dry on the sand

The tears were not answered: the blood was not answered.

This will be answered.

(....)

The dead can wait: they have much time.

There is time.
They can wait.

MENZOGNA DI SPAGNA di A. MACLEISH
(trad. it. di M.G. Zen)

Le lacrime sono secche sui volti.

Il sangue è secco sulla sabbia

Le lacrime non ottennero risposta: il sangue non ottenne risposta.

Ma ci sarà una risposta.

(...)

I morti possono aspettare: hanno molto tempo

C'è tempo.

Possono aspettare.

KINDERSPIEL IN MADRID (GIOCO DI BIMBI A MADRID)
di ERICH WEINERT (in tedesco)
(da intersecare con la precedente)

Maria sitzt auf dem Stein,
Maria, bist du allein?
Komm doch in meinen Garten zu mir!
Wo ist die Tür?
Ach such sie dir!

(.....)

Der Kinder Augen sind schreckensgross
Sie lassen die heissen Händchen los.

Maria zittert auf einem Bein.
Der blinde Pedro wirf blass und klein.

(.....)

Maria sitzt auf einem Stein,
Maria bist du allein?
Komm doch in meinen Garten zu mir!
Wo ist die Tür?
Ach, such sie dir!

(trad. it. di M. G. Zen)

Maria siede sulla pietra,
Maria, sei sola?
Vieni da me nel mio giardino!
Dov'è la porta?
Ah, cércatela!

(....)

Gli occhi dei bimbi sono dilatati dal terrore.
Si sciolgono le manine sudate.

La gamba trema a Maria.
Pedro, il bimbo accecato, si fa pallido e piccino.

(....)

Maria siede sulla pietra,
Maria, sei sola?
Vieni da me nel mio giardino!
Dov'è la porta?
Ah, cércatela!

L' Episodio si conclude con l' evocazione dell' uccisione di Garcia Lorca con
soprano e mezzosoprano che cantano in ribalta

EL CRIMEN
di ANTONIO MACHADO (in spagnolo)

III

Se le vio caminar....

Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

IL CRIMINE di A. Machado
(trad.it. di M. G. Zen)

III

Lo si vide camminare....

Costruite, amici,
un tumulo al poeta,
di pietra e sogno, nell'Alambra,
sopra una fonte donde l'acqua pianga,
e dica eternamente:
il crimine fu in Granada, nella sua Granada!

PRIMO STASIMO

Proiezione di pittura moderna europea, colori della terra o del legno
CORO DISPOSTO SULLE GRADINATE

I danzatori eseguono una trenodia.

Trenodia

Da: ΕΠΙΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ di Aeschylus

ΣΤΟΦΗ ΠΕΝΤΑ

ANT. μαίνεται γόοισι φρήν 967

ΙΣΜ. 'εντός δέ καρδία στένει.

ANT. 'ιώ, 'ιώ πάνδυρτε σύ.

ΙΣΜ. σύ δ' αὔτε καί πανάθλιε.

ANT. πρόσ φίλου 'έφθισο.

ΙΣΜ. καί φίλων 'έκτανες.

ANT. διπλᾶ λέγειν.

ΙΣΜ. διπλᾶ δ' 'ορᾶν.

ANT. 'αχέων τοίων τάδ' 'εγγύθεν.

ΙΣΜ. πέλας αἴδ' 'αδελφαί 'αδελφεῶν.

KO. 'ιώ Μοῖρα βαρυδότειρα μογερά
μέλαιν' 'Ερινύς, 'ἡ μεγασθενής τις 'εἰ.

Lamentazione funebre (da *I Sette a Tebe* di Eschilo, trad. it. di M.G. Zen)

STROFE V

ANT. L'anima straziata singhiozza

ISM. E il cuore piange nel profondo.

ANT. Ah, ah, tu sei degno di tutte le lacrime.

ISM. E sei bersaglio di tutte le sventure.

ANT. Ucciso dal fratello.

ISM. E hai ucciso un fratello.

ANT. Doppio strazio da dire

ISM. Doppio strazio da vedere

ANT. Dolori accanto a dolori.

ISM. Le due sorelle accanto ai due fratelli morti

CORO

Ohi, Moira che porti doni strazianti

Livida Erinni, il tuo potere è smisurato!

SECONDO EPISODIO

(evocazione della seconda guerra mondiale in Europa)

Didascalia indica il percorso storico a cominciare dall'invasione della Polonia sino alla caduta di Berlino, con i numeri dei morti. Materiale per proiezioni: i luoghi di guerra trasposti in immagini elaborate.

L'episodio, che è strutturato come una cantata bachiana (Variazioni sul n° 4 della Cantata BWV 115) è basato su con un coro sui versi in tedesco di Paul Celan

TENEBRAE di P. CELAN

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

(Trad. it. di M. G. Zen)

Prega, Signore,
prega tu per noi,
siamo vicini.

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Siamo vicini, Signore,
vicini ed afferrabili.

Che si interseca con versi da "Canzonetta" di Miłosz per voce di contralto.

PIOSENKA di C. MIŁOSZ

Jakakolwiek jest boleść, będzie więcej boleści.
Noc jest czarna ale będzie czarniejsza.
Dobrze takim co żyli ale w porę odeszli.

CANZONETTA di C. MIŁOSZ (trad. it. di P. Marchesani)

Qualunque sia il dolore, il dolore crescerà.
La notte è nera, ma sarà più nera ancora.
Può dirsi fortunato chi se ne è andato già.

TENEBRAE

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Era sangue, era,
quello che hai sparso, Signore.

PIOSENKA

Ty więc nie bierz spraw ludzkich do serca.

(trad. it. di P. Marchesani)

Perciò le cose umane non prenderti a cuore.

TENEBRAE

Wir haben getrunken, Herr.

Abbiamo bevuto, Signore.

Si inseriscono Baritono e Basso cantando versi di MIKLOS RADNOTI (in ungherese, trad. it. di G. de Bosio)

CARTOLINE POSTALI di MIKLOS RADNOTI
24.10.44

Az ökrök száján véres nyál csorog,
az emberek mind véreset vizelnek,
a század büzös, vad csomókban áll.
Fölöttünk fú a förtelmes halál.

Dalla bocca dei buoi gronda una bava di sangue
e sangue orinano gli uomini, la “compagnia”
Qui sosta in due gruppi puzzolenti e feroci.
Ci soffia addosso una morte mostruosa.

Mohács, 1944 október 24

TENEBRAE

Bete, Herr
Wir sind nah.

Prega, Signore,
siamo vicini.

Segue la recitazione accompagnata dall'orchestra di una poesia scritta durante l'occupazione italiana della Grecia

DIMITRIOS
di Vittorio Sereni

Alla tenda s'accosta
il piccolo nemico
Dimitrios e mi sorprende
d'uccello tenue strido
sul vetro del meriggio.
Non torce la bocca pura
la grazia che chiede pane,
non si vela di pianto

lo sguardo che fame e paura
stempera nel cielo d'infanzia.

E' già lontano, arguto mulinello
che s'annulla nell'afa,
Dimitrios – su lande avare
appena credibile, appena
vivo sussulto
di me, della mia vita
esitante sul mare.

TENEBRAE

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah

Prega, Signore,
prega tu per noi,
siamo vicini.

Risuonano infine, alcuni versi di Herta Kräftner, per soprano e sole percussioni

ABEND

di HERTA KRÄFTNER, in Tedesco (trad. it. di M. G. Zen)

Ich möchte mit der Abendröte gehen,
Tief mit dem Rot nach ferne.
(...)
Ich möchte in den Winden wehen.

Vorrei svanire con il rosso della sera
Sprofondare nel rosso, lontano.
(...)
Vorrei volare via coi venti.

I danzatori saranno caduti come morti a cominciare dalla Canzonetta di Milozs

SECONDO STASIMO

Proiezioni tratte dai quadri di Kantor e dalle sculture di Mitoraj (la NIKE)

La poesia "Nike che esita" di Herbert, viene proiettata sui due schermi di avanscena, mentre l'orchestra la interpreta ed il Coro canta lacerti della parodo dei Persiani di Eschilo. I danzatori interpretano la Nike di Herbert.

NIKE KTÓRA SIĘ WAHA

di Z. HERBERT

Najpiękniejsza jest Nike w momencie

kiedy się waha

prawa ręka piękna jak rozkaz

opiera się o powietrze

ale skrzydła drżą.

Widzi bowiem

samotnego młodzieńca

idzie długą koleiną

wojennego wozu

szarą drogą w szarym krajobrazie

skał i rzadkich krzewów jałowca

ów młodzieniec niedługo zginie

właśnie szala z jego losem

gwałtownie opada

ku ziemi.

Nike ma ogromną ochotę

podejść

i pocałować go w czoło

ale boi się

że on który nie zaznał

słodczy pieszczot

poznawszy ją

mógłby uciekać jak inni

w czasie tej bitwy.

Więc Nike waha się

i w końcu postanawia

pozostać w pozycji

której nauczyli ją rzeźbiarze

wstydząc się bardzo chwili wzruszenia

rozumie dobrze

że jutro o świcie

muszą znaleźć chłopca

z otwartą piersią

zamkniętymi oczyma

i cierpkim obolem ojczyzny

pod drętym językiem.

NIKE CHE ESITA

di Z. HERBERT (trad. it. di P. MARCHESANI)

Nike è bellissima nel momento
in cui esita
la sua destra bella come un ordine
si appoggia sull'aria
ma le ali tremano

vede infatti
un giovane solitario
che segue il lungo solco
d'un carro da guerra
su una strada grigia in un grigio paesaggio
di rocce e radi cespugli di ginepro

quel giovane fra poco morirà
il piatto della bilancia col suo destino
sta appunto bruscamente inclinandosi
verso terra.

Nike ha una voglia enorme
di avvicinarsi
e baciarlo sulla fronte

ma teme
che lui ignaro
del dolce sapore delle carezze
gustatolo
potrebbe fuggire come gli altri
durante questa battaglia
perciò Nike esita
e alla fine decide
di rimanere nella posizione
insegnatale dagli scultori
vergognandosi molto di quell'attimo di commozione

capisce bene
che l'indomani all'alba
quel ragazzo deve venir trovato
col petto aperto
gli occhi chiusi
e l'obolo acre della patria
sotto la lingua intorpidita.

Il coro canta a quattro voci:

From ΠΕΡΣΑΙ by Aeschylus

Αἰ δ' ἄβρογγοῖ Περσίδες ἄνδρῶν
ποθέουσαι ἰδεῖν ἄρτιζυγίαν
λέκτρων εὐνάς ἄβροχίτονας,
χλιδανῆς ἤβης τέρψιν, ἄφεισαι,
πενθοῦσι γόοις ἄκορεστοτάτοις.

541

(Da *I Persiani* di Eschilo, trad. it. di M. G. Zen)

E le spose persiane,
fiaccate dalla malinconia,
desiose dei loro uomini lontani
e della calda voluttà dei giovani
abbracci frementi, non fanno
che piangere senza saziarsi.

FINE PRIMO ATTO

SECONDO ATTO

TERZO EPISODIO

(Evocazione dell'Olocausto)

Proiezione dei dati dell'Olocausto. Seguiranno materiali visivi elaborati, anche dalle opere di Zoran Music e Anselm Kiefer.

(Come un pedale ostinato sotto tutto l'episodio)

WOHER UND WOHN?

di Shimon Grigoryevich FRUG (in tedesco) per soprano e contralto

(trad. it. di M. G. Zen)

Woher und wohin
zieht sich mein Weg
so schwer und so träg
ohn' Ende und Beginn?

Da dove e verso dove
si trascina il mio cammino
così duro e pesante
senza inizio e senza fine?

Via via, sulla fascia sonora di "Woher und wohin?" si levano da vari punti del teatro le voci che cantano, seguendo antiche melodie ebraiche, lacerti dei seguenti testi:

1) CANTO SEFARDITA (giudeo-spagnolo) per TENORE

Mama si yo mi muero,
mama si yo mi muero,
chazanim no quero yo.

(trad.it. di M. G. Zen)

Mamma se io muoio,
mamma se io muoio,
non voglio cantori.

2) IM LAGER

di G. KOLMAR per Baritono (sulla melodia di un antico KADDISH)

Die hier umhergehn, sind nur Leiber
Und haben keine Seele mehr,
Sind Namen nur im Buch der Schreiber,
Gefangne: Männer. Knaben. Weiber.
Und ihre Augen starren leer.

Mit bröckelndem, zerfallnem Schauen
Auf Stunden, da in düsterm Loch
Gewürgt, zertrampelt, blindgehauen,
Ihr Qualgeächz, ihr Wahnsinnsgrauen,
Ein Tier, auf Händ und Füßen kroch....

NEL LAGER di G. KOLMAR (trad. it. di G. Pistoso) per voce di BARITONO, seguendo le antiche melopee liturgiche: KADDISH

Quelli che s'aggirano qui sono corpi soltanto,
non hanno più anima,
soltanto nomi nel registro dello scrivano,
carcerati: uomini, ragazzi, donne,
e i loro occhi fissano vuoti

con lo sguardo sbriciolato, distrutto
per ore in una fossa buia, soffocati, calpestati, picchiati alla cieca.
Il loro gemito tormentoso, il loro pazzo terrore,
una bestia, sulle mani e sui piedi, carponi.....

3) Canto della tradizione sefardita (per BARITONO)

Pur la tu puerta yo pasi
La tupi inserada
La ya vidura yo bizi
Cumò bizar tus caras.

(trad. it. di M.G. Zen)

Davanti alla tua porta sono passato,
l' ho trovata sprangata,
ho baciato la serratura
come se baciassi il tuo volto.

Un MEZZOSOPRANO si stacca e canta

4) DER ROSENKÄFER di G. KOLMAR (su un tema del "Badchon" Elyokum Zunser, 1840-1913)

Es ist ein elend Sein, es ist ein Ding der Dinge,
Der Splitter, abgefeilt von Gottes Siegelringe.

Ihr nennt es Junistern, der blauen Tagen gleißt,
Ich nenn es Zaubertier, gezeugt im Blumengeist,

Den uns kein Kräutermann noch Wunderarzt verhandelt.
(...)

IL COLEOTTERO DELLE ROSE

di G. KOLMAR (trad. it, di G. Pistoso) su un tema del musicista Klezmer Elyokum Zunser (1840-1913)

E' una creatura da nulla, appena una cosa,
una scheggia limata via dal sigillo dell'anello di Dio.

Voi lo chiamate stella di giugno, scintillio dei giorni azzurri,
io lo chiamo insetto fatato, nato dallo spirito dei fiori

che nessun botanico o stregone ci può procurare.
(...)

Segue

5) JESZCZE

di W. SZYMBORSKA (su un Kol Nidre di L.LEWANDOWSKI, 1871)
Per Basso

W zaplombowanych wagonach
jadą krajem imiona,
a dokąd tak jechać będą,
a czy kiedy wysiędą,
nie pytajcie, nie powiem, nie wiem.

Imię Natan bije pięścią o ścianę,
imię Izaak śpiewa obłąkane,
imię Sara wody woła dla imienia
Aaron, które umiera z pragnienia.

Nie skacz w biegu, imię Dawida.
Tyś jest imię skazujące na klęskę,
nie dawane nikomu, bez domu,
do noszenia w tym kraju zbyt ciężkie.

Syn niech imię słowiańskie ma,
bo tu liczą włosy na głowie,
bo tu dzielą dobro od zła
wedle imion i kroju powiek.

(...)

ANCORA

di W. SZYMBORSKA (trad. it. di P. Marchesani) PER BASSO
Sul tema di un Kol Nidré di L. LEWANDOWSKI, 1871

Sono piombati i vagoni
che qui trasportano i nomi,
e dove poi questi andranno
e se mai scenderanno,
non chiedete, chissà, non lo so.

Il nome Natan picchia l'impiantito,
il nome Isacco canta impazzito,
il nome Sara implora acqua per il nome
Aronne, che intanto di sete muore.

Non saltar giù, nome di Davide.
Tu sei un nome che porta alla morte,
che a nessuno è dato, spaesato,
da avere qui – amara sorte

Tuo figlio abbia un nome slavo
ché qui ogni capello viene contato,
ché qui bene o male sono distinti
in base al nome e ai lineamenti.

(...)

6) Canto sefardita (per TENORE)

Seš mezes estu vin Viena
Una noche non dormi.
Matilda en los išpitaless
nis o žos en Selanik.

(Trad. it. di M.G. Zen)

Sei mesi sono stato a Vienna,
Non ho dormito una notte,
Matilda all' ospedale,
i miei occhi rivolti a Salonico.

Indi tutti i cantanti dicono, a più voci, sostenuti dall' orchestra:

SE QUESTO E' UN UOMO
Di PRIMO LEVI (in italiano)

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,

voi che trovate tornando a sera
il cibo caldo e visi amici:
 considerate se questo è un uomo
 che lavora nel fango
 che non conosce pace
 che lotta per mezzo pane
 che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna,
senza capelli e senza nome
senza più forza di ricordare
vuoti gli occhi e freddo il grembo
come una rana d' inverno.

Meditate che questo è stato:
vi comando queste parole.
scolpitele nel vostro cuore
stando in casa andando per via,
coricandovi, alzandovi,
ripetetele ai vostri figli.
 O vi si sfaccia la casa,
 la malattia vi impedisca,
 i vostri nati torcano il viso da voi.

Chiude, con Coro a cappella, il finale di AVVENIMENTO di W. Szymborska

ZDARZENIE
di W. SZYMBORSKA

(...)

Na pytanie kto winien,
nic, tylko milczenie.
Niewinne niebo *circulus coelestis*.
Niewinna *terra nutrix*, ziemia żywicielka.
Niewinny *tempus fugitivum*, czas.
Niewinna antylopa, *gazella dorcas*.
Niewinna lwica, *leo massaicus*.
Niewinny hebanowiec, *diospyros mespiliformis*.
I obserwator z lornetką przy oczach,
w takich, jak ten, przypadkach
homo sapiens innocens.

AVVENIMENTO

di W. SZYMBORSKA (trad. it. di P. Marchesani)

(....)

Alla domanda – di chi la colpa,
nulla, solo silenzio.

Incolpevole il cielo, *circulus coelestis*.

Incolpevole la terra, *terra nutrix*.

Incolpevole il tempo, *tempus fugitivum*.

Incolpevole l'antilope, *gazella dorcas*.

Incolpevole la leonessa, *leo massaicus*.

Incolpevole l'ebano, *diospyros mespiliformis*.

E l'osservatore che guarda con il binocolo,
in casi come questo,

homo sapiens innocens.

TERZO STASIMO

Dal LIBRO DI GIOBBE, in tedesco, nella traduzione di Martin Buber

1.

Woher und wohin?

2.

[30] Ich erhoffte das Gute	trad. it. di M.G.Zen	Attendevo il bene,
Und das Böse kam.		Ed è venuto il male.
Ich harrete des Lichts		Agognavo la luce
Und das Dunkel kam		Ed è venuto il Buio.

3.

Requiem.....

4.

[14] Ein Mensch, von Weibe geboren,	Uomo, nato da donna,
kurz von Tagen, satt der Unrast	brevi i suoi giorni, colmi di ansia.

SI VA PROGRESSIVAMENTE AL BUIO, L'ORCHESTRA ED IL
CORO SUONANO E CANTANO NEL BUIO L'INTERLUDIO, SULLE

RISONANZE DEL QUALE VIENE CANTATA DA UN TENORE SOLO “ NON GRIDATE PIU’ ”

(Oscurità che progressivamente si trasforma in vivida luce.)

NON GRIDATE PIU’

di G. UNGARETTI (in italiano) per tenore solo

Cessate d’uccidere i morti
Non gridate più, non gridate
Se li volete ancora udire
Se sperate di non perire.

Hanno l’impercettibile sussurro
Non fanno più rumore
Del crescere dell’erba,
Lieta dove non passa l’ uomo.

QUARTO EPISODIO (Variazioni enigmatiche sull’Inno alla Gioia di Beethoven)

(la nascita e lo sviluppo della Unione Europea con didascalia delle principali date)

Le proiezioni si orienteranno verso immagini pittoriche di città e pianure.

JÖNNEK JOBB NAPOK

di ENDRE ADY per Coro

Jönnek majd jobb napok is
S egyszer
(Be jó lesz, ki megéri)
Tonkig a förtelemmel
S emlékezve
Megállítjuk
A gonosz szédítőket,
A tegnapi időket.

(....)

Jönnek még job napok is?

VERRANNO GIORNI MIGLIORI
di ENDRE ADY (trad. it. di G. de Bosio) per CORO MISTO

Verranno giorni migliori
e allora
(beato chi lo vedrà)
pieni d'orrore
ricorderemo
e fermeremo
i seduttori maligni
i tempi di ieri.

(.....)
Verranno giorni migliori?

Segue, per coro femminile

DZIECIĘ EUROPY
di C. MIŁOSZ

(.....)
2.
Szanuj nabyte umiejętności, o dziecię Europy.
Dziedzicu gotyckich katedr, barokowych kościołów
I synagog w których rozbrzmiewał płacz krzywdzonego

/ ludu,

Dziedzicu Kartezjusza i Spinozy, spadkobierco słowa

/ „honor”

Pogrobowcze Leonidasów,
Szanuj umiejętności nabyte w godzinie grozy.

(.....)

FANCIULLO D'EUROPA
di C. MIŁOSZ (trad. it. di P. Marchesani)

Tieni da conto i talenti acquisiti, fanciullo d'Europa.
Erede delle cattedrali gotiche, delle chiese barocche,
E delle sinagoghe dove risuonava il canto d'un popolo oltraggiato,
Discendente di Cartesio e di Spinosa, erede della parola

“onore”,

Figlio postumo di Leonida
Rispetta i talenti acquisiti nell'ora dell'orrore.

Segue, per coro maschile

INVOCATION
di Jules ROMAINS (in francese)

Partout je t'ai cherchée, Europe.

(trad. it. di M.G.Zen)
Dovunque t'ho cercata, Europa.

Segue, per CORO MISTO

BALLADE DU BONHEUR QUI EST UNE IDÉE NEUVE
di Francois MONOD (in francese)

Europe antre noir de la faim
Terre des larmes et des veuves
Voici qu'a tournè ton destin
Le bonheur est une idée neuve

(trad. it. di M.G.Zen)
Europa, antro nero della fame,
terra di lacrime e di vedove,
ecco che il tuo destino è cambiato,
la felicità è un'idea nuova.

CONJURATION
di J. ROMAINS (in francese)

Une assemblée de jours chante l'Europe pacifique.

(Trad. it. di M.G. Zen)
Un'assemblea di giorni canta l'Europa pacificata.

Vengono proiettati o recitati versi dalla poesia di Victor Hugo durante una variazione per sola orchestra.

EN PLANTANT LE CHÊNE DES ÉTATS-UNIS D'EUROPE
di V. Hugo

(...)

Ô nature, il s'agit de faire un arbre énorme,
Mouvant comme aujourd'hui, puissant comme demain,
Figurant par sa feuille et sa taille et sa forme
La croissance du genre humain!

Il s'agit de construire un chêne aux bras sans nombre,
Un grand chêne qui puise avec son tronc noueux
De la nuit dans la terre et qui force cette ombre
À s'épanouir dans les cieux!

Il s'agit de bâtir cette œuvre collective
D'un chêne altier, auguste, et par tous conspiré,
L'homme y mettant son soufflé et l'océan sa rive
Et l'astre son rayon sacré!

Oh! qu'il croisse! qu'il monte aux cieux où sont les flammes!
Qu'il ait toujours moins d'ombre et toujours plus d'azur,
Cet arbre, en qui, pieux, penchés, vidant nos âmes,
Nous mettons tout l'homme futur!

PIANTANDO LA QUERCIA DEGLI STATI D'EUROPA
di V. Hugo
(trad. it. di G. de Bosio)

O natura, si pensa di fare un albero enorme
che oggi cresca, sia possente domani,
simbolo per la foglia, l'altezza, la forma,
della crescita del genere umano.

Si pensa di costruire una quercia dalle immense braccia,
una grande quercia che attiri con il suo tronco nodoso
le tenebre della terra e che scacci queste ombre
a espandersi nei cieli!

Si pensa di costruire quest'opera collettiva
d'una quercia altera, augusta, da tutti sospirata:
l'uomo mette il suo respiro, l'oceano la sua sponda,
l'astro il suo sacro raggio!

Oh, che cresca! Che mostri al cielo dove sono le fiamme!

Che vi siano sempre meno ombre e invece più azzurro,
quest'albero in cui, devoti, chini, donando le nostre anime,
noi mettiamo tutto l'uomo futuro!

Segue, per Coro misto

ALLA VITA
di M. LUZI (in italiano) per Coro

Amici, ci aspetta una barca e dondola
nella luce ove il cielo s'inarca
e tocca il mare
(.....)
Le ragazze alla finestra annerita
con lo sguardo verso i monti
non sanno finire d'aspettare l'avvenire.

Sono possibili, nel corso dell'Episodio, figurazioni mimiche eseguite dai danzatori.

EPILOGO
(la fondazione della legge comune)

Una voce maschile canta, sostenuta dalle sole percussioni:

BELFAST 21 NOVEMBRE
di M. LUZI

Tranquilla è l'apparenza di Belfast.
La sera è prossima. La notte imminente.
Unici punti vivi, i pubs
dai loro vetri di lanterna magica
colmi, stivati di uomini e donne ai tavoli, tranquilli,
fitti di conversari.

Se non che un giovane di ventiquattro anni old (!)
ha avuto stamani il suo commosso ed agguerrito funerale,
la prima vittima (cattolica) all'accordo di Dublino
ha già piegato i ginocchi e la cervice.
Sono queste vampate che mi dicono: molto fuoco
nasconde questa cenere.

Ultimo sussulto violento delle Erinni che entrano danzando su ritmi barbarici e forsennati.

(Proiezione astratta di ordine geometrico)

Entra la Pace (la Poetessa)

RESPONSORIO ALTERNATO GRECO/LATINO FRA I TESTI DI ERASMO DA ROTTERDAM E VERSI DALLE *EUMENIDI* DI ESCHILO.

QUERELA PACIS di Erasmo da Rotterdam (in latino)

Etenim si ego Pax illa divorum simul et hominum voce laudata, fons, parens, altrix, ampliatrix, tutatrix, rerum bonarum omnium, quas vel caelum habet, vel terra.

(trad. it. di M.G. Zen)

Se dunque io sono davvero la Pace tanto esaltata dagli dei e dagli uomini, la fonte, la madre, la nutrice, la sostentatrice, la protettrice di tutte le cose buone che hanno cielo e terra

(Mentre la Pace canta, le altre 5 soliste femminili si staccano dalle Erinni e si riuniscono in coro attorno a lei, iniziando la trasformazione in Eumenidi. Il ballo ed i solisti maschili restano ostili Erinni)

Dalle EUMENIDI di Eschilo (per Coro Femminile a 6 voci):

ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ 1

τάν δ' ἀπληστον κακῶν μήποτ' ἐν πόλει στάσιν
ταδ' ἐπεύχομαι βρέμειν.
μηδέ πιούσα κόνις μέλαν αίμα πολιτάν 980
δι' ὀργάν ποινάς
ἀντιφόνους ἄτας
ἀρπαλίσαι πόλεως.

(trad. it. di M. Valgimigli)

ANTISTROFE I

Mai nella nostra città si odano
fremiti di discorda civile, insaziata di mali.
Né mai la polvere delle nostre strade
si abbeverì di nero sangue di cittadini
per strappare alle case,
in collere vendicatrici di morti,
altri morti

Ultimi sussulti violenti delle Erinni. La Pace si stacca dalle Eumenidi per cantare in mezzo alle Erinni la parte finale della Querela pacis di Erasmo da Rotterdam.

Si, contra haec omnia, bellum semel omnium malorum, si huius vitio subito marcescunt florentia, dilabuntur aucta, labascunt fulta, perenunt bene condita, amarescunt dulcia.

(trad. it. di M.G. Zen)

E se, al contrario, la guerra è il seme di tutti i mali e se, per sua colpa, tutto ciò che è in fiore marcisce d'un tratto, tutto quanto è sviluppato cade in rovina, se essa sconnette quanto sta in piedi saldamente stabilito e rende ripugnante ciò che è amabile...

Echi di spari, un ragazzo cade ucciso.

Il CORO, sommessamente, canta i versi tratti da "Bagaż Powrotny" (tr. it: "Bagaglio del Ritorno") di W. SZYMBORSKA:

KOSMOS MAKROS
CHRONOS PARADOKSOS

(trad. it. di M.G. Zen)

GRANDE L'UNIVERSO
PARADOSSALE IL TEMPO

La Pace si unisce al Coro per concludere con l'ultimo ammonimento tratto da Erasmo:

Quaesio, per Deum immortalem, quis credat istos homines esse?

(trad. it. di M. G. Zen)

Vi chiedo, per Dio immortale, chi può credere che questi siano uomini?

SIPARIO

**RIFLESSIONE PRELIMINARE
SULL'IMPIANTO SCENOGRAFICO
(a cura di Pasquale Grossi)**

1)DISPOSITIVO SCENICO

Viene preso in esame un palcoscenico di media grandezza, con la possibilità di semplicissime modifiche per adattamenti a palcoscenici più ampi o più stretti in vista di una eventuale tournée europea

A) Siparietto con interpretazione simboli UE

Questo elemento è quello più difficile da “adattare” perchè strettamente dipendente da larghezza e altezza del boccascena e dall'altezza della graticcia

B) Pedana praticabile

Si può costruire con elementi di repertorio del teatro. Ho considerato le misure standard dei teatri europei e potrebbe avere una larghezza di m.10,00/12,00, una profondità di m.2,00 e un'altezza di m.1,00.

C) Gradinata di raccordo con il palcoscenico Anche questa realizzata con elementi di repertorio, parallela al boccascena oppure , un poco più costosa ma, credo, molto più interessante, in forma curva, che richiama le gradinate del teatro greco.

D) 2 Praticabili carrellati Alti circa cm. 40, larghezza m. 2,00, profondità m. 1,50

E) Eventuali elementi scenici

Copie di sculture filiformi e porta-accessori per elementi di vestiario e attrezzatura

F) Tappeto per il palcoscenico e per la pedana

Linoleum o altro materiale adatto al ballo.

G) Quinte e soffitti di sfondo

Armati o no, potrebbero essere reperibili in teatro.

2) PROIEZIONI

Premetto che ci sono vari sistemi di proiezione, più o meno moderni, più o meno sofisticati e che, a seconda delle macchine impiegate richiedono una maggiore o minore profondità del palcoscenico.

A) Schermo centrale

Potrebbe essere molto ampio, con retroproiezione, trapezoidale in alto da un semplice soffitto, ai lati da 2 quinte nere e in basso dall' altezza della pedana m. 1,00.

B) 2 Schermi laterali per la proiezione simultanea dei testi

Per ragioni di visibilità dai posti laterali questi schermi dovrebbero essere leggermente inclinati e presumibilmente illuminati frontalmente essendo una retroproiezione

impossibilitata dal grande schermo centrale. Oppure si può ridurre la grandezza dello schermo centrale e avere per i 3 schermi una retroproiezione.

Tutti o parte degli schermi potrebbero avere 1 telaio che darebbe loro maggiore nobiltà rendendoli ancora più partecipi della scenografia.

La grandezza degli schermi dipende dalla grandezza dei teatri in cui si effettuerà lo spettacolo. E' ovvio che per teatri con sale molto ampie i 2 schermi con le proiezioni dei testi non dovrebbero essere troppo piccoli, a discapito della leggibilità.

Il costo della voce “proiezioni” dipenderà dai sistemi di proiezione impiegati (tipo di macchine, supporti degli schermi etc.) e dal quantitativo delle proiezioni. Per la parte figurativa ho fatto un calcolo approssimativo di circa 60-70 proiezioni. Per la parte testi 60x2, ma dipende dalla lunghezza del testo, dall' intervallo da testo a testo etc.

Va aggiunto il costo della voce “elaborazione delle immagini” che deve dare a tutto il materiale figurativo una unità nell' ottica generale dello spettacolo. Sono inoltre da considerare i costi per diritti d' autore etc.

3) COSTUMI

Solisti-Coro: 12 costumi, con differenziazione tra quelli maschili e femminili oppure no. Colore contrastante con quello di pedana – gradinata – tappeto.

Forse accordati per foggia e colore a quelli dei danzatori,

forse fortemente differenziati. Secondo me non distinguere i costumi dei cantanti da quelli dei danzatori rende più forte l'immagine e anche più astratti i singoli ruoli.

Danzatori – danzatrici: 8 costumi. Valgono le stesse considerazioni fatte per i costumi dei solisti. Precisazioni saranno possibili dopo il necessario lavoro con il regista e il coreografo. E' ovvio che i danzatori hanno necessità di movimento diverse da quelle dei cantanti.

Forse necessari **elementi di attrezzatura “di costume”**:
maschere, mantelli , ghirlande, bastoni, armi stilizzate etc.,
secondo le esigenze del coreografo

BOZZETTI
di PASQUALE GROSSI

1

MAXI SCHERMO RETROPROIEZIONI

IMMAGINI

SOSPESO
SCHERMO TESTO
PROIEZIONE FRONTALE

SOSPESO
SCHERMO TESTO
PROIEZIONE FRONTALE

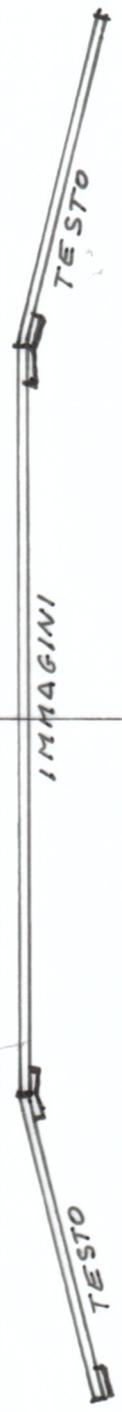


SIPARIO

SIPARIO
1:50

2

SCHEMI "A TRITICO" - RETROPROIEZIONI



SIPARIO



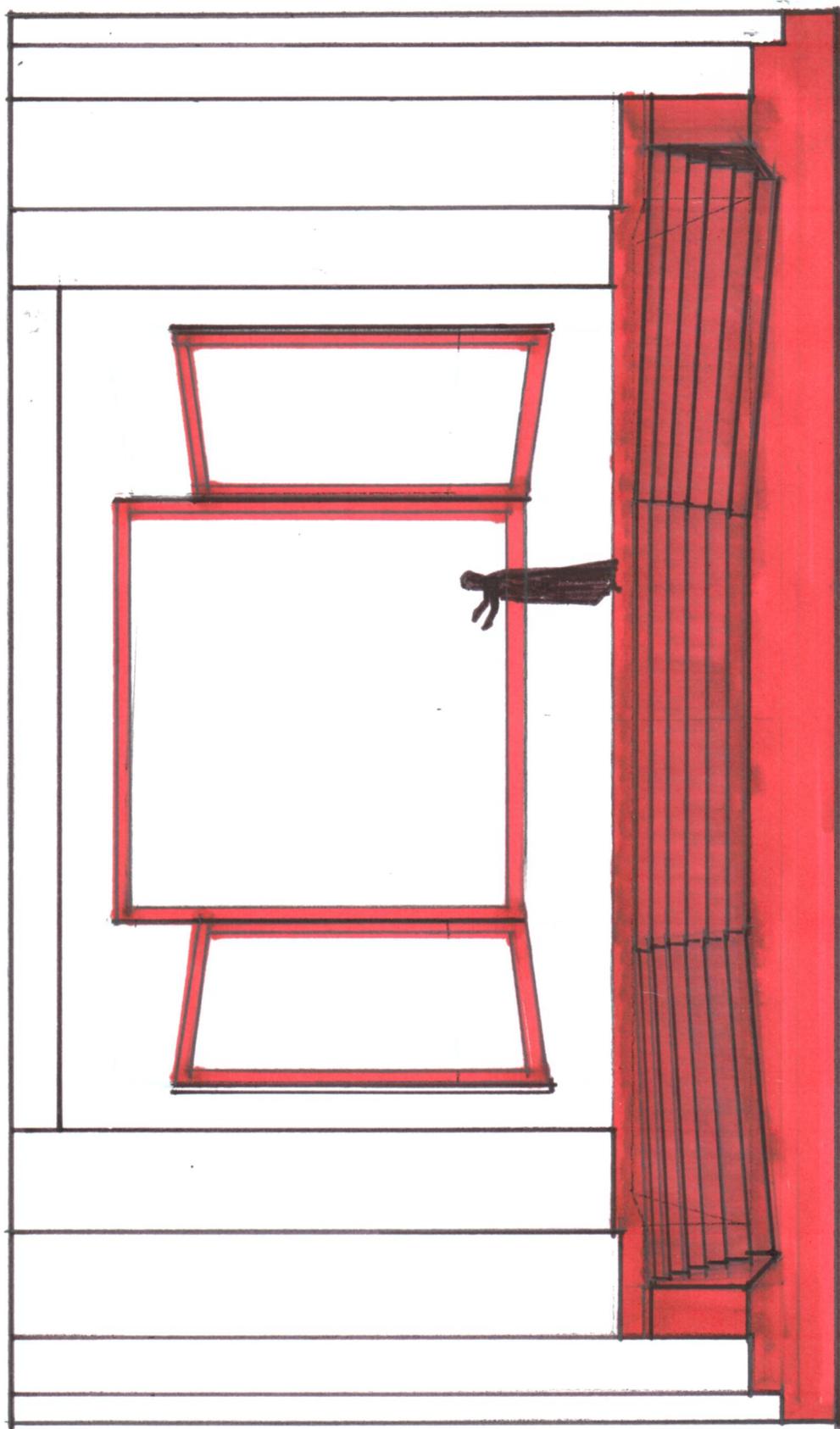
1:50

A



1:50

2



生 1:50

Maria Gabriella Zen

CHRONOS PARÁDOKSOS

PARTITURA

(2007-2010)

Maria Gabriella Zen

CHRONOS PARÁDOKSOS

1. Prologo

♩ = tactus 5

Flauto 1.

Clarinetto 1.
in Sib

Percussione 1.
3 Piatti sospesi
ppp *l.v. (sempre)* va al Vibrafono

Percussione 2.
3 Tam tam
con percorso spiraliforme dal centro al bordo
pp *(poco)* *pp* *(poco)* *pp*

Percussione 3.
3 Gong
con percorso spiraliforme dal centro al bordo
pp *(poco)* *pp* *(poco)* va alla Marimba

Percussione 4.
Timpano (29")
con 3 heavy bells (11', 9', 7')
ppp pochissimo ped.

Soprano 1. solo
(La Poetessa)

Contralto 1. Solo
(Atropo)

Violoncelli

♩ = tactus

10

Perc. 1.
Vibrafono
con ped. *sempre* abbassato
pp, dolce *l.v. (sempre)* va al Vibr.

Perc. 2.
3 Tam tam
pp *(poco)* va ai Crot.

Perc. 3.
Marimba
mp, dolce *(poco)*

Perc. 4.
Timpano (con 3 heavy bells)
(sempre pp) *l.v.* va ai Gong

Sop. 1. Solo
p, dolce
Pa - ni A - tro - - pos?

Cont. 1. Solo
p, dolce
Zga - dza sie,

15

Vibrafono

Perc. 1. *3 Piatti sospesi* *ppp* *prende arco da Cb.*

Perc. 2. *Crotali con archetto di Contrabbasso* *segue l.v. (sempre)*

Perc. 3. *Marimba*

Perc. 4. *3 Gong pp (poco)* *Timpano pp* *3 Gong pp*

Sop. 1. Solo *Z trzech có-rek Ko-niec-znoś ci ma Pa-ni w świe-cie o-pi -*

Cont. 1. Solo *to ja.*



20

Vibrafono

Perc. 1.

Perc. 2. *Crotali* *lascia arco da Cb., prende* *3 Tam tam pp*

Perc. 3. *Marimba*

Perc. 4. *3 Gong* *Timpano pp* *pp più pedale etc.*

Sop. 1. Solo *-nię naj-gor - szą.*

Cont. 1. Solo *mf, energico* *Gru - ba prze - sa - da, mo-ja ty po-et - ko.*

25

Vibrafono

Perc. 1.

Perc. 2. **3 Tam tam**
(poco) *pp (poco)*

Perc. 3. **Marimba**

Perc. 4. **3 Gong**
ppp *l.v.*

Cont. 1. Solo *p, dolce*

Klo - to przed - zie nić ży - cia a - le ta nić jest wą - tła nie - trud - no ją prze - ciąć

*prende arco da Cb.
e va ai Crotali*

30

Vibrafono

Perc. 1.

Perc. 2. **Crotali**

Perc. 3. **Marimba**

Perc. 4. **3 Gong**
Timpano
mp

Cont. 1. Solo

La - che - zis prę - tem wy - zna - cza jej dłu - gość. To nie są nie - wi - nią - tka.

col canto

35

Vibrafono

Perc. 1.

Perc. 2. **Crotali**

Perc. 3. **Marimba**

Perc. 4. **Timpano** *l.v.* **Gran Cassa**

Sop. 1. Solo *esistando* *pp*

Cont. 1. Solo *f, deciso*

A jed - nak w rę - kach Pa - ni są no - ży - ce

Sko - ro są to ro - bię z nich u - ży - tek

♩ = poco più mosso 40 (Vibr.)

Vibrafono
prende

Perc. 1.

Crotali

Perc. 2.

Marimba

Perc. 3.

3 Gong

Timpano

Perc. 4.

Sop. 1. Solo
Czy ktoś Pa - ni po - ma - ga, jeś - li tak to kto? _____

Cont. 1. Solo
Niez - ły pa - ra -



45

Vibrafono

Perc. 1.

3 Piatti sospesi
ppp sempre

Perc. 2.

Crotali

Perc. 3.

3 Gong

Timpano
mp

Perc. 4.

Sop. 1. Solo

Cont. 1. Solo
- doks, właś - nie wy, śmier - tel - - ni. Dyk - ta - tor - zy prze - ró - żni, fa - na - ty - cy licz - ni. Choć

50

Perc. 1. Vibrafono
3 Piatti sospesi *pp (eco)*

Perc. 2. Crotali

Perc. 3. Marimba
3 Tam tam *ppp*

Perc. 4. 3 Gong
Timpano *ppp*

Sop. 1. Solo
Pew- nie i woj - ny mus-zą Pa-nią cie - szyć,

Cont. 1. Solo
nie ja ich po - pęd-zam. Sa-mi się gar - ną do dzie - ła



55

Perc. 1. Vibrafono
3 Piatti sospesi

Perc. 2. Crotali

Perc. 3. 3 Tam tam
Marimba

Perc. 4. 3 Gong
Timpano

Sop. 1. Solo
bo du - ża z nich wy - rę - ka.

Cont. 1. Solo
Cie - szyć? Nie znam ta - kie - go u - czu - cia.

60

Vibrafono

Perc. 1. 3 Piatti sospesi *ppp sempre*

Perc. 2. Crotali

Perc. 3. 3 Tam tam
Marimba

Perc. 4. 3 Gong
Timpano

Sop. 1. Solo *f, con impeto*
Nie szko-da

Cont. 1. Solo
A - le przy - zna - ję: głów-nie dzie-ki nim mo - gę być na bie - żą - co.



poco a poco rit.

65

Vibrafono

Perc. 1. 3 Piatti sospesi

Perc. 2. Crotali

Perc. 3. 3 Tam tam
Marimba

Perc. 4. 3 Gong
Timpano

Sop. 1. Solo *dolce*
Pa - ni ni-tek prze-cię - tych zbyt kró - tko?

Cont. 1. Solo
Bar-dziej kró - tko, mniej kró - tko To tyl-ko

----- Tempo I

70

Fl. 1.

Cl. 1. in Sib

Vibrafono

Perc. 1.

3 Piatti sospesi

Crotali

prende bacchette

3 Tam tam

Marimba

3 Gong

Perc. 4.

Timpano

Cont. 1. Solo

dla was ró - zni - ca.

----- Tempo I

2 Vc.

uniti

Ic. Ilc. *

pp



75

Fl. 1.

Cl. 1. in Sib

Vibrafono

Perc. 1.

3 Piatti sospesi

3 Tam tam

Marimba

3 Gong

Perc. 4.

Timpano

2 Vc.

* Oscillare il suono in maniera indipendente, per creare battimenti.

80

suoni con aria

Fl. 1.

Cl. 1. in Sib

Vibrafono

Perc. 1. 3 Piatti sospesi

Perc. 2. 3 Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. 3 Gong Timpano

2 Vc.

85

(suoni con aria)

Fl. 1.

Cl. 1. in Sib

Vibrafono

Perc. 1. 3 Piatti sospesi

Perc. 2. 3 Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. 3 Gong Timpano

2 Vc.

* Fluttuare tra gli armonici superiori (costruiti su una diteggiatura di multifonico; gli armonici risultanti devono essere cangianti e a malapena udibili, quasi "echotoni").

2. Parodo

Irrompono le Erinni con campanelli alle caviglie e ai polsi

Allegro barbaro (pesante) ♩. = 88-92 ca.

5

Flauto 1.

Flauto 2.

Percussione 1.
5 Tom toms
sfz

Percussione 2.
Tamburo
sfz

Percussione 3.
Gran Cassa
sfz

Percussione 4.
3 Gong (l.v. sempre) *p* *sfz* va alla Marimba

2 Soprani

2 Mezzosoprani

2 Contralti

Allegro barbaro (pesante) ♩. = 88-92 ca.

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

5 Tom toms

Perc. 1.

Tamburo

Perc. 2.

Gran Cassa

va al Timpano

Timpano con 3 heavy bells

(segue sim.)

Marimba

Perc. 4.

2 Cont.

con forza

A-ghe dè kái cho-rón

Vni I

alla corda, vicino al pont.

ff

pizz. (sempre sim.)

Vni II

alla corda, vicino al pont.

ff

pizz. (sempre sim.)

Vle

non div. alla corda, vicino al pont.

ff

pizz. (sempre sim.)

Vc.

balzato al tallone

pizz. (sempre sim.)

sfz

Cb.

non div.

pizz. (sempre sim.)

sfz

5 Tom toms

Perc. 1.

Tamburo

Perc. 2.

Timpano

Perc. 3.

Marimba

Perc. 4.

2 Cont.

há - pso - men, e - péi mù - san sty - ghe - ràn a - po - phài - nes - thai de - dó - ke - ken lé - xai te là - che

balzato al tallone

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

5 Tom toms

Perc. 1.

Tamburo

Perc. 2.

Timpano

Perc. 3.

Marimba

Perc. 4.

2 Cont.

tà ka - t'anthrò - pus hos e - pi - no - mà stà - sis ha - mè eu - thy - dì - kai - oi d'oi - ó - meth 'éi - -

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

25

5 Tom toms

Perc. 1.

Tamburo

Perc. 2.

3 Gong *con il manico*

Perc. 3.

sfz

Marimba

Perc. 4.

2 Cont.

- nai.

non div. *alla corda, vicino al pont.*

Vni I

ff

balzato al tallone

Vni II

balzato al tallone

Vle

Vc.

Cb.

30

Perc. 1. **5 Tom toms**

Perc. 2. **Tamburo**

Perc. 3. **3 Gong**

Perc. 4. **Marimba**

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

35

Perc. 1. **5 Tom toms**

Perc. 2. **Tamburo**
Gran Cassa

Perc. 3. **3 Gong** va al Timpano
Timpano (con 3 heavy bells)
(segue sim.)

Perc. 4. **Marimba**

2 Msop.
2 Cont.

con forza
Hýmnos ex E - ri - ný - on, dé - smios phrenòn,
con forza
Hýmnos ex E - ri - ný - on, dé - smios phre -

Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

alla corda, vicino al pont. balzato al tallone

ff

alla corda, vicino al pont.

ff

alla corda, vicino al pont.

ff

40 Fltz.

Fl. 1. *con forza*

Fl. 2. *con forza*

Perc. 1. 5 Tom toms

Perc. 2. Tamburo

Gran Cassa

Perc. 3. Timpano

Perc. 4. Marimba

2 Sop.

2 Msop.
a - phór - mi - ktos au - o - ná bro - tóis Pa - ra - co - pà, pa - ra - pho - rà

2 Cont.
- nòn, a - phór - mi - ktos au - o - ná bro - tóis Pa - ra - co - pà, pa - ra - pho - rà

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

45

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. 5 Tom toms

Perc. 2. Tamburo

Gran Cassa

Perc. 3. Timpano

Perc. 4. Marimba

2 Sop. *con forza*
Hýmnos ex E - ri - ný - on dé - smios phrenòn, a - phór - mi - ktos

2 Msop.
phre - no - da - lès Hýmnos ex E - - ri - ný - on Hýmnos ex E - ri -

2 Cont.
phre - no - da - lès Hýmnos ex E - - ri - ný - on Hýmnos ex E - ri -

Vni I *balzato al tallone*

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. 5 Tom toms

Perc. 2. Tamburo

Gran Cassa

Perc. 3. Timpano 3 Gong

Perc. 4. Marimba

2 Sop. au - o - nà bro - tóis

2 Msop. - ný - - - on

2 Cont. - ný - - - on

Vni I arco

Vni II arco

Vle

Vc.

Cb.

50

Fltz. 55

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. 5 Tom toms

Perc. 2. Tamburo

Gran Cassa

Perc. 3. 3 Piatti sospesi

3 Gong

Perc. 4. Marimba

2 Sop.
Dó-xai d'andròn kài mà-l'ýp'ai - thé-ri sem - nài ta - kó-me-nai ka - tà gàs mi-ny - thu-sin á - ti-moi e - me - té-rais e -

2 Msop.
Dó-xai d'andròn kài mà-l'ýp'ai - thé-ri sem - nài ta - kó-me-nai ka - tà gàs mi-ny - thu-sin á - ti-moi e - me - té-rais e -

2 Cont.
Dó-xai d'andròn kài mà-l'ýp'ai - thé-ri sem - nài ta - kó-me-nai ka - tà gàs mi-ny - thu-sin á - ti-moi e - me - té-rais e -

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

60

prende l'Ottavino

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. 5 Tom toms

Perc. 2. Tamburo Gran Cassa

Perc. 3. 3 Gong

Perc. 4. Marimba

2 Sop. - phódois me- la- néi- mo- sin, or- chesmóis t'e- piphthó- nois po - dós.

2 Msop. - phódois me- la- néi- mo- sin, or- chesmóis t'e- piphthó- nois po - dós.

2 Cont. - phódois me- la- néi- mo- sin, or- chesmóis t'e- piphthó- nois po - dós.

Vni I balzato al tallone

Vni II balzato al tallone

Vle arco balzato al tallone

Vc. balzato al tallone pizz. ord. arco balzato al tallone

Cb. balzato al tallone

vai al Timpano

3 Piatti sospesi col manico

65

5 Tom toms

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

3 Gong cambia in battenti

Perc. 3.

Marimba 3 Piatti sospesi

Perc. 4.

tutti uniti

Vni I

tutti uniti alla corda, vicino al pont.

Vni II

ff

tutti uniti

Vle

tutti uniti

Vc.

Cb.



70

5 Tom toms

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

3 Gong

Perc. 3.

3 Piatti sospesi

Perc. 4.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

75

5 Tom toms

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

3 Gong

Perc. 3.

3 Piatti sospesi

Perc. 4.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco

80

85

Ott.

Fl. 2.

5 Tom toms

va ai 3 Tam tams

3 Tam tams

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

3 Gong

Perc. 3.

3 Piatti sospesi

Perc. 4.

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

ff, *fischando*

fff

pp

ff

pp

Hým - - nos ex

Hým - - nos ex

Hým - - nos ex

sfz

sfz

sfz

sfz

balzato al tallone

tutti uniti

90

Ott.

Fl. 2.

Perc. 1. **3 Tam tams**
ff *f* *pp* *ff*

Perc. 2. **Timpano**

Perc. 3. **3 Gong**
ff colpi secchi

Perc. 4. **3 Piatti sospesi**

2 Sop.
 E - ri - ný - - - on Ah

2 Msop.
 E - ri - ný - - - on Ah

2 Cont.
 E - ri - ný - - - on Ah

Vni I *balzato al tallone*
con la massima forza

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

95 (ord.)

Ott.

Fl. 2.

Perc. 1. 3 Tam tams
pp *pp (molto)*

Perc. 2. Timpano

Perc. 3. 3 Gong

Perc. 4. 3 Piatti sospesi

2 Sop. Ah Ah

2 Msop. Ah Ah

2 Cont. Ah Ah

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

100

Ott. *Fltz.* *sfp* (ord.) *molto lunga* prende Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. **3 Tam tams** *pp* (*molto*) *pp* (*molto*)

Perc. 2. **Timpano** *l.v. a lungo*

Perc. 3. **3 Gong** *l.v. a lungo*

Perc. 4. **3 Piatti sospesi** *pp* (*molto*) *l.v.*

2 Sop. Ah Ah

2 Msop. Ah Ah

2 Cont. Ah Ah

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

attacca subito sulle risonanze

3. Primo episodio

Furioso $\text{♩} = 72-76 \text{ ca.}$

effetto elicottero (senza ancia)

Fagotto 1. *con forza* effetto elicottero (senza ancia)

Fagotto 2. *con forza* effetto elicottero (senza ancia)

Corni 1.2. in Fa

Trombe 1.2. in Do

Trombone *oscillando il suono frull.*

Tuba *oscillando il suono con forza*

Percussione 1. **2 Piatti cinesi** *con forza*

Percussione 2. **Tam tam** *poco a poco* **Gong** *poco a poco*

Percussione 3. **Timpani (senza heavy bells)** *con forza*

Percussione 4. **Gran Cassa** *f*

Pianoforte *con forza* *ped. sempre*

Arpa *con forza, l.v. sempre*

Furioso $\text{♩} = 72-76 \text{ ca.}$

1.2. *(div.) pizz. ♩* *segue sim*

3. *con forza* IIIc. IVc.

Violoncelli 4. *con forza* IIIc. IVc.

5. *con forza* IIIc. IVc.

6. *con forza* IIIc. IVc.

1. IIIc. IVc. *sfz*

2. IIIc. IVc. *sfz*

Contrabbassi 3. IIIc. IVc. *sfz*

4. *pizz. ♩* *segue sim*

5

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 2 Piatti cinesi

Perc. 2. Gong Tam tam

Perc. 3. Timpani suono ombra del Tenore

Perc. 4. Gran Cassa

Pf.

Arpa

Ten. 1. Solo con forza A - - - bren

1. 2. Vc.

3.-6. Cb.

1.-3. Cb.

4.

effetto elicottero

f

poco a poco

ppp

con forza

10

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. **2 Piatti cinesi** **Tam tam** (percorrendo lo strumento sviluppare onde sonore diverse) **Tam tam** (percorrendo lo strumento sviluppare onde sonore diverse) *p, minaccioso (rumore lontano) sim., sempre*

Perc. 2. **Tam tam** **Gong grave** (percorrendo lo strumento sviluppare onde sonore diverse) *p, minaccioso (rumore lontano) sim., sempre*

Perc. 3. **Timpani**

Perc. 4. **Gran Cassa**

Pf. *con forza*

Arpa *con forza*

Ten. 1. Solo
zan - - jas o - - scu - - ras

2 Bs. *senza respiro, articolando*
1. Di - go pe - dra,
2. Di - go pe - dra, (segue)

1. 2. *(div.) pizz. sfz*

Vc. 3. 4.

5. 6.

1.-3. Cb.

4.

15

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. Tam tam

Perc. 2. Gong grave

Perc. 3. Timpani

Perc. 4. Gran Cassa

Pf. *p, misterioso*

Arpa *(l.v. sempre)*

Ten. 1. Solo
en el ro - - stro más fie - - -

2 Bar. *(segue)*

2 Bs. *(segue)*

1. Di - go la - mas Di - go a - sas
2. mi - le - ná - rias

es - ta pe - dra e es - te pe - so, Di - go pe - dra de ol - hos va - zos
es - ta pe - dra e

1. 2. *segue sim.*

Vc. 3. 4. *(div.) pizz. sfz* *segue sim.*

5. 6.

1.-3.

Cb. 4.

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Tam tam

Perc. 1.

Gong grave

Perc. 2.

Timpani

Perc. 3.

Gran Cassa

Perc. 4.

Pf.

Arpa

2 Sop.
2 Msop.

2 Cont.

Ten. 1. Solo

2 Bar.

2 Bs.

1. 2.

Vc. 3. 4.

5. 6.

1.-3.

Cb.

4.

1. Msop., 1. Sop.
2. Msop., 2. Sop. Di - go noi - te Di - go ra - mos
sem ro - tei - no in

1. -
2. Di - go ter - ra, Di - go sol e e di - go céu, di - go re - ca - dos
es - ta guer - ra e es - te fun - do Di - go ter - ra

- ro y en el lo - - -

ful - mi - na - das, di - go a ca - sos Di - go a - sas ful - mi - na - das
das lem - bran - ças Di - go la - mas mi - le - ná - rias das lem - bran - ças

Di - go á - gua e a luz ba - ça de ol - hos va - zos Di - go á - gua
es - te pe - so Di - go pe - dra, es - ta pe - dra e es - te pe - so

con forza

con forza

con forza

p, misterioso

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Tam tam

Perc. 1.

Gong grave

Perc. 2.

Timpani

Perc. 3.

Gran Cassa

Perc. 4.

Pf. *con forza* *p, misterioso*

Arpa

2 Sop.
2 Msop.

2 Cont.

Ten. 1. Solo

2 Bar.

2 Bs.

1. 2.

Vc. 3. 4.

5. 6.

1.-3.

Cb.

4.

re - tor - ci - dos, as - som - bra - dos. Di - go ra - mos re - tor - ci - dos,
 ter - mi - na - da Di - go noi - te sem ro - tei - no in - ter - mi - na - da

Di - go sol e di - go céu, di - go re - ca - dos, Di - go sol e
 es - ta guer - ra e es - te fun - do Di - go ter - ra, es - ta guer - ra e

- mo más fuer - - - te

di - go a - ca - sos. Di - go a - sas ful - mi - na - das di - go a - ca - sos.
 Di - go la - mas mi - le - ná - rias das lam - bran - ças Di - go la - mas

e a luz ba - ça de ol - hos va - zos Di - go á - gua e a luz ba - ça
 Di - go pe - dra, es - ta pe - dra e es - te pe - so Di - go pe - dra,

25

Fg. 1.
 Fg. 2.
 Cr. 1. in Fa
 Cr. 2. in Fa
 Trbn.
 Tb.
 Perc. 1. Tam tam
 Perc. 2. Gong grave
 Perc. 3. Timpani
 Perc. 4. Gran Cassa
 Pf.
 Arpa
 2 Sop.
 2 Msop.
 2 Cont.
 Ten. 1. Solo
 2 Bar.
 2 Bs.
 1. 2.
 Vc. 3. 4.
 5. 6.
 1.-3.
 Cb.
 4.

as - som - bra - dos. Di - go ra - mos re - tor - ci - dos, as - som - bra - dos.
 Di - go noi - te sem ro - tei - no in - ter - mi - na - da Di - go noi - te
 di - go céu, di - go re - ca - dos, Di - go sol e di - go céu, di -
 es - te fun - do Di - go ter - ra, es - ta guer - ra e es - te fun - do
 Se - - - rán tal vez los
 Di - go a - sas ful - mi - na - das di - go a - ca - sos. Di - go a - sas
 mi - le - ná - rias das lam - bran - ças Di - go la - mas mi - le - ná - rias
 de o - lhos va - zos Di - go á - gua e a luz ba - ça de o - lhos va - zos
 es - ta pe - dra e es - te pe - so Di - go pe - dra, es - ta pe - dra e

30

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Tam tam

Perc. 1.

Gong grave

Perc. 2.

Timpani

Perc. 3.

Gran Cassa

Perc. 4.

Pf.

Arpa

2 Sop.
2 Msop.

2 Cont.

Ten. 1. Solo

2 Bar.

2 Bs.

1. 2.

Vc. 3. 4.

5. 6.

1.-3.

Cb.

4.

Di - go ra - mos re - tor - ci - dos, as - som - bra - dos. Di - go ra - mos
sem ro - tei - no in - ter - mi - na - da Di - go noi - te sem ro - tei - no in
- go re - ca - dos, Di - go sol e di - go céu, di - go re - ca - dos,
Di - go ter - ra, es - ta guer - ra e es - te fun - do Di - go ter - ra,
po - - - tros de bár - ba - ros
ful - mi - na - das di - go a - ca - sos. Di - go a - sas ful - mi - na - das
das lam - bran - ças Di - go la - mas mi - le - ná - rias das lam - bran - ças
Di - go á - gua e a luz ba - ça de ol - hos va - zos Di - go á - gua
es - te pe - so Di - go pe - dra, es - ta pe - dra e es - te pe - so
pizz. ord.

Fig. 1. *p subito*

Fig. 2. *p subito*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn. *p subito*

Tb. *p subito*

Tam tam

Perc. 1.

Gong grave

Perc. 2.

Timpani *va alla Marimba*

Perc. 3. *pp subito*

Gran Cassa

Perc. 4.

Pf. *con forza*, *p subito, misterioso*

Arpa *con forza*

2 Sop.
2 Msop.
2 Cont.
Ten. 1. Solo
2 Bar.
2 Bs.

re - tor - ci - dos, as - som - bra - dos. Di - go ro - sas de - go - la - das
 ter - mi - na - da Di - go tem - po di - go cor - da e al - ma frou - xa,
 Di - go pe - dra no seu den - tro que é mais cru - da Di - go a fa - ce
 es - ta guer - ra e es - te fun - do Di - go ro - sas de - go - la - das
 , *p subito, misterioso*
 A - - ti - - las; o los he - ral - dos
 di - go a - ca - sos. Di - go tem - po di - go cor - da e al - ma frou - xa,
 Di - go pe - dra no seu den - tro que é mais cru - da Di - go a fa - ce
 e a luz ba - ça de ol - hos va - zos Di - go ro - sas de - go - la - das
 Di - go pe - dra no seu den - tro que é mais cru - da Di - go a fa - ce

1. 2.

Vc. arco IIIc. IVc.

3.

4.

5. 6. *pizz. ord.*, *l.v. sempre*

1.-3.

Cb. 4.

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Tam tam

Perc. 1.

Gong grave

Perc. 2.

Marimba

Perc. 3.

Gran Cassa *pp*

Perc. 4.

Pf.

Arpa

2 Sop.
2 Msop.

2 Cont.

Ten. 1. Solo

2 Bar.

2 Bs.

1. 2.

3.

Vc.

4.

5. 6.

1.-3.

Cb.

4.

p subito

pp

di - go a mor - te, Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te,
 Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te, Di - go ro - sas

des - com - pos - tas, ra - sa e ro - xa. Di - go a fa - ce des - com - pos - tas,
 di - go a mor - te, Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te,

ne - - - gros que nos man - - - da

Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te, Di - go ro - sas
 des - com - pos - tas, ra - sa e ro - xa. Di - go a fa - ce des - com - pos - tas,

di - go a mor - te, Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te,
 des - com - pos - tas, ra - sa e ro - xa. Di - go a fa - ce des - com - pos - tas,

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Tam tam

Perc. 1. Gong grave

Perc. 2. Marimba

Perc. 3. Gran Cassa

Perc. 4.

Pf. *con forza*
p subito, misterioso

Arpa

2 Sop.
2 Msop.

2 Cont.

Ten. 1. Solo

2 Bar.

2 Bs.

1. 2.

3.

Vc. 4.

5.

6.

1.

Cb. 2. 3.

4.

Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te,
de - go - la - das di - go a mor - te. - go a mor - te,

ra - sa e ro - xa. Di - go ro - sas de - go - la - da, di - go a mor - te.
Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te, Di - go ro - sas

la Muer - - - - - te

de - go - la - das, di - go a mor - te, Di - go ro - sas de - go la - das,
ra - sa e ro - xa. Di - go ro - sas de - go - la - das, di - go a mor - te

Di - go ro - sas de - go - la - das di - go a mor - te, Di - go ro - sas
ra - sa e ro - xa. Di - go ro - sas de - go - la - das, di - go a mor - te,

arco Ic. Ilc. *pp*

arco Ic. Ilc. *pp*

45 poco a poco rit.

Fg. 1.
 Fg. 2.
 Cr. 1. in Fa
 Cr. 2. in Fa
 Trbn.
 Tb.
 Perc. 1. Tam tam
 Perc. 2. Gong grave
 Perc. 3. Marimba
 Perc. 4. Gran Cassa
 Pf.
 Arpa
 2 Sop.
 2 Msop.
 2 Cont.
 Ten. 1. Solo
 2 Bar.
 2 Bs.
 1. 2.
 3.
 Vc. 4.
 5.
 6.
 1. IIIc. IVc. ppp
 2. IIIc. IVc. pp
 3. IIIc. IVc. pp
 4. p subito

la Muer - - - te
 la Muer - - - te
 de - go - la - das, di - go a mor - te. uniti
la
 Di - go ro - sas de - go - la - das, di - go a mor - te.
 de - go - la - das, di - go a mor - te, Di - go ro - sas de - go - la - das,
 Di - go ro - sas de - go - la - das, di - go a mor - te, Di - go ro - sas

poco a poco rit.

sempre più rit.

50

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

suono pedale

pp

ppp

Perc. 1. Tam tam

Perc. 2. Gong grave

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Gran Cassa

va al Timpano (con heavy bells)

(poco) *ppp*

pp

pppp

va al Vibrafono

Pf.

poco a poco scomparendo

va alla Celesta

Arpa

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Bar.

2 Bs.

la

la Muer - - - - - te.

Muer -

di - go a mor - te, di - go a mor - te, di - go a mor - te.

de - go - la - das,

sempre più rit.

1. 2.

3.

Vc. 4.

5.

6.

1.

2.

Cb. 3.

4.

pp

ppp

Dolcemente, tristemente (♩. = 50 circa)

55 suono con aria

Fl. 1. *pp, dolce*

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. in Sib

Fg. 1. 2.

Cr. 1. in Fa *p, dolce* modificando poco l'intonazione

Cr. 2. in Fa *p, dolce* modificando poco l'intonazione

Trbn. sord. *mp*

Tb. sord. *pp, dolce*

Perc. 1. Tam tam *ppp* va ai 2 Gong

Perc. 2. Timpano *ppp*

Perc. 3. Marimba *ppp*

Perc. 4. Vibrafono *l.v. sempre* *p, dolcissimo*

Arpa

2 Sop.

2 Msop. *espr., dolce*
Ma - ri - a sitz auf dem Ste - - in

2 Cont. *espr., dolce*
Ma - ri - - a

2 Ten.

2 Bar. *espr., dolce*
Ma - ri a

2 Bs. *espr., dolce*
Ma - ri - -

Dolcemente, tristemente (♩. = 50 circa)

oscillando l'intonazione pochissimo

Vni I *ppp*

Vni II *ppp*

Vle *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

* Charles Ives: "The unanswered question".

Fl. 1. *ppp*

Fl. 2.

Ob. 1. 2. *p, dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1. *pp*

Fg. 2. *pp*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do *sord. di cartone o di fibra*

Trb. 2. in Do *sord. di cartone o di fibra*

Trbn. *pp*

Tb.

Perc. 1. 2 Gong

Perc. 2. Timpano

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

2 Sop. The tears are dry on the fa -

2 Msop. The tears were

2 Cont. The tears were

2 Ten. The blood is dry on

2 Bar. bist du al - lein? The tears

2 Bs. a the blood

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

65

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. in Sib

in Sib

Cl. 2.

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 2 Gong

Perc. 2. Timpano *L.v. va ai 3 Tam tam* 3 Tam tam *ppp*

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

2 Sop. ces

2 Msop. not an swe red

2 Cont. not an swe

2 Ten. the fa ces

2 Bar. are dry

2 Bs. is dry

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

70

suono con aria

Fl. 1. *pp* suono con aria

Fl. 2. *pp* suono con aria

Ob. 1. *p. dolce*

Ob. 2. *p. dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 2 Gong

Perc. 2. 3 Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

2 Sop. *pp* This will be

2 Msop. *pp* This will

2 Cont. *pp, dolce* This will

2 Ten. This this

2 Bar. will Komm doch in mei - nen Gar - ten zu

2 Bs. be Komm doch in mei - nen Gar - ten zu

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

* Fluttuare tra gli armonici superiori (costruiti su una diteggiatura di multifonico; gli armonici risultanti devono essere cangianti e a malapena udibili, quasi "echotoni").

75 poco a poco accel.

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 2 Gong

Perc. 2. 3 Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bar.

2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pp

pp

p, dolce

pp

pp

multisuoni, come prima

multisuoni, come prima

solo aria

solo aria

an - - swe - - red

be an - - - swe - - - red

be an - - - Ach

mir - - - wo ist die Tür? This will be

mir - - - wo ist die Tür? This will be

mir - - - wo ist die Tür? such sie dir

poco a poco accel.

* György Kurtág "The answered unanswered question".

80

(♩. = 72)

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 2 Gong va ai 3 Piatti sospesi 3 Piatti sospesi

Perc. 2. 3 Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono *L.v.* *pp* *p subito*

Cel.

Arpa

2 Sop.

2 Msop.

Cont. 1. solo *f, scanzonato*
die Kin - der Au - gen sind schre - ckens - gross Sie las - sen die

2 Ten.
an - - swe - - - red

2 Bar.
an - - swe - - - red

2 Bs.

(♩. = 72)

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

* György Kurtág "The answered unanswered question".
** Alban Berg "Wozzeck".

Fl. 1. 2.
 Ob. 1. 2.
 Cl. 1. in Sib
 Cl. 2. in Sib
 Fg. 1.
 Fg. 2.
 Cr. 1. in Fa
 Cr. 2. in Fa
 Trbn.
 Tb.
 Perc. 1. 3 Piatti sospesi
 Perc. 2. 3 Tam tam
 Perc. 3. Marimba
 Perc. 4. Vibrafono
 Cel.
 Arpa
 2 Sop.
 Msop. 1. solo
 Cont. 1. solo
 2 Ten.
 2 Bar.
 2 Bs.
 Vni I
 Vni II
 Vle
 Vc.
 Cb.

pp
pp
p
p
pp
pp
f
p
f, scanzonato
 Ma -
 heis - sen Händ - chen los.
 They can wa - - it
 They can wa - - it
 They can wa - - it

poco a poco rit. ---

90

Fl. 1. 2. *pp*

Ob. 1. 2. *pp*

Cl. 1. in Sib *echot.*

Cl. 2. in Sib *echot.*

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa *pp*

Cr. 2. in Fa *pp*

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 3 Piatti sospesi

Perc. 2. 3 Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

Cel.

2 Sop.

Msop. 1. solo *a 2*

2 Cont.

2 Ten.

2 Bar.

2 Bs.

Vni I *poco a poco rit. ---*

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

der blin - de Pe - dro wird blass und Kle - -
 , a 2
 - ri - a zit - tert auf ei - nem Bein der blin - de Pe - dro wird blass und Kle - -
 (a 2)
 wird blass und Kle - -

95

Tempo I

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 3 Piatti sospesi va al Glockenspiel Glockenspiel

Perc. 2. 3 Tam tam va ai 3 Gong

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

Cel.

2 Sop. in Ma - ri - - a

2 Msop. in Ma - ri - a sitz auf dem Ste - in

2 Cont. in Ma - ri - - a Ma -

2 Ten. They have much ti - - -

2 Bar. (2 Bar.) They have much ti - - -

2 Bs. (2 Bs.) They have much ti - - -

Tempo I

Vni I * sord. pp

Vni II * sord. pp

Vle * sord. pp

Vc. * sord. pp

Cb.

* Alban Berg "Wozzeck".

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn.

Tb.

Glockenspiel

Perc. 1.

3 Gong

Perc. 2.

Marimba

Perc. 3.

Vibrafono

Perc. 4.

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bar.

2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Fltz.

p

pp

ppp

mp

pp

ppp

ppp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

soffio

muovere i cilindri

soffio

muovere i cilindri

Ma - ri - a

Wo ist die Tür?

Komm doch in mei - nen Gar - ten zu mir!

ri - a bist du al - le - - in?

me

there

is

ti - - -

me

there

is

ti - - -

Fl. 1.
Fl. 2.
Ob. 1. 2.
Cl. 1. in Sib
in Sib
Cl. 2.
Fg. 1.
Fg. 2.
Cr. 1. in Fa
Cr. 2. in Fa
Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Trbn.
Tb.
Perc. 1. Glockenspiel
Perc. 2. 3 Gong
Perc. 3. Marimba
Perc. 4. Vibrafono
2 Sop.
2 Msop.
2 Cont.
2 Ten.
2 Bar.
2 Bs.
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

pp
pp
echot.
pp
echot.
ppp
p
p
Fltz.
pp
Fltz.
pp
ppp sempre

Ach, such sie dir!
Ma - ri - a
Ma - ri - a
me They can wait
me They

This musical score page contains measures 110 through 113. The instruments and parts are as follows:

- Flutes:** Fl. 1. and Fl. 2. Both parts have a measure rest in measure 110. In measure 111, they play a melodic line. In measure 112, they play a similar line. In measure 113, Fl. 1. has the instruction "passa (evt.) a Flauto in ebano" and Fl. 2. has "passa a Flauto basso".
- Oboes:** Ob. 1. 2. Play a melodic line in measures 111 and 112.
- Clarinets:** Cl. 1. in Sib and Cl. 2. in Sib. Cl. 1. has a measure rest in 110 and 111, then plays a note in 112. Cl. 2. has a measure rest in 110 and 111, then plays a note in 112.
- Trumpets:** Trb. 1. in Do and Trb. 2. in Do. Both play a melodic line in measures 111 and 112.
- Trumpet and Trombone:** Trbn. and Tb. Both play a melodic line in measures 111 and 112.
- Chromas:** Cr. 1. in Fa and Cr. 2. in Fa. Both play a melodic line in measures 111 and 112.
- Percussion:** Perc. 1. Glockenspiel (measure rest in 110, 111, 112; then "va al Timpano" in 113). Perc. 2. 3 Gong (measure rest in 110, 111, 112; then "va ai 3 Piatti sospesi" in 113). Perc. 3. Marimba (plays a melodic line in 111 and 112). Perc. 4. Vibrafono (plays a melodic line in 111 and 112).
- Choir:** 2 Sop. (measure rest in 110, 111, 112; then "wait" in 113). 2 Msop. (sings "They can" in 111 and 112). 2 Cont. (sings "They" in 111 and 112). 2 Ten. (sings "They" in 111 and 112). 2 Bar. 2 Bs. (sings "They" in 111 and 112).
- String Ensemble:** Vni I, Vni II, Vle, Vc., and Cb. All play a melodic line in measures 111 and 112, with a *pppp* dynamic marking.

Malinconico, molto calmo (♩ = 69 ca.) **115**

Fl. 1. (evt. ebano) *pp*

Fl. b. *pp*

Perc. 1. Timpano (con heavy bells) *pp*

Perc. 2. 3 Piatti sospesi *pp*

Perc. 3. Marimba *pp*

Perc. 4. Vibrafono *pp*

120

125

Fl. 1.

Fl. b. oscillando l'intonazione

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. 3 Piatti sospesi

Perc. 3. Marimba prende

Perc. 4. Vibrafono

130 poco a poco rit. -----

Fl. 1.

Fl. b. eolian

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. 3 Piatti sospesi

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

♩ = 50 (come un sogno) 135

colian

Fl. 1. (colian) (7)

Fl. b.

Perc. 1. Timpano (7)

Perc. 2. 3 Piatti sospesi *ppp sempre*
 Tam tam Gong Piatti sospesi Tam tam

Perc. 3. Marimba *sempre ppp*
 Vibrafono

Perc. 4. *p, dolce* *p, dolce* *ppp*

Sop. 1. solo (in ribalta) * *p, dolce* La - brad, a - mi - gos y sue - - -

Msop. 1. solo (in ribalta) Se le vio ca - mi - nar... de pie - dra y sue - - - ño

140

Fl. 1. (colian)

Fl. b.

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. Tam tam Piatti sospesi Gong Tam tam

Perc. 3. Marimba
 Vibrafono

Perc. 4.

Sop. 1. solo - - ño un tú - mu - lo al po - e - ta

Msop. 1. solo en el A - lham - bra so - bre u - na

145

Fl. 1.

Fl. b.

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. Tam tam Gong Tam tam Gong

Perc. 3. Marimba
 Vibrafono

Perc. 4.

Sop. 1. solo y e - ter - na - men - - te di - - - ga

Msop. 1. solo Fuen - te don - de llore el a - - gua el cri - men

* Due melodie di Garcia Lorca (Las morillas de Juan, Nana de Sevilla).

150

Fl. 1.

Fl. b.

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. Gong Piatti sospesi Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

Sop. 1. solo

Msop. 1. solo

jen su Gra - na - - da

fue en Gra - - na - - da

155

160

Fl. 1.

Fl. b.

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. Tam tam Gong

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

165

passa a Flauto 1.

passa a Flauto 2.

Fl. 1.

Fl. b.

Perc. 1. Timpano

Perc. 2. Gong Tam tam Piatti sospesi

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Vibrafono

pp

ppp

pppp

4. Primo stasimo (Trenodia)

Energico, con molta tensione (♩ = 88-94 ca.)

Corno 1.2. in Fa

Trombone

Tuba

suoni pedale
con tutta forza

suoni pedale
con tutta forza

Timpani

Percussione 1. *gliss. sempre*
sfs

Gran Cassa

Percussione 2. *con tutta forza*

3 Tam tam *mf*

Percussione 3. *sfs*

3 Gong
con percorso a spirale dal centro al bordo
pp *pp sim.*

Energico, con molta tensione (♩ = 88-94 ca.)

Contrabbassi divisi

IIIc. *gliss. con la massima forza* *segue sim. sempre gliss.*

IVc. *gliss. con la massima forza* *segue sim. sempre gliss.*

5

Cr. 1.2. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1. *sfs*

Gran Cassa

Perc. 2. *mf*

3 Tam tam

Perc. 3. *sfs* *mf*

3 Gong *pp sim.*

Cb.

10
(come un lamento)

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Gran Cassa

Perc. 2.

3 Tam tam

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

va al Vibrafono

Vibrafono

p, dolce

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vc. div.

Cb.

Cr. 1. in Fa
Cr. 2. in Fa
Trbn.
Tb.
Perc. 1. Timpani
Perc. 2. Gran Cassa
Perc. 3. 3 Tam tam
Perc. 4. Vibrafono, Marimba
2 Sop. 1 Msop.
1 Msop. 2 Cont.
2 Ten. 1 Bar.
1 Bar. 2 Bs.
Vc.
Cb.

sfz, *tr*, *mp*, *poco a poco*, *mf*, *l.v.*, *va al Glockenspiel*, *drammatico, forte*, *5*, *6*, *7*, *9*, *7*, *6*, *5*, *3*

oi - si phrèn
oi - si phrèn
en - tós dè kar - - dia sté - -
en - tós dè kar - - dia sté - -

20

Fig. 1. *con forza*

Fig. 2. *con forza*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa *sfz*

Trbn.

Tb.

Timpani *tr*

Perc. 1. *sfz*

Perc. 2. *Vibrafono con arco da Cb.* *l.v. sempre con forza*

Perc. 3. *Glockenspiel con battenti morbidissimi pp, impercettibile*

Perc. 4. *Marimba f*

2 Sop.
1 Msop. *iò iò pàn - - dyr - - te - - sý*

1 Msop.
2 Cont. *iò iò pàn - - dyr - - te - - sý*

2 Ten.
1 Bar. *- nei*

1 Bar.
2 Bs. *- nei*

Vle div. *IIIc.* *IVc. gliss. con la massima forza* *IIIc.* *segue sim. sempre gliss.*

Vc. *9* *10* *9* *7*

Cb.

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1.
in Fa

Cr. 2.
in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1.
Timpani

Perc. 2.
Vibrafono

Perc. 3.
Glockenspiel

Perc. 4.
Marimba

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vle

Vc.

Cb.

(come un lamento)
sfz

(come un lamento)
sfz

tr
ff

tr
ff

tr
ff

tr
ff

sý d'àu - - te kài pa - - nà - -

sý d'àu - - te kài pa - - nà - -

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Vibrafono

Perc. 2.

Glockenspiel

Perc. 3.

Marimba

Perc. 4.

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vni II div.

Vle

Vc.

Cb. div.

con tutta forza

con tutta forza

tr

ff

ff

mp

thli - - e

thli - - e

IIIc.

IVc.

gliss.

con la massima forza

segue sim. sempre gliss.

9

10

9

IIIc.

IVc.

gliss.

con la massima forza

segue sim. sempre gliss.

IIIc.

IVc.

gliss.

con la massima forza

segue sim. sempre gliss.

3

3

3

3

30

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1. *tr gliss. sempre*

Perc. 2. *sfz*

Perc. 3. Glockenspiel

Perc. 4. Marimba

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vni I div.

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

prós phì - - lu éph - -

prós phì - - lu éph - -

IIIc.

IVc. *gliss. con la massima forza*

IIIc.

IVc. *gliss. con la massima forza segue sim. sempre gliss.*

IIIc.

IVc. *gliss. con la massima forza*

35

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Vibrafono

Perc. 2.

Glockenspiel

Perc. 3.

Marimba

Perc. 4.

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

thi - - - so

thi - - - so

kai phi - - lon ek - -

kai phi - - lon ek - -

IIIc.

IVc.

gliss. segue sim. con la massima forza sempre gliss.

IIIc.

IVc.

gliss. con la massima forza segue sim. sempre gliss.

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Vibrafono

Perc. 2.

Glockenspiel

Perc. 3.

Marimba

Perc. 4.

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

(come un lamento)

sforzando

con forza

p

va al Tam tam medio

di - - plà

di - - plà

ta - - - - nes

ta - - - - nes

6 7 9 10

9 10 9 7

3 5 6

3 5 6

9 7 6 5

7 6 5

45

Cr. 1.
in Fa

Cr. 2.
in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Vibrafono

Perc. 2.

Glockenspiel

Perc. 3.

va ai Crotali con 2 archi da Cb.

Tam tam medio

Perc. 4.

va alla
Marimba

pp

ff

2 Sop.
1 Msop.

lé - - ghein

1 Msop.
2 Cont.

lé - - ghein

2 Ten.
1 Bar.

con forza

di - - plà d'ho - ràn

1 Bar.
2 Bs.

con forza

di - - plà d'ho - ràn

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

50

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn.

Tb.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Perc. 4.

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

mf, lamentoso

f, ben legato

mf, lamentoso

mf, lamentoso

mf, lamentoso

p

pp

pp

pp

pp

3 Piatti sospesi

Vibrafono

Crotali

Marimba

3 Gong

then

then

3

5

6

7

5

6

7

5

3

55

f, ben legato

mf

più f

più f

3 Piatti sospesi

Vibrafono

p

3 Gong

Crotali *l.v. sempre*

Marimba

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

pé - - las hàì - d'a -
pé - - las hàì - d'a -

Ic. *gliss.*
IIc. *con la massima forza*

Ic. *gliss. segue sim.*
IIc. *con la massima forza sempre gliss.*

IIIc. *gliss. segue sim.*
IVc. *con la massima forza sempre gliss.*

IIIc. *gliss. segue sim.*
IVc. *con la massima forza sempre gliss.*

Vle

Vc.

Cb.

60

Ob. 1. *f, con disperazione*

Ob. 2. *f, con disperazione*

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa *mp, dolce*

Cr. 2. in Fa *mp, dolce*

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Perc. 1. **3 Piatti sospesi** *mf*

Perc. 2. **Vibrafono** *mf*

Perc. 3. **Crotali**

Perc. 4. **Marimba**

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

del - - - phài a - - - del - - - phe - - - òn

del - - - phài a - - - del - - - phe - - - òn

Vni I *segue sim. sempre gliss.*

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Ob. 1.
Ob. 2.
Cl. 1. in Sib
Cl. 2. in Sib
Fg. 1.
Fg. 2.
Cr. 1. in Fa
Cr. 2. in Fa
Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Perc. 1. 3 Piatti sospesi
Perc. 2. Vibrafono
Perc. 3. Crotali
Perc. 4. Marimba
2 Sop.
1 Msop.
1 Msop.
2 Cont.
2 Ten.
1 Bar.
1 Bar.
2 Bs.
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

mp
mf, dolcemente gliss. fra i suoni
mf, dolcemente gliss. fra i suoni
mf, dolce
mf, dolce
mp
mf
mf
pp (molto)
con la massima forza
con la massima forza
con la massima forza
con la massima forza
poco a poco dim.
poco a poco dim.
poco a poco dim.

iò Moí - ra ba - ry - dó - tei - ra mo - ghe -
iò Moí - ra ba - ry - dó - tei - ra mo - ghe -
iò Moí - ra ba - ry - dó - tei - ra mo - ghe -
iò Moí - ra ba - ry - dó - tei - ra mo - ghe -

70 poco a poco rall. . . .

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1.
in Sib

Cl. 2.
in Sib

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1.
in Fa

Cr. 2.
in Fa

Trb. 1.
in Do

Trb. 2.
in Do

Perc. 1.
3 Piatti sospesi

Perc. 2.
Vibrafono

Perc. 3.
3 Gong

Perc. 4.
Marimba

2 Sop.
1 Msop.

1 Msop.
2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

mp

(sempre gliss.)

mf, dolce

mf

mf

sfz

mp

p (molto)

pp (poco)

(dim.)

pp

pp

l.v.

va al Tp.

poco a poco rall. . . .

(poco a poco rall.)

Fl. 1. *mf, molto vibr.*

Fl. 2. *mf, molto vibr.*

Ob. 1. *f, espr.*

Ob. 2. *mf, espr.*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2. *ppp*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Perc. 1. *mp*

Perc. 2. *mp*

Perc. 3. *tr gliss. tr tr tr tr tr tr*

Perc. 4. *3 Tam tam pp (molto)*

2 Sop.
1 Msop.
1 Msop.
2 Cont.
2 Ten.
1 Bar.
1 Bar.
2 Bs.

- nès , tis é - - - i.

- nès , tis é - - - i.

- nès , tis é - - - i.

- nès , tis é - - - i.

(poco a poco rall.)

Vni I *mp ppp*

Vni II *mp ppp*

Vle

Vc.

Cb.

5. Secondo episodio

(2^a guerra mondiale)

sull'Aria "Bete aber auch dabei"
dalla Cantata BWV 115, n. 4

♩ = 60 ca., ma liberamente e senza il senso della pulsione ritmica 5

Timpani

Percussione 1. *mp*

Gran Cassa

Percussione 2. *ppp*

Tam tam

Percussione 3. *ppp*

Lastra

Percussione 4. *pp*

Arpa *pp*

8ba.....

10

Timpani *gliss.*

Perc. 1.

Gran Cassa

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3.

Lastra

Perc. 4.

Arpa

8ba.....

15 20

Timpani

Perc. 1. *mf*

Gran Cassa

Perc. 2. *mp*

Tam tam

Perc. 3. *mp*

Lastra

Perc. 4.

Arpa *f*

8ba.....

This musical score page contains parts for Percussion and Strings, measures 24 through 28. The percussion section includes Cfg., Cr. 1. in Fa, Cr. 2. in Fa, Trbn., Timpani, Gran Cassa, Tam tam, and Lastra. The string section includes Arpa, Vle (Violins 1, 2, 3, 4), Vc. (Violas 1, 2, 3, 4), and Cb. (Cellos 1, 2). The score features various dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, and *con forza*, along with articulation marks like accents and slurs. The Cfg. part has a boxed measure number '25' above it. The string parts have measure numbers 1.2., 3.4., 5.6., and 7.8. written to the left of their respective staves.

30

Cfg.
 Cr. 1. in Fa
 Cr. 2. in Fa
 Trbn.
 Perc. 1. **Timpani** *va ai 2 Gong gravi*
 Perc. 2. **Gran Cassa** *va al Vibrafono*
 Perc. 3. **Tam tam** *va alla Marimba*
 Perc. 4. **Lastra** *va al Gong 1.*
 Arpa *l.v.*
 2 Cont. *con la massima forza*
 Vni I 1. solo *IIIc. IVc. segue sim. sempre gliss. con la massima forza*
 Vni II
 Vle 1.2. 3.4. 5.6. 7.8.
 Vc. 1.2. 3.4. 5.6.
 Cb. 1.2. 3.4.

2 Gong gravi con movimento circolare

Perc. 1.

Vibrafono pedale sempre *mp*

Marimba *mp*

Gong con movimento circolare *pp*

Perc. 2.

Perc. 3.

Perc. 4.

2 Sop.
Be - te zu uns, wir sind na - - he.

2 Msop.
Herr,

2 Cont.
(te)

2 Bs.
sind
nah

Vni I 1. solo
5 6 7 9 10

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. 2 Gong gravi *L.v.* va ai 2 Tam tam

Perc. 2. Vibrafono *pp* va al Tam tam

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. Gong *L.v.* va ai Timpani

2 Sop. he

2 Msop. (Herr) , Herr

2 Cont. Be - - - te

2 Ten. na - he und greif - bar.

2 Bar. wir

2 Bs. (sind)

1. solo (nah)

2.-4. Vni I *pp* Ic.

5.6. *pp*

7.-9. *pp*

10.-12. *pp*

1.-5. Vni II *pp*

5.-10. *pp*

1.-4. Vle *pp*

5.-8. *pp*

Vc.

Cb.

50 *poco rit.* ----- **Più ampiamente e liberamente [$\phi = C$]**

Fl. 1.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Fg. 1.

Cfg.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trbn.

Perc. 1. 2 Tam tam *ppp* *L.v.* *ppp* va al Gong 2.

Perc. 2. Tam tam *mf* *ppp* va al Gong 3.

Perc. 3. Marimba Vibrafono *p, dolce*

Perc. 4. Timpani *L.v.* *sfs* *L.v.* *sba* va al Gong 1.

Arpa *sfs* *L.v.*

poco rit. ----- **Più ampiamente e liberamente [$\phi = C$]**

1. solo *mf* *mp* *pp*

2.-4.

Vni I 5.6. *sfs*

7.-9. *sfs*

10.-12. *sfs*

Vni II 1.-5. *sfs* 5.-10. *sfs*

Vle 1.-4. 5.-8.

Vc. 1.2. 3.4. 5.6.

Cb.

55

molto liberamente, quasi cadenza

60

Perc. 1. **Gong 2.** con movimento spiraliforme *pp*

Perc. 2. **Gong 3.** con movimento spiraliforme *pp*

Perc. 3. **Vibrafono** con movimento spiraliforme

Perc. 4. **Gong 1.** con movimento spiraliforme *pp*

Arpa

Cont. 1. solo
Ja - ka - kol - wiek jest bo - leść, bę - dzie wię - cej bo - leść - ci. Noc jest czar - na a - le bę - dzie czar -

Vni I 1. solo

Cb.

dolcissima
più p poss.



65

poco a poco accelerando

Perc. 1. **Gong 2.**

Perc. 2. **Gong 3.** va alla Marimba *con la massima forza*

Perc. 3. **Vibrafono** prende 2 archi da Cb.

Perc. 4. **Gong 1.** *sfz*

Arpa

Cont. 1. solo
- niej sza Dob - rze ta - kim co ży - li a - le w po - rę o - des - zli *con la massima forza*

2 Bar. *con la massima forza*
Blut *con la massima forza*

2 Bs. *con la massima forza*
war *con la massima forza*
Es

1. solo *poco a poco accelerando*

Vni I 2.-6. *p, dolce*

7.-12. *pp*

Tempo I [C = ϕ] 70

Fl. 1. *molto soffio* → suono con aria *ppp p* *molto soffio* → suono con aria → suono ord. → suono con aria → *molto soffio*

Fl. 2. *pp* modificando l'intonazione (o) (d) (d) (d) (d) (o) (d) (d)

Perc. 1. **Crotali**

Perc. 2. **Marimba**

Perc. 3. **Vibrafono**

Perc. 4. **2 Gong** *l.v.* *pp*

2 Sop. *con la massima forza*
was du ver - gos - sen, Herr

2 Msop. *con la massima forza*
Blut

2 Cont. *con la massima forza*
Blut *solo*
Ty wiec nie bierz spraw ludz - kich

2 Ten. *con la massima forza*
war
es

2 Bar. (Blut)

2 Bs. (War) (es)

Tempo I [C = ϕ]

1. solo *Ic. 7* *gliss.* *sempre gliss.* *sim.*

2.-4. Vni I *sfz*

5.-8. Vni I *sfz*

9.-12. Vni I *sfz*

1.-5. Vni II *sfz*

6.-10. Vni II *sfz*

75

Fl. 1. *suono con aria*

Fl. 2. *suono*

Perc. 1. *Crotali*

Perc. 2. *Marimba*

Perc. 3. *Vibrafono*

Perc. 4. *2 Gong* *l.v.* *ppp*

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont. *solo*
do ser - ca.

2 Ten. ha - ben ge - trun - ken

2 Bar. Wir ha - ben ge - - -

2 Bs. Wir ha - - -

1. solo *f*

2.-4. *mp*

Vni I *mp*

5.-8. *mp*

9.-12. *mp*

1.-5. Vni II

6.-10.

80

Fl. 1. *soffio* *suono con aria* *suono ord.* *suono con aria* *soffio*

Fl. 2. (d) (d) (d) (d) (d) (d) (e)

Ob. 1. *mp* *ppp*

Ob. 2. *mp* *ppp*

Trb. 1. in Do *con sord.* *p, dolce*

Perc. 1. *Crotali* *lascia* *e prende bacchette morbidissime (di caucciù)*

Perc. 2. *Marimba* *Vibrafono* *va al Tam tam* *pppp*

Perc. 3. *2 Gong* *pp*

2 Sop. *Herr.*

2 Msop. *Herr.*

2 Cont. *Herr.*

2 Ten. *Herr.*

2 Bar. *Herr.*

2 Bs. *Herr.*

1. solo *pp*

Vni I 2-4. *mp*

Vni I 5-8. *p*

Vni I 9-12. *pp*

Vni II 1-5. *pp*

Vni II 6-10. *pp*

Vle 1-4. *p, dolce*

Fl. 1. *p, dolce*

Fl. 2. *p, dolce*

Ob. 1. *p, dolce*

Ob. 2. *p, dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1. *mf*

Fg. 2. *mf*

Cr. 1. in Fa *mf*

Cr. 2. in Fa *mf*

Trb. 1. in Do *p, dolce*

Trbn. *pp*

Perc. 1. *pp*
Crotali (o Glockenspiel)

Perc. 2. Tam tam

Perc. 3. Vibrafono *pp*

Perc. 4. 2 Gong *l.v.* va ai Timpani

Timpani *mp*

Arpa *con forza*

1. solo

2.-4. Vni I *p, dolce*

5.-8. *p, dolce*

9.-12. *p, dolce*

1.-5. Vni II

6.-10.

1.-4. Vle *p, dolce*

5.-8.

1.-3. Vc. *mf*

4.-6. *mf*

1.2. Cb. *f*

3.4. *sfz*

Detailed description of the musical score for page 85: The score is for a full orchestra. It begins with woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2 in Sib, Bassoons 1 & 2) playing a melodic line in a major key, marked *p, dolce*. The strings (Violins I & II, Violas, Violas, Cellos, and Double Basses) provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns, marked *mf* or *f*. The percussion section includes Crotali (Glockenspiel), Tam tam, Vibrafono, and Timpani. The Vibrafono plays a rhythmic pattern marked *pp*. The Timpani part includes a section marked *mp* and *con forza*. The score concludes with a *sfz* (sforzando) marking.

90 95

Fl. 1.2. *ff*

Ob. 1.2. *ff*

Cl. 1.2. in Sib *ff*

Fg. 1.2. *ff*

Cr. 1.2. in Fa *ff*

Trb. 1. in Do *ff*

Trbn. *ff*

Perc. 1.

Perc. 2. **Tam tam** va al Gong 3.

Perc. 3. **Vibrafono** *con la massima forza*

Perc. 4. **Timpani** va al Gong 1. *sfz*

Arpa *l.v.*

Bar. 1. solo *con forza*
Az ök - szá - cso-rog — be-rek — vé-re - vi -

Bs. 1. solo *con forza*
Az ök - rök szá - ján vé-res nyál — az em — mind vé-re - set — zel - nek

1. solo

2.-4. Vni I *molto f*

5.-8. *molto f*

9.-12. *molto f*

1.-5. Vni II *molto f*

6.-10. *molto f*

1.-4. Vle *molto f*

5.-8. *molto f*

1.-3. Vc. *molto f*

4.-6. *molto f*

1.2. Cb. 3.4. *molto f*

Fl. 1. *mf* 5

Fl. 2. *mf* 5

Ob. 1. *mf* 5

Ob. 2. *f* 5

Cl. 1. in Sib *f* 5

Cl. 2. in Sib *f* 7

Fg. 1. *f* 7

Fg. 2. *f* 7

Cr. 1. in Fa *p, dolce* *f* 7

Cr. 2. in Fa *p, dolce* *f* 7

Trb. 1. in Do *p, dolce* *f* 7

Trbn. *f* 7

Crotali (o Glockenspiel)

Perc. 1. *Gong 3.* *l.v.*

Perc. 2. *p, dolce* *Vibrafono* *l.v.* *mp*

Perc. 3. *Gong 1.* *p, dolce* *l.v.* *mp*

Perc. 4. *p, dolce*

Bar. 1. solo a zad zös, kban

Bs. 1. solo a szá bü vad cso - mó

un po' esitando ----- A tempo

1.-4. *con forza* 7

Vni I 5.-8. *con forza* 7

9.-12. *con forza*

1.-5. Vni II *p, dolce* *v*

6.-10. *p, dolce* *v*

1.-4. Vle *con forza* 5

5.-8. *con forza*

1.-3. Vc. *con forza* 6

4.-6. *con forza* 7

Cb. *con forza*

105

Fl. 1.
Fl. 2.
Ob. 1.
Ob. 2.
Cl. 1. in Sib
Cl. 2. in Sib
Fg. 1.
Fg. 2.
Cr. 1. in Fa
Cr. 2. in Fa
Trb. 1. in Do
Trbn.
Perc. 2. Gong 3.
Perc. 3. Vibrafono
Perc. 4. Gong 1.
Cel.
Arpa
Bar. 1. solo
Bs. 1. solo
1.-4. Vni I
5.-8. Vni I
9.-12. Vni I
1.-5. Vni II
6.-10. Vni II
1.-4. Vle
5.-8. Vle
1.-3. Vc.
4.-6. Vc.
Cb. uniti

re# mi# fa#
prende
all.
gliss.
Fö
Fö - lö

ff, *mf*, *sfz*, *l.v.*, *3*, *5*

110

Trb. 1. in Do

Marimba

Perc. 1.

Perc. 2. Gong 3. *l.v.* *l.v.* *l.v.* *l.v.* *l.v.* *l.v.*

Perc. 3.

Perc. 4. Gong 1. *sfs* *sfs* *sfs* *sfs* *sfs* *sfs*

Cel.

Arpa

Bar. 1. solo *ttünk* *a* *ha*

Bs. 1. solo *fú* *för - tel - mes*

1.-4. Vni I 5.-8. 9.-12.

1.-5. Vni II 6.-10.

1.-4. Vle 5.-8.

1.-3. Vc. 4.-6.

Cb.

Fl. 1. Fl. 2. Ob. 1. Ob. 2. Cl. 1. in Sib. Cl. 2. in Sib. Fg. 1. Fg. 2. Trb. 1. in Do

Perc. 1. Marimba Perc. 2. Gong 3. Perc. 3. Perc. 4. Gong 1. Cel. Arpa

Bar. 1. solo

1.-4. Vni I 5.-8. 9.-12. Vni II 1.-5. 6.-10. Vle 1.-4. 5.-8. Vc. 1.-3. 4.-6. Cb.

Fltz. f 5 3 3

ff 5 6 7 5 6

con forza

pp

pp

L.v. 8ba.....! (d)

- lál.

, jeté (misurato) f 3 3 3

, jeté (misurato) f 3 3 3

, jeté (misurato) f 3 3 3

, jeté (misurato) f 5 5 5

, jeté (misurato) f 3 3 3

, jeté (misurato) f 3 3 3

, jeté (misurato) f 5 5 5

, jeté (misurato) f 3 3 3

, jeté (misurato) f 5 5 5

, pizz. gliss. f

Assai liberamente [C]

Fl. 1. Fl. 2. Ob. 1. Ob. 2. Cl. 1. in Sib. Cl. 2. in Sib. Fg. 1. Fg. 2. Trb. 1. in Do. Perc. 1. Perc. 2. Perc. 3. Perc. 4. Cel. Arpa.

Marimba va ai 3 Piatti sospesi
Gong 3. va al Timpano (con heavy bells)
Vibrafono prendere 2
Gong 1. va al Tam tam grave
va a Pianoforte
L.v.

passa a Ottavino

Assai liberamente [C]

1. solo Vni I 2.-4. Vni I 5.-8. Vni I 9.-12. Vni I 1.-5. Vni II 6.-10. Vni II 1.-4. Vle 5.-8. Vle 1.-3. Vc. 4.-6. Vc. Cb.

lunga
mf
pp subito
8va

120

3 Piatti sospesi

Perc. 1. *va ai Wood Block*

Perc. 2. *Timpano*

Perc. 3. *Vibrafono l.v. sempre*

Perc. 4. *ppp Tam tam l.v. va alla Marimba*

Arpa

2 Sop. *lunga*
nah. —

2 Msop. *pp*
Herr
pp
Herr

2 Cont. *pp*
Be - te
pp
Be - te

2 Ten. *pp*
nah. —
pp
Wir sind

2 Bar. *pp*
Wir sind —
pp
Wir sind nah.

2 Bs. *pp*
Wir sind
pp
Wir sind

Vni II I. solo *8va...*

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

125

(Tempo I)

aperiodico, irregolare

Woodwind and Percussion section score. Includes parts for Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2 in Sib, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2 in Fa, Wood blocks, Marimba, and Arpa (dob). The score features complex rhythmic patterns with markings such as *pp*, *pp (non legato)*, *mp*, *p, dolcissimo*, and *con sord.* Fingerings and slurs are indicated throughout.

(Tempo I)

String section score for Violins (1 solo, 2-4), Violas (1-5, 6-10), Cellos (1-3, 4-6), and Double Basses (1.2, 3.4). The score includes performance instructions such as *pizz. batt. a martello*, *al pont.*, and *p*. It features complex rhythmic patterns with slurs and fingerings.

130

(aperiodico, irregolare)

Ott.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trbn.

Wood blocks

Marimba

Arpa

1. solo

2.-4.

Vni I

5.-8.

9.-12.

1.-5.

Vni II

6.-10.

1.-4.

Vle

5.-8.

1.-3.

Vc.

4.-6.

1.2.

Cb.

3.4.

pp

p, dolcissimo

con sord.

p, dolcissimo

pizz. battuti a martello al pont.

p

135

(∞ aperiodico, irregolare)

passa a Flauto 1.

Ott.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1.
in Sib

Cl. 2.
in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1.
in Fa

Cr. 2.
in Fa

Trb. 1.
in Do

Trbn.

Perc. 1.

Perc. 4.

Arpa

I. solo

2.-4.
Vni I

5.-8.
Vni I

9.-12.
Vni I

1.-5.
Vni II

6.-10.
Vni II

1.-4.
Vle

5.-8.
Vle

1.-3.
Vc.

4.-6.
Vc.

1.2.
Cb.

3.4.
Cb.

Musical score for page 92, measures 135-140. The score includes parts for Oboe, Flute 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Trumpet 1, Trombone, Percussion (Wood blocks, Marimba), Harp, Violin I (Solo, 2-4, 5-8, 9-12), Violin II (1-5, 6-10), Viola (1-4, 5-8), Violoncello (1-3, 4-6), and Contrabass (1.2, 3.4). The score features complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Performance instructions include 'passa a Flauto 1.', 'passa a Corno inglese', 'va al Gong 3.', 'va al Gong 2.', and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

140 Magico, velato (Più calmo, ♩ = 72)

Gong 3.
variare sempre un poco (orlo, centro, diagonale)

145

Perc. 1. *pp*

Perc. 2. **Vibrafono** *L.v.*
pp, dolcissimo

Perc. 3. **Glockenspiel** battenti morbidissimi di gomma
ppp

Perc. 4. **Gong 2.**
variare sempre un poco (orlo, centro, diagonale)
pp

2 Sop.
p, espr. Be - te
p, espr. Herr
pp Be - te zu uns
mf Be

2 Msop.
pp, dolcissimo Be - te
pp, dolcissimo Be

2 Cont.
pp, dolcissimo Be - te
pp, dolcissimo Be - te

Ten. 1. solo
Alla tenda s'accosta il piccolo nemico Dimitrios e mi sorprende d'uccello tenue strido sul vetro del meriggio. Non torce

2 Bar.
pp, dolcissimo Be - te
pp, dolcissimo Be - te

2 Bs.
pp, dolcissimo Be - te
pp, dolcissimo Be - te

Magico, velato (Più calmo, ♩ = 72)

1. solo
gliss. con calma
ppp flageolets

2.-4. Vni I arco *pp*

5.-8. Vni I arco *pp*

9.-12. Vni I arco *pp*

1.-5. Vni II arco *pp*

6.-10. Vni II arco *pp*

1.-4. Vle arco *pp*

5.-8. Vle arco *pp*

tratt. ----- Poco più mosso, molto liberamente

150

Fl. 1. *pp*

Fl. 2.

Gong 3. *pp*

Perc. 1. *Vibrafono*

Perc. 2. *Glockenspiel*

Perc. 3. *Gong 2.*

Perc. 4. *Timpano*

2 Sop. *ff* wir sind nah

2 Msop. *espr., cresc.* wir sind nah

2 Cont. *espr., cresc.* wir sind nah

Ten. 1. solo *f, espr.* la bocca pura la grazia che chiede pane, non si vela di pianto. lo sguardo che fame e paura stempera

2 Bar. *f, espr.* Be - - te be - te

2 Bs. *f, espr.* Be - - te

tratt. ----- Poco più mosso, molto liberamente

1. solo *ord. v* *mp, lieve*

2.-4. *mp, scherzoso*

Vni I *lieve*

5.-8. *lieve*

9.-12. *lieve*

Vni II *lieve*

6.-10. *lieve*

Vle *lieve*

1.-4. *lieve*

5.-8. *lieve*

alla metà d'arco

vibr.

p, lieve

155

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. Gong 3.

Perc. 2. Vibraf. *pp, come una pioggia magica*

Perc. 3. Glockenspiel

Perc. 4. Timpano *(ppp)*

Cel.

Arpa *dolcissimamente* *dolcissimamente* *l.v.*

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

Ten. 1. solo
nel cielo d'infanzia. È già lontano, arguto mulinello che s'annulla nell'afa, Dimitrios - su lande avere

2 Bar.

2 Bs.

1. solo Vni I *p, dolcissimo* *mf, espressivo*

2.-12. Vni II

1.-4. Vle

5.-8.

160

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. **Gong 3.** *pp sempre* *cresc. moltissimo* *sfz* *l.v.*

Perc. 2. **Vibrafono** con arco da Cb. *con la massima forza* *sfz* *cresc. moltissimo* *prende*

Perc. 3. **Glockenspiel** *con la massima forza* *sfz*

Perc. 4. **Timpano** *cresc. moltissimo* *sfz* *l.v.*

Cel.

2 Sop. *con forza* Be - te

2 Msop. *con forza* Be - te

2 Cont.

2 Ten. appena credibile, appena vivo sussulto di me, della mia vita esitante sul mare. Be - - - te

2 Bar.

2 Bs.

Vni I 1. solo *p, dolcissimo* *ppp* *p* *IVc.*

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Canone a due $\text{♩} = 54 \text{ ca.}$

165

3 Piatti sospesi

Perc. 1. *ppp sempre*

Perc. 2. **Vibrafono** *gliss. sui tasti diatonici*

Perc. 3. **Gong 1.** *con moto spiraliforme*

Perc. 4. **Tam tam** *ppp sempre con moto spiraliforme*

Sop. 1. solo *con un po' di portamento ppp*
 Ich mö - chte mit der A - bend - rö - te ge - hen Tief mit dem



Perc. 1. **3 Piatti sospesi**

Perc. 2. **Vibrafono**

Perc. 3. **Gong 1.**

Perc. 4. **Tam tam**

Sop. 1. solo
 Rot, nach _____ fer - - - ne Ich _____ mö - -



Perc. 1. **3 Piatti sospesi**

Perc. 2. **Vibrafono**

Perc. 3. **Gong 1.**

Perc. 4. **Tam tam**

Sop. 1. solo
 - - - - chte in der Win - den we - hen.

6. Secondo stasimo (L'amore negletto)

Sconsolato (♩ = tactus)

Contrabbassi
1. solo

Cb
1.

Cb
1.

1.
Cb.
2.3.4.

1.
Cb.
2.3.4.

1.
Cb.
2.3.4.

1.
Cb.
2.3.4.

Cb
1.

55 60

2 Sop.

2 Cont.

1 Ten.

1 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

ppp molto dolce e legato

hai d'a - bró - go - oi Per -

ppp molto dolce e legato

hai d'a - bró - go - oi Per -

ppp molto dolce e legato

hai d'a - bró - go - oi Per -

1. strisciando sulla I corda

2. strisciando sulla I corda

3. strisciando sulla I corda

4. strisciando sulla I corda

65

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.
1 Bar.

1 Bar.
2 Bs.

ppp molto dolce e legato

ar - ti - zy - ghi - an,

ppp molto dolce e legato solo

Per - sí - des an - dròn po - thé - u - sai i - déin ar - ti - zy - ghi - an,

uniti

- sí - des an - dròn po - thé - u - sai i - déin ar - ti - zy - ghi - an,

- sí - des an - dròn po - thé - u - sai i - déin ar - ti - zy - ghi - an,

1. strisciando sulla I corda

2. strisciando sulla I corda

3. strisciando sulla I corda

4. strisciando sulla I corda

70 75

2 Sop. lé - ktron eu - nàs ha - bro - chî - to - nas, chli - da - nès hè - bes tér - psin,

2 Msop. lé - ktron eu - nàs ha - bro - chî - to - nas, chli - da - nès hè - bes tér - psin, a - phéi -

2 Cont. lé - ktron eu - nàs ha - bro - chî - to - nas, chli - da - nès hè - bes tér - psin, a - phéi -

2 Ten.
1 Bar. lé - ktron eu - nàs ha - bro - chî - to - nas, chli - da - nès hè - bes tér - psin, a - phéi -

1 Bar.
2 Bs. lé - ktron eu - nàs ha - bro - chî - to - nas, chli - da - nès hè - bes tér - psin, a - phéi -

1. pizz.

2.

Cb.

3.

4.



solo
ppp 80

2 Sop. a - ko - re - sto - tà - - - - - tois

ppp

- tà - - - - - tois

2 Msop. - sai pen - thù - si gó - ois

2 Cont. - sai pen - thù - si gó - ois

2 Ten.
1 Bar. - sai pen - thù - si gó - ois

1 Bar.
2 Bs. - sai pen - thù - si gó - ois

1. arco IIIc.

IVc.

sfz, subito dimin. poco a poco

2.

Cb.

3.

4.

7. Terzo episodio (Olocausto)

Estremamente calmo (♩ = 76-74), ma molto liberamente

5

Flauto 1.2.

Oboe 1.

Corno inglese

Clarinetto 1.2. in Sib

Fagotto 1.2. *

Corno 1. in Fa

Tromba 1. in Do

Trombone 1.2.3. *

Tuba

Timpani

Percussione 1. *pppp* segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.

Lastra 1. scuotere *ppp*

Lastra 2. scuotere *ppp*

Tam tam *pppp* poco a poco cresc.

Pianoforte *pppp* *ppp* pedale sempre

Arpa *pppp* *ppp* *pp*

Estremamente calmo (♩ = 76-74), ma molto liberamente

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

IIIc.

1.2. *pp* gliss. segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.

Contrabbassi IVc. *pp* segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.

3.4.

* I Tromboni 2. e 3. possono essere eventualmente sostituiti dai Fagotti 1. e 2.

Timpani

Perc. 1. *(poco a poco cresc.)* *mp* *ancora cresc.*

Perc. 2. **Lastra 1.** *poco a poco cresc.*

Perc. 3. **Lastra 2.** *poco a poco cresc.*

Perc. 4. **Tam tam** *(poco a poco cresc.)* *mp* *ancora cresc.*

Pf. *p*

Arpa *mf*

1.2. *(poco a poco cresc.)*

Cb. *(poco a poco cresc.)*

3.4. *(poco a poco cresc.)*



"Mama si yo mi muero" →

10 **Timpani**

Perc. 1. *mf* *poco a poco dimin.*

Perc. 2. **Lastra 1.** *(poco a poco cresc.)* *mf*

Perc. 3. **Lastra 2.** *(poco a poco cresc.)* *mf*

Perc. 4. **Tam tam** *(ancora cresc.)* *mf* *poco a poco dimin.*

Pf. *mf*

Arpa *f*

1.2. *f*

Cb. *f*

3.4. *(poco a poco cresc.)* *f*

15

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Cr. 3. in Fa

Cr. 4. in Fa

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Lastra 1.

Lastra 2.

Tam tam

Perc. 4.

Pf.

Arpa

1.2.

Cb.

3.4.

mp

dimin. molto

mp

dimin. molto

mp

dimin. molto

mp

ancora dimin.

poco a poco dimin.

poco a poco dimin.

mp

ancora dimin.

mf

p

poco a poco dimin.

poco a poco dimin.

20

Cr. 1. in Fa *pp*

Cr. 2. in Fa *pp*

Cr. 3. in Fa *

Cr. 4. in Fa *

Trbn. 1. *(dimin. molto)*

Trbn. 2. *(dimin. molto)*

Trbn. 3. *(dimin. molto)*

Tb. *pp*

Timpani *(dimin.)* *pppp* *va al Piatto sospeso*

Perc. 1.

Lastra 1. *va al Vibrafono* **Vibrafono**

Perc. 2.

Lastra 2. *va al Gong grave* **Gong grave** *mp subito cresc.*

Perc. 3.

Tam tam *(ancora dimin.)* *poco a poco cresc.* *mf* *va al Gong intonato (la3)*

Perc. 4.

Pf. *(pedale sempre)*

Arpa

Cont. 1. solo *con forza* *Wo*

1.2. Cb. *(poco a poco dimin.)*

3.4. Cb. *(poco a poco dimin.)*

* Corni 3. e 4. ad libitum.

25

Fl. 1.
 Fl. 2.
 Perc. 1. **Piatto sospeso grande**
 Perc. 2. **Vibrafono**
 Perc. 3. **Gong grave**
 Perc. 4. **Gong intonato**
 Arpa
 Sop. 1. solo
 Cont. 1. solo
 Cb.

mp *dimin.* *ppp* *motor on* *ppp* *ppp* *ppp* *mf* *ppp*

molto soffio *ppp, come eco* *va ai Timpani* *va al Tam tam* *ppp, come eco*

her
 Wo

30

"Im lager" →

Fl. 1.
 Fl. 2.
 Cr. 1. in Fa
 Cr. 2. in Fa
 Cr. 3. in Fa
 Cr. 4. in Fa
 Perc. 1. (Timpani)
 Perc. 2. **Vibrafono**
 Perc. 3. **Tam tam**
 Perc. 4. **Gong intonato**
 Arpa
 Sop. 1. solo
 Cont. 1. solo
 Cb.

mp *pp* *ppp* *pp* *mp* *pp* *ppp* *poco a poco* *pochissimo cresc.*

molto soffio *va alla Lastra* *fa# sol# lab*

her

35

Fl. 1. *ppp* → suono

Fl. 2.

Cr. 1. in Fa *dim.* *p* *poco a poco dimin.* *mp*

Cr. 2. in Fa *poco a poco dimin.* *p* *poco a poco dimin.*

Cr. 3. in Fa *poco a poco dimin.* *p* *poco a poco*

Cr. 4. in Fa *mp* *poco a poco dimin.* *p*

Trbn. 1. *mp* *poco a poco dimin.* *p*

Trbn. 2. *mp* *poco a poco dimin.*

Trbn. 3. *p* *poco a poco*

Tb. *pp* 3

Timpani

Perc. 1. *ppp*

(Lastra)

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3. *(poco a poco cresc.)* *mp*

Gong intonato *mp* *va al Gong grave* **Gong grave** *ppp*

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

40 45

Cr. 1. in Fa *poco a poco dim.*

Cr. 2. in Fa *mp*

Cr. 3. in Fa *dim.*

Cr. 4. in Fa *poco a poco dim.*

Trbn. 1. *poco a poco dim.*

Trbn. 2.

Trbn. 3. *dim.*

Tb.

Timpani

Perc. 1. *segue sim. sempre gliss.*

Lastra

Perc. 2. *ppp*

Tam tam

Perc. 3. *(poco cresc.) mp ancora poco a poco cresc.*

Gong grave

Perc. 4. *poco a poco cresc.*

Pf. *pp p mp*

Arpa *pp mp*

Vni I

Vni II

Vle

IIIc. *pp segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.*

IVc.

Vc. 3.4. *IIIc. IVc. pp gliss. segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.*

5.6. *IIIc. IVc. segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.*

1.2. *Ic. gliss. segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.*

Cb. *IIc. pp segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.*

3.4. *Ic. gliss. segue sim. sempre gliss.*

Cr. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. **Timpani**
pochissimo cresc. *mp ancora cresc.*

Perc. 2. **Lastra**
pochissimo cresc. *mp ancora pochissimo cresc.*

Perc. 3. **Tam tam**
(poco cresc.) *mf ancora cresc.*

Perc. 4. **Gong grave**
(poco a poco cresc.) *f ancora cresc.*

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo
Wo

Vni I

Vni II

Vle

1.2.
(poco a poco cresc.) *f*

Vc. 3.4.
(poco a poco cresc.) *f*

5.6.
(poco a poco cresc.)

1.2.
(poco a poco cresc.)

Cb. 3.4.
poco a poco cresc.

50

Cr. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. **Timpani**
(cresc.) *f* *poco a poco dimin.* *mp*

Perc. 2. **Lastra**
(pochissimo cresc.) *poco a poco dimin.*

Perc. 3. **Tam tam** *(cresc.)* *f* *va alle Wind chimes*

Perc. 4. **Gong grave** *molto f* *va al Vibrafono* **Vibrafono** motor off *pp*

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo *her*

Vni I

Vni II

Vle

1.2. *poco a poco dimin.*

Vc. 3.4. *poco a poco dimin.*

5.6. *f* *poco a poco dimin.*

1.2. *(poco a poco cresc.)* *f* *poco a poco dimin.*

Cb. 3.4. *(poco a poco cresc.)* *f* *poco a poco dimin.*

Fl. 1. *ppp*

Fl. 2. *ppp*

Cr. in Fa

Trbn.

Tb.

Timpani
 Perc. 1. *ancora dimin.* *p*

Lastra
 Perc. 2. *poco a poco dimin.* *p ancora dimin.*

Wind chimes
 Perc. 3. *pp*

Vibrafono
 Perc. 4. *ppp* *ppp* vai al Gong grave

Pf. *mp* *pp*

Arpa *p* *pp*

Sop. 1. solo *ppp, come eco* *mp*
 wo her

Cont. 1. solo *diminuendo al nulla*

Vni I

Vni II

Vle

1.2. *(poco a poco dimin.)*

Vc. 3.4. *(poco a poco dimin.)*

5.6. *(poco a poco dimin.)*

1.2. *(poco a poco dimin.)*

Cb. 3.4. *(poco a poco dimin.)*

poco a poco dimin.

"Pur la tu puerta" →

60

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Cr. 3. in Fa

Cr. 4. in Fa

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

Lastra

Perc. 2.

(dimin.) - *pp*

Wind chimes (l.v.) va al Tam tam

Perc. 3.

(o)

Gong grave

Perc. 4.

pp

pochissimo cresc.

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Vni I

Vni II

Vle

1.2.

Vc. 3.4.

5.6.

1.2.

Cb. 3.4.

(poco a poco dimin.)

65

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Cr. 3. in Fa

Cr. 4. in Fa

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

Timpani

Perc. 1.

(Lastra)

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3.

Gong grave

Perc. 4.

Pf.

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

mp

pp

pochissimo cresc.

mp

aria intonata

soffio

va al Vibrafono con arco di Cb.

*

70

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Cr. 3. in Fa

Cr. 4. in Fa

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

Timpani

Perc. 1. Lastra

Perc. 2. Tam tam

Perc. 3. (Vibrafono)

Perc. 4.

Pf.

Arpa

Vni I

Vni II

1.2. IIIc. IVc. *mp* gliss. segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc. molto

3.4. Vle IVc. *mp* gliss. (d) segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc. molto

5.6. IIIc. IVc. *mp* gliss. segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc. molto

7.8. IIIc. IVc. *mp* gliss. (d) segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc. molto

1.2. IIIc. IVc. con forza gliss.

Vc. 3.4. gliss. con forza

5.6.

Cb.

75

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Perc. 1. **Timpani**
segue sim. sempre gliss. poco a poco cresc.
Lastra

Perc. 2. *mp ancora poco cresc.*
Tam tam

Perc. 3. *(poco a poco cresc.)*
Vibrafono

Perc. 4.

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo
con angoscia e forza
 Wo - - - - - her

Vni I

Vni II

1.2. *(poco a poco cresc. molto)*

3.4. *(poco a poco cresc. molto)*

Vle 5.6. *(poco a poco cresc. molto)*

7.8. *(poco a poco cresc. molto)*

1.2. *segue sim. sempre gliss.*

Vc. 3.4. *segue sim. sempre gliss.*

IIIc. 5.6. *con forza gliss. segue sim. sempre gliss.*

Ic. 1.2. *gliss. con forza*

IIc. 3.4. *gliss. segue sim. sempre gliss.*

IIc. *con forza*

80

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Timpani

Perc. 1.

Lastra

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3.

Vibrafono

Perc. 4.

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Vni I

Vni II

1.2.

3.4.

Vle

5.6.

7.8.

1.2.

Vc.

3.4.

5.6.

1.2.

Cb.

3.4.

mp, doloroso

p

poco a poco dimin.

mp

mf

ppp

poco a poco cresc.

con forza

con angoscia e forza

und wo - - - hin?

Wo - - her

poco a poco cresc. molto

Fl. 1. *pp*

Fl. 2. *ppp*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Perc. 1. **Timpani**
ancora dimin.

Perc. 2. **Lastra**

Perc. 3. **Tam tam**
(poco a poco dimin.)

Perc. 4. **Vibrafono**
pp dolcissimo

Pf.

Arpa *pp*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Vni I

Vni II

1.2. *poco a poco dim.*

3.4. *poco a poco dim.*

Vle 5.6. 7.8.

Vc. 1.2. 3.4. 5.6.

Cb. 1.2. 3.4.

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Perc. 1. **Timpani**
(ancora dimin.)

Perc. 2. **Lastra**
(poco a poco dimin.)

Perc. 3. **Tam tam**
(poco a poco dimin.)

Perc. 4. **Vibrafono**

Pf.

Arpa

2 Sop.

2 Cont.

Vni I

Vni II

1.2. Vle
(poco a poco dim.)

3.4. Vle
(poco a poco dim.)

5.6. Vle
poco a poco dim.

7.8. Vle
poco a poco dim.

1.2. Vc.
poco a poco dim.

3.4. Vc.
poco a poco dim.

5.6. Vc.
poco a poco dim.

1.2. Cb.
poco a poco dim.

3.4. Cb.
poco a poco dim.

f, doloroso

mf subito

con forza

con forza

f, doloroso

va al Piatto cinese

va al Gong grave

zieht sich

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Cr. 3. in Fa

Cr. 4. in Fa

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

Perc. 1. **Piatto cinese**

Perc. 2. **Lastra**
(poco a poco dimin.)

Perc. 3. **Gong grave**

Perc. 4. **Vibrafono**

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Vni I

Vni II

Vle

1.2. (poco a poco dim.)

Vc. 3.4. (poco a poco dim.)

5.6. (poco a poco dim.)

1.2. (poco a poco dim.)

Cb. 3.4. (poco a poco dim.)

mein Weg

va ai Crotali

con forza

mf, doloroso

mein

pp

mp

p

poco cresc.

100

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cr. 1.2. in Fa

Cr. 3.4. in Fa

Trbn. 1.2.3.

Tb.

Piatto cinese

Perc. 1. (Crotali) *mp*

Perc. 2. Gong grave

Perc. 3. Vibrafono *pp*

Perc. 4. *p*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Cb.

Weg

105

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Piatto cinese

Perc. 1. Crotali con archetto di Cb. *pp*

Perc. 2. Gong grave *con forza*

Perc. 3. Vibrafono *pp*

Perc. 4. *con forza*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Cb.

wo - - her

con forza e angoscia

wo - -

mf, *f*, *poco cresc.*, *pp*

110 115

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Perc. 1. **Piatto cinese**

Perc. 2. **Crotali** *pp* *poco a poco cresc.* *f*

Perc. 3. **Gong grave** *f* *con forza sempre maggiore*

Perc. 4. **Vibrafono** *poco a poco cresc.* *f* *p poco a poco cresc.*

Sop. 1. solo *con forza vibr.* wo - - - her

Cont. 1. solo her

Cb.

"Der Rosenkäfer" →

120

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Perc. 1. **Piatto cinese** *p poco a poco cresc. molto*

Perc. 2. **Crotali** *con la massima forza*

Perc. 3. **Gong grave** *va al Piatto sospeso medio*

Perc. 4. **Vibr.** *(cresc. molto)*

Arpa do# re4 mi4 *ppp*

Sop. 1. solo *f vibr.* und wo hin

Cont. 1. solo

Cb.

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Perc. 1. **Piatto cinese** va ai Timpani **Timpani**

Perc. 2. **Crotali** va al Gong intonato **Gong intonato**

Perc. 3. **Piatto sospeso medio**

Perc. 4. **Vibrafono**

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo *con forza*
zieht

1.-4. IIIc. IVc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

Vni I 5.-8. IIIc. IVc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

9.-12. IIIc. IVc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

Vni II 1.-5. IIIc. IVc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

6.-10. IIIc. IVc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

Vle 1.-4. IIc. IIIc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

5.-8. IIc. IIIc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

Vc. 1.2. IIc. IIIc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

3.4. IIc. IIIc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

5.6. IIc. IIIc. *gliss.* *pp* *segue sim. sempre gliss.*

Cb.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib
con forza

Perc. 1. Timpani
sim. 3 3 5 6

Perc. 2. Gong intonato

Perc. 3. Piatto sospeso medio
poco a poco cresc.

Perc. 4. Vibrafono
mp

Arpa
mp

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo
f
sich

1.-4. Vni I
5.-8. 9-12.

1.-5. Vni II
6.-10.

1.-4. Vle
5.-8.

1.2. Vc.
3.4. 5.6.
segue sim. sempre gliss.

1.2. Hc.
Hlc.
pp

3.4. Hc.
Hlc.
pp gliss. *segue sim. sempre gliss.*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Timpani

Perc. 1. *poco a poco cresc.* *mf*

Gong intonato *poco a poco cresc.*

Perc. 2.

Piatto sospeso medio *ancora cresc.*

Perc. 3.

Vibrafono

Perc. 4.

Pf. *mp*

Arpa *con forza*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo *con forza*
mein Weg

1.-4. Vni I

5.-8. Vni I

9.-12. Vni I

1.-5. Vni II

6.-10. Vni II

1.-4. Vle

5.-8. Vle

1.2. Vc.

3.4. Vc.

5.6. Vc.

1.2. Cb.

3.4. Cb.

suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. → aria int. → suono con aria

Fl. 1. *p, dolce*

Fl. 2. *p, dolce*

Cl. 1. in Sib *pp*

Cl. 2. in Sib *p, dolce*

Timpani 10 9 7 6

Perc. 1. *poco a poco dimin.*

Perc. 2. *(poco a poco cresc.) poco a poco dimin.*

Perc. 3. *(sempre cresc.) poco a poco dimin.*

Perc. 4. *Vibrafono*

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo *espr., con forza vibr.*
zieht *ppp* sich

Cont. 1. solo

Vni I 1.-4. 5.-8. 9.-12. *poco a poco scomparendo*

Vni II 1.-5. 6.-10. *poco a poco scom-*

Vle 1.-4. 5.-8. 9. 7 6 5

Vc. 1.2. 3.4. 5.6. 10 9 7 6

Cb. 1.2. 3.4. 9 10 9 7

140

Fl. 1. suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria →

Fl. 2. suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. →

Cl. 1. in Sib suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. → suono →

Cl. 2. in Sib suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. → suono →

Cr. 1. in Fa suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. → suono →

Cr. 2. in Fa suono → suono con aria → aria int. → suono → suono con aria → aria int. → suono →

Timpani (dimin.) *mp* ancora dimin. *pppp*

Gong intonato (poco a poco dimin.)

Piatto sospeso medio (poco a poco dimin.)

Vibrafono *pp*

Pf. *mp* *pp*

Arpa *mp* *pp*

Sop. 1. solo mein Weg

Cont. 1. solo

Vni I 1.-4. (poco a poco scomparendo)

Vni I 5.-8. (poco a poco scomparendo)

Vni I 9.-12. (poco a poco scomparendo)

Vni II 1.-5. (poco a poco scomparendo)

Vni II 6.-10. (poco a poco scomparendo)

Vle 1.-4. (poco a poco scomparendo)

Vle 5.-8. (poco a poco scomparendo)

Vc. 1.2. (poco a poco scomparendo)

Vc. 3.4. (poco a poco scomparendo)

Vc. 5.6. (poco a poco scomparendo)

Cb. 1.2. (poco a poco scomparendo)

Cb. 3.4. (poco a poco scomparendo)

145

aria int. suono suono con aria aria int.

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Timpani

Perc. 1. va al Piatto cinese

Gong intonato

Perc. 2.

Piatto sospeso medio

Perc. 3. *pppp*

Vibrafono

Perc. 4. *con forza*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

zieht sich mein Weg

1.-4. Vle

5.-8. Vle

1.2. Vc.

3.4. Vc.

5.6. Vc.

1.2. Cb.

3.4. Cb.

3

150 "Jeszcze" →

155

suono

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Piatto cinese

Perc. 1. va ai Timpani

Gong intonato

Perc. 2. va al Gong medio *mf* *pp*

(poco a poco cresc.)

Piatto sospeso medio

Perc. 3. *con forza* va alla Marimba

Vibrafono

Perc. 4. *con forza*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

zieht sich mein Weg

mein Weg

3

Fl. 1. *suono con aria* *aria int.*

Fl. 2. *aria int.*

Perc. 1. **Timpani** *mp*

Perc. 2. **Gong medio** *pp* *poco a poco cresc. - - -*

Perc. 3. **Marimba** *mp*

Perc. 4. **Vibrafono** *mp*

Pf. *p*

Arpa *p* *la sol#*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo *con forza* *so* *schwer*

1.-4. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.* *poco a poco cresc.*

Vni I 5.-8. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.* *poco a poco cresc.*

9.-12. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.* *poco a poco cresc.*

Vni II 1.-5. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.* *poco a poco cresc.*

6.-10. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.* *poco a poco cresc.*

12. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.* *poco a poco cresc.*

Vle 3.-6. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.*

7.8. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.*

1.2. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.*

Vc. 3.4. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.*

5.6. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.*

Cb. **Ic.** *mp gliss.* *segue sim. sempre gliss.*

Timpani

Perc. 1.

Gong medio

Perc. 2.

Marimba

Perc. 3.

con forza

Vibrafono

Perc. 4.

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

und so träg

1.-4.

Vni I

5.-8.

9.-12.

Vni II

1.-5.

6.-10.

12.

Vle

3.-6.

7.8.

1.2.

Vc.

3.4.

5.6.

1.2.

Cb.

3.4.

poco a poco cresc.

con forza

poco a poco dimin.

8va

170 Timpani

Perc. 1.

Perc. 2. **Gong medio**
poco a poco dimin. *p*

Perc. 3. **Marimba**
(poco a poco dimin.)

Perc. 4. **Vibrafono**
pp *sempre pp*

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

1.-4.

Vni I 5.-8.

9.-12.

1.-5.

Vni II 6.-10.

1.2.

Vle 3.-6.

7.8.

1.2.

Vc. 3.4.

5.6.

1.2.

Cb. 3.4.

175

Timpani
 Perc. 1. *3*
Gong medio
 Perc. 2. *dimin. ancora*
Marimba
 Perc. 3. *(dimin.) pp* *3*
Vibrafono
 Perc. 4.

Pf.
Sba.....
p *pp*

Arpa
Sba..... *pp*

Sop. 1. solo
 Cont. 1. solo

1.-4. *(poco a poco scomparendo)*
Vni I
 5.-8. *(poco a poco scomparendo)* *3*
 9.-12. *(poco a poco scomparendo)* *3*
Vni II
 1.-5. *- rando* *3*
 6.-10. *poco a poco scomparendo* *3*
 12. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo* *3*
Vle
 3.-6. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo* *3*
 7.8. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo* *3*
 12. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo* *3*
Vc.
 3.4. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo* *6*
 5.6. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo*
Cb.
 1.2. *(poco a poco cresc.)* *poco a poco scomparendo*
 3.4. *(poco a poco cresc.)*

Fl. 1. *pp*

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib *pp*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa *pp*

Cr. 3. in Fa *pp*

Cr. 4. in Fa

Timpani

Perc. 1. *Gong medio* va al Tam tam

Perc. 2. *(dimin. ancora)*

Perc. 3. *Marimba*

Perc. 4. *Vibrafono*

Pf. *8va*

Arpa *sol \sharp lab*

Vni I

1.-5. Vni II

6.-10. *(poco a poco scomparendo)*

1.2. *(poco a poco scomparendo)*

Vle 3.-6. *(poco a poco scomparendo)*

7.8. *(poco a poco scomparendo)*

1.2. *(poco a poco scomparendo)*

Vc. 3.4. *(poco a poco scomparendo)*

5.6. *(poco a poco scomparendo)*

1.2. Cb. *- parendo*

3.4. *poco a poco scomparendo*

190 195

Cr. 1. in Fa *ppp*

Cr. 2. in Fa *ppp*

Cr. 3. in Fa *ppp*

Cr. 4. in Fa *ppp*

Trbn. 1. *ppp*

Trbn. 2. *ppp*

Trbn. 3. *ppp*

Tb. suono → suono con aria → aria int. *pp*

Perc. 1. (Timpani)

Perc. 2. Tam tam *(dimin.)*

Perc. 3. (Marimba)

Perc. 4. Vibrafono *p, dolce*

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

200

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Cr. 3. in Fa

Cr. 4. in Fa

Tb.

suono → suono con aria → aria int.

Timpani

Perc. 1.

Tam tam

Perc. 2.

(dimin.) ——— pp sempre

Marimba

Perc. 3.

Vibrafono

Perc. 4.

Cb.



205

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

suono con aria → aria int. suono → suono con aria → aria int.

Timpani

Perc. 1.

Tam tam

Perc. 2.

(pp)

Marimba

Perc. 3.

Vibrafono

Perc. 4.

Cb.

235

"Seš mezes" →

Fl.

Cl. in Sib

Cr. in Fa

Trbn.

Tb.

Perc. 1. **Timpani**

Perc. 2. **Piatto cinese**

Perc. 3. **Tam tam**

Perc. 4. **Pianoforte (cordiera)**

Pf.

Arpa

Sop. 1. solo

Cont. 1. solo

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

mf *cresc. molto*

pp *poco a poco cresc. molto*

mp *cresc. molto*

mf *cresc. molto*

glissando a piacere

de

sulla cordiera

(pedale sempre)

240

245

Perc. 1. Timpani
 Perc. 2. Piatto cinese
 Perc. 3. Tam tam
 Perc. 4. Pianoforte (l.v.)
 Pf. (pedale sempre)
 Arpa
 Sop. 1. solo
 Cont. 1. solo
 1.2. p
 3.4. p
 5.6. p
 Vni I
 7.8. p
 9.10. p
 11.12. p
 Vni II
 5.6. p
 7.8. p
 9.10. p
 Vle
 1.2. p
 3.4. p
 5.6. p
 7.8. p
 Vc.
 1.2. p
 3.4. p
 5.6. p
 Cb. div. (1.2.) (3.4.) pp

Musical score for measures 240-245. The score includes parts for Percussion 1-4, Piano, Arpa, Soprano 1 solo, and Contralto 1 solo. The vocal soloists (Sop. 1. solo and Cont. 1. solo) sing the lyrics "Oh - n'En - - - de". The orchestral parts include Violins I and II, Violas, Violas, Cellos, and Double Basses. The percussion parts include Timpani, Chinese Cymbal, Tam-tam, and Piano. The piano part includes a sostenuto pedal. The arpa part is marked (l.v.). The vocal soloists are marked with *mf*. The orchestral parts are marked with *p* and *pp*. The double bass part has a *pp* marking in measure 245.

"Se questo è un uomo" →

Con sempre maggiore ampiezza e libertà

250

Perc. 1. **Timpani**
 Perc. 2. **Piatto cinese**
 Perc. 3. **Tam tam**
 Perc. 4. **Pianoforte** (con le bacch. sulla cordiera)
 Pf. (pedale sempre)
 Arpa
 Cont. 1. solo

mp *sim.* *poco a poco cresc.* *poco a poco cresc.* *mp, poco a poco cresc.* *poco a poco cresc.* *glissando a piacere* *mp* *poco a poco cresc.*

255

Perc. 1. **Timpani**
 Perc. 2. **Piatto cinese**
 Perc. 3. **Tam tam**
 Perc. 4. **Pianoforte (cordiera)**
 Pf.
 Arpa

(poco a poco cresc.) *ancora cresc. molto* *(poco a poco cresc.)* *ancora cresc. molto* *(poco a poco cresc.)* *ancora cresc. molto* *cresc. molto* *sforz.* *sforz.* *8va* *ancora cresc. molto*

260

Perc. 1. **Timpani**
 Perc. 2. **Piatto cinese**
 Perc. 3. **Tam tam**
 Perc. 4. **Pianoforte (cordiera)**
 Pf.
 Arpa

(poco a poco cresc.) *fff* *(poco a poco cresc.)* *fff* *(poco a poco cresc.)* *fff* *(cresc. molto)* *fff* *(L.v.) va al Vibrafono* *sforz.* *8va* *L.v.*

265

Cr. 1.2. in Fa

Cr. 3.4. in Fa

Trbn. 1.

Trbn. 2.

Trbn. 3.

Tb.

Timpani

Perc. 1. Piatto cinese

Perc. 2. Tam tam

Perc. 3. Vibrafono

Perc. 4.

Pf.

Arpa

270

Cr. 1.2. in Fa

Cr. 3.4. in Fa

Tb.

Timpani

Perc. 1. Piatto cinese

Perc. 2. sempre pp Tam tam

Perc. 3. sempre ppp Vibrafono

Perc. 4. va alla cordiera del Pianoforte con bacch. morbide

Pf.

Arpa

275

Cr. 1. in Fa
 Cr. 2. in Fa
 Cr. 3. in Fa
 Cr. 4. in Fa
 Tb. , suono → suono con aria → aria int.
 Timpani
 Perc. 1.
 Perc. 2. Piatto cinese
 Perc. 3. Tam tam
 Perc. 4. Pianoforte (cordiera) (l.v.)
 Pf.
 Arpa
 Sop. 1. solo
 wo - - - - - her

280

Perc. 1. Timpani
 Perc. 2. Piatto cinese
 Perc. 3. Tam tam
 Perc. 4. Cordiera
 Pf.
 Arpa
 Sop. 1. solo

p poco a poco cresc. molto
mf cresc. molto
p cresc. molto ff
pp (l.v.) lab con forza crescendo molto
pp, dolcissimo
dolcissimo
glissando a piacere

285

Timpani

Perc. 1. *3*

Perc. 2. **Piatto cinese**
(cresc.)
(Tam tam)

Perc. 3.

Perc. 4. **(Pianoforte)**
(l.v.)

Pf.

Arpa *(l.v.)*
sol# lah *p, dolce*
3
pp

Vni I
1.2. *pp* *mp*
3.4. *pp* *mp*
5.6. *pp* *mp*
7.8. *pp* *mp*
9.10. *pp* *mp*
11.12. *pp* *mp*

Vni II
1.2. *pp* *mp*
3.4. *pp* *mp*
5.6. *pp* *mp*
7.8. *pp* *mp*
9.10. *pp* *mp*

Vle
1.2. *pp* *mp*
3.4. *pp* *mp*
5.6. *pp* *mp*
7.8. *pp* *mp*

Vc.
1.2. *p*
3.4. *p*
5.6. *p*

Cb.
1.2. *p*
3.4. *p*

290

Perc. 1. **Timpani**
 Perc. 2. **Piatto cinese**
 Perc. 3. **Tam tam**
 Perc. 4. **(Pianoforte)**
 Pf.
 Arpa
 Sop. 1. solo
 Vni I tutti unite
 Vni II tutti unite
 Vle tutte unite
 1.2.
 Vc. 3.4.
 5.6.
 1.2.
 Cb. 3.4.

Musical score for page 145, starting at measure 290. The score includes percussion parts (Timpani, Piatto cinese, Tam tam, Pianoforte), piano (Pf.), harp (Arpa), soprano solo (Sop. 1. solo), and string sections (Vni I, Vni II, Vle, Vc., Cb.). The soprano part has lyrics "und wo - - hin?". The string sections feature a triplet of eighth notes in measures 290-291.

295 **300**

Timpani va alle Wind chimes

Perc. 1. *pp*

Piatto cinese

Perc. 2. *pp* *poco a poco cresc.*

Tam tam

Perc. 3. *pp* *poco a poco cresc.*

Pianoforte con le bacch.

Perc. 4. *ppp*, *leggerissimo* *poco a poco cresc.*

Pf.

(pedale sempre)

Arpa

pp *poco a poco crescendo*

Sva ...
8ba ...!

glissando a piacere

Sop. 1. solo

Vni I

Vni II

Vle

1.2.

Vc. 3.4.

5.6.

1.2.

Cb. 3.4.

305

l.v. a lungo

Wind chimes

Perc. 1. *ppp, dolcemente*

Piatto cinese

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3. *cresc. moltissimo*

Pianoforte

Perc. 4. *cresc. moltissimo* *l.v. a lungo*

Pf.

con estrema forza (l.v.)

gliss.

Arpa

(glissando)

crescendo moltissimo

8va (l.v.)

1.-4. *ppp, impercettibile*

Vni I 5.-8. *ppp, impercettibile*

9.-12. *ppp, impercettibile*

Vni II 1.-5. *ppp, impercettibile*

6.-10. *ppp, impercettibile*

Vle 1.-4. *ppp, impercettibile*

5.-8. *ppp, impercettibile*

Vc. 1.-3. *ppp, impercettibile*

4.-6. *ppp, impercettibile*

Cb.

Zdarzenie

per coro a cappella
sulla melodia ashkenazita
"Der Tod als Schnitter"
XVII sec.

Andante mesto (♩ = 42)

5

2 Soprani

2 Mezzosoprani

2 Contralti

2 Tenori

2 Baritoni

2 Bassi

10

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bar.

2 Bs.

15

20

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bar.

2 Bs.

Terzo stasimo

Calmo molto

Flauto 1. *legatissimo*
ppp, attacco impercettibile *ppp* *sim., sempre gliss.*

Flauto 2. *legatissimo*
ppp, attacco impercettibile *pp*

Oboe 1. *legatissimo*
ppp, attacco impercettibile *ppp* *sim., sempre gliss.*

Percussione 1. **Vibrafono** bacch. morbidissime *L.v. sempre*
ppp

Percussione 2. **Marimba** bacch. morbidissime
ppp

Calmo molto

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

5

Fl. 1. *pp (sempre gliss.)* *pp* *pp*

Fl. 2. *pp* *pp* *sim., sempre gliss.*

Ob. 1. *pp* *pp* *sim., sempre gliss.*

Perc. 1. **Vibrafono**
ppp

Perc. 2. **Marimba**
sempre ppp

Perc. 3. **3 Piatti sospesi**
p *pppp*

Perc. 4. **Tam tam**
fuori acqua
in acqua *mp* *

Sop. 1. solo
ppp, dolcissimo, vibr.
Wo - - her

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

* Le note fra parentesi non sono reali ma suggeriscono l'andamento del gliss.

10 15

Fl. 1. *p* *sim., sempre gliss.*

Fl. 2. *pp* *sim., sempre gliss.* *ppp*

Ob. 1. *quasi armonico*

Vibrafono

Perc. 1. *sempre ppp*

Marimba

Perc. 2.

3 Piatti sospesi

Perc. 3.

Tam tam

2 Sop. *pp, dolcissimo* *vibr.* *pp vibr.* *mp*
 Wo - her und wo - hin?

2 Msop. *pp, dolcissimo* *pp, dolcissimo* *pp sempre*
 Wo - Wo -

2 Cont. *pp, dolcissimo* *pp, dolcissimo*
 Wo - her her

2 Ten. *pp, dolcissimo*
 Wo -

2 Bar. *pp, dolcissimo*
 her

2 Bs. *pp, dolcissimo*
 her

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Cl. 1. in Sib
legatissimo
ppp, attacco impercettibile *ppp* *sim., sempre gliss.* *pp* *sim., sempre gliss.*

Cl. 2. in Sib
ppp, attacco impercettibile *ppp* *sim., sempre gliss.* *(sempre gliss.)*

Cr. 1. in Fa
con sord. *pp*

Cr. 2. in Fa
con sord. *pp*

Perc. 1. Vibrafono

Perc. 2. Marimba
mf *pp*

Perc. 3. 3 Piatti sospesi

Perc. 4. Tam tam
p, con dolcezza
(non trem.)

2 Sop.
mf poco
und wo hin?
pp und wo hin?

2 Msop.
pp
Wo her und wo hin?
pp und wo hin?

2 Cont.
pp
Wo her und wo hin?

2 Ten.
pp
Wo her und wo hin?

2 Bs.
2 Bar.
pp
Wo her und wo hin?

Vni I
IVc. *p*

Vni II
IVc. *p*

Vle
p

Vc.
p

Cb.
p

prende l'Ottavino

va al Piatto cinese

va al Tp.

(l.v.) va alla G.C.

va al Tp.

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Cl. 1.
in Sib

Cl. 2.
in Sib

Cr. 1.
in Fa

Cr. 2.
in Fa

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Perc. 4.

2 Sop.

2 Msop.
unite

2 Cont.

2 Ten.

2 Bs.
2 Bar.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Adagio ♩ = 54

Perc. 1. **Piatto cinese** va al Vibrafono con 2 archetti di Cb. 30

Perc. 2. **Timpani** va ai Crotali con 2 archetti di Cb.

Perc. 3. **Gran Cassa con 2 fruste** *f* *piano piano dimin.*

Perc. 4. **Timpano con 3 heavy bells** *ppp* *pp* *segue sim. sempre pp*

Pf. *m.d.* *m.s.* *8ba*

Arpa *col palmo* *con forza*

2 Sop. *dolce* Ich er-hoff-te das Gu-te

2 Cont. *espr.* Und das Bö-se

2 Ten.

2 Bs.

Adagio ♩ = 54

Vni I *non div.* *ff*

Vni II *non div.* *ff*

Vle *non div.* *ff*

Vc. *non div.* *ff*

Cb. *non div.* *ff*

35 parte il BUIO in 180''

Perc. 1. **Vibrafono**

Perc. 2. **Crotali**

Perc. 3. **Gran Cassa**

Perc. 4. **Timpano** (l.v.)

Pf. passa a Celesta

Arpa

2 Sop.

2 Cont. kam

2 Ten. *dolce*
Ich harr-te des Li - chts

2 Bs. *con disperazione*
Und das Dun - kel kam

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

[ogni sezione dura circa 15'']
ognuno con libertà

Ott. *pp*

Fl. 2. Fltz. *pp*

Perc. 1. Vibrafono

Perc. 2. Crotali

Perc. 3. Gran Cassa *ppp* Gong strisciando con metallo *pp* ecc.

Perc. 4. Tam tam (centro) variare sempre un poco: centro, orlo, in diagonale ecc. *pp*
dal niente, ma sempre *pp*

Cel. con pedale di risonanza

Arpa *dolcissimo*

CORO: ognuno con libertà, indipendentemente dai compagni di sezione

2 Sop.
1 Msop. *p, dolce, implorando*

1 Msop.
2 Cont. Re - - - - - quiem *p, dolce, implorando*

2 Ten.
1 Bar. Re -

1 Bar.
2 Bs.

Vni I ognuno con libertà

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

40 poco a poco iniziare un grande crescendo

Ott. *ff*

Fl. 2.

Fg. 1. *eff. elicottero (evnt. senza ancia)*

Fg. 2. *eff. elicottero (evnt. senza ancia)*

Cr. 1. in Fa *con sord.*

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do *Fltz.*

Trb. 2. in Do

Trbn. 1.

Perc. 1. **Vibrafono**

Perc. 2. **Crotali**

Perc. 3. **Gong (strisciando)**

Perc. 4. **Tam tam**

Cel.

Arpa

2 Sop.
1 Msop.
1 Msop.
2 Cont.
2 Ten.
1 Bar.
1 Bar.
2 Bs.

re - - - - - quiem re - - - - -

re - - - - - quiem

- quiem re - - - - - quiem,

re - - - - - quiem

poco a poco iniziare un grande crescendo

Vni I

Vni II

Vle *spostando anche l'arco verso ponticello e cordiera*

Vc.

Cb.

(crescendo) 145

Ott. *ba*

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib (oscillando)

Cl. 2. in Sib (oscillando)

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn. 1.

Tb.

Perc. 1. Gong grave

Perc. 2. Timpano

Perc. 3. Gong (strisciando) va al Gran Cassa

Perc. 4. Tam tam

Cel.

Arpa

2 Sop.
1 Msop.
1 Msop.
2 Cont.

re - quiem re - quiem (ecc.) Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren kurz von Ta - gen satt der Un - rast

Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren, kurz von Ta - gen satt der Un - rast re - - - quiem

2 Ten.
1 Bar.

re - - - - quiem Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren kurz von Ta - gen satt der Un - rast

1 Bar.
2 Bs.

re - - - - quiem Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren kurz von Ta - gen satt der Un - rast

(crescendo)

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

ripetere, *crescendo*, fino al BUIO completo indi eseguire la batt. 48 a memoria

Ott.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn. 1.

Tb.

Perc. 1. Gong grave

Perc. 2. Timpano

Perc. 3. Gran Cassa variare sempre un poco, centro, orlo, diagonale

Perc. 4. Tam tam ecc., sempre più forte

Cel.

Arpa

2 Sop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Ein Mensch von Wei-be ge-bo-ren kurz von Ta-gen satt der Un-rast

Ein Mensch von Wei-be ge-bo-ren kurz von Ta-gen satt der Un-rast

Ein Mensch von Wei-be ge-bo-ren kurz von Ta-gen satt der Un-rast

Ein Mensch von Wei-be ge-bo-ren kurz von Ta-gen satt der Un-rast

ripetere, *crescendo*, fino al BUIO completo indi eseguire la batt. 48 a memoria

BUIO - Presto (ognuno con metronomo libero) *poco a poco cresc. fino al fff*, ripetere ad libitum

Ott.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Do

Trb. 2. in Do

Trbn. 1.

Tb.

Perc. 1.-4.

Cel.

Arpa

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

1 Bar.

1 Bar.

2 Bs.

Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren, kurz von Ta - gen satt der Un - rast

Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren, kurz von Ta - gen satt der Un - rast

Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren, kurz von Ta - gen satt der Un - rast

Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren, kurz von Ta - gen satt der Un - rast

Ein Mensch von Wei - be ge - bo - ren, kurz von Ta - gen satt der Un - rast

BUIO - Presto (ognuno con metronomo libero) *poco a poco cresc. fino al fff*, ripetere ad libitum

Vni I div.

Vni II div.

Vle div.

Vc. div.

Cb.

* jeté non misurato

* Ognuno indipendente.

sulle risonanze

Non gridate più

Tenore 1. solo

Con forza disperata (♩ = 60)

ff

Ces - sa - - - te d'uc - ci de - re i mor - ti

Ten. 1. solo

sfz

non gri - da - - - te più non gri - da - - - te

Ten. 1. solo

pp

se li vo - le - te an - co - ra u - di - re

mf

se spe - ra - te di non pe - ri - re

Ten. 1. solo

ppp

Han - no l'im - per - cet - ti - bi le

sus - sur - - ro

Ten. 1. solo

pppp

Non fan - no più ru - mo - re

rit.

del cre - sce - re del l'er - ba

Ten. 1. solo

mf

Lie - ta

p

do - ve non pas - sa l'uo - - - mo.

The musical score is written for Tenore 1. solo in a single system. It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo and dynamic marking 'Con forza disperata (♩ = 60)' and 'ff'. The second staff has 'sfz'. The third staff has 'pp' and 'mf'. The fourth staff has 'ppp'. The fifth staff has 'pppp' and 'rit.'. The sixth staff has 'mf' and 'p'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. There are several 3:2 triplet markings over groups of notes. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature.

Sette variazione sull'Inno alla gioia

PRIMA VARIAZIONE

♩ = tactus (60 circa)

5

Flauto 1.

Oboe 1.

Clarinetto 1. in Sib

Clarinetto 2. in Sib

Fagotto 1.

Fagotto 2.

Corno 1.2. in Fa

Tromba 1.2. in Sib

Vibrafono (bacch. morbide)

Percussione 1.

Percussione 2.

Percussione 3.

Percussione 4.

2 Soprani

2 Mezzosoprani

2 Contralti

2 Tenori

2 Baritoni

2 Bassi

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

soffio ad libitum (senza bocchino) (u i u) sim. (u) (u)

soffio ad libitum (senza bocchino) *pp* (u) i (u) *pp* sim. (u)

chiavi **

chiavi **

Gong grave 3. (non intonato) (con percorso spiraliforme dal centro al bordo) ped. sempre *pp*

3 Tam tam (con percorso spiraliforme dal centro al bordo) (l.v.) *pp sim.*

Gong grave 1.2. (non intonato) (con percorso spiraliforme dal centro al bordo) *ppp* (poco)

(non div.) [O]

(non div.) [I] Ic. * Ilc.

* Oscillare il suono in maniera indipendente, per creare battimenti.
 ** Percuotere alternatamente le varie chiavi dello strumento.

Fl. 1.2.

Ob. 1.2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fig. 1.

Fig. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Vibrafono

Perc. 1.

Gong grave 3.

Marimba [O]

3 Tam tam

Gong grave 1.2.

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

oscillando il suono

oscillando il suono

soffio

soffio

muovere i cilindri

muovere i cilindri

[I]

[O]

un po' in rilievo

l.v.

pp sempre

pp sempre

pp sempre

pp sempre

legatissimo e molto piano

Jön - nek majd jobb na - pok is?

[IAgg] legatissimo e molto piano

Jön - nek majd jobb , na - pok is?

legatissimo e molto piano

Jön - nek majd jobb na - pok is s egy - szer (be jó lesz, ki meg - é - ri) tor - kig a för - te - lem - mel sem -

[I] legatissimo e molto piano

Jön - nek majd jobb na - pok is s egy - szer (be jó lesz, ki meg - é - ri) tor - kig a för - te - lem - mel sem -

[I] legatissimo e molto piano

Jön - nek majd jobb na - pok is s egy - szer (be jó lesz, ki meg - é - ri) tor - kig a för - te - lem -

(non div.)

IIIc. *

IVc.

sim., cresc. e dim. con libertà

sim., cresc. e dim. con libertà

(non div.) Ic. *

IIc.

IIIc. *

IVc.

sim., cresc. e dim. con libertà

sim., cresc. e dim. con libertà

* Oscillare il suono in maniera indipendente, per creare battimenti.

15

oscillando il suono

Fl. 1. *pp* oscillando il suono

Fl. 2. *pp* oscillando il suono

Ob. 1. *pp* oscillando il suono

Ob. 2. *pp* oscillando il suono

Cl. 1. in Sib rimettere il bocchino *pp poss.*

Cl. 2. in Sib rimettere il bocchino *pp poss.*

Fg. 1. *mp*

Fg. 2. *mp*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Vibrafono

Perc. 1. *pp sempre*

Marimba

Perc. 2.

3 Tam tam

Perc. 3.

3 Gong grave *pp sempre*

Perc. 4.

2 Sop. Jön - nek még jobb na - - pok is?

2 Msop. Jön - nek még jobb na - pok is?

2 Cont. - lé - kez - ve me - gál - lí tjuk a go - nosz szé - di - tő - ket a teg - na - pi i - dő - ket. Jön - nek még job -

2 Ten. - lé - kez - ve me - gál - lí - tjuk a go - nosz szé - di - tő - ket a teg - na - pi i - dő - ket. Jön - nek még job -

2 Bs. - mel sem - lé - kez - ve me - gál - lí - tjuk a go - nosz szé - di - tő - ket a teg - na - pi i - dő - ket. Jön - nek

Vni I

Vni II

Vle *sim., cresc. e dim. con libertà*
(non div.) IIIc. *
IVc. *sim., cresc. e dim. con libertà*

Vc.

Cb.

* Oscillare il suono in maniera indipendente, per creare battimenti.

SECONDA VARIAZIONE

→ suono con aria

Fl. 1. → suono con aria

Fl. 2. → suono con aria

Ob. 1. oscillando il suono

Ob. 2. *pp*

Cl. 1. in Sib *pp, dolcissimo*

Cl. 2. in Sib *pp, dolcissimo*

Fg. 1. *p*

Fg. 2. *pp*

Cr. 1. in Fa *pp*

Cr. 2. in Fa *pp*

Vibrafono *pp* *l.v.*

Perc. 1. Marimba *pp*

Perc. 2. 3 Tam tam (Tam tam 1. 2.)

Perc. 3. 3 Gong grave va al Tam tam grave

Perc. 4.

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont. na - pok is?

2 Ten. na - pok is?

2 Bs. még job na - pok is?

[II] non div. IIc. *mf*

Vni I non div. IIIc. *mf* IIc. IIc. *mf* IIc.

Vni II *p, dolcissimo* *p, dolcissimo* *p, dolcissimo*

Vle

Vc.

Cb.

25

Fl. 1. suoni ombra + whistle tones (il suono fondamentale è intermittente, appare e scompare come un'ombra)

Fl. 2. *ppp*

Ob. 1. *doloroso*

Ob. 2. [I] suono con aria dolce

Cl. 1. in Sib *p*

Cl. 2. in Sib *ppp*

Fg. 1. *p*

Fg. 2. *mp*

Cr. 1. in Fa [R] suoni d'eco

Cr. 2. in Fa [R] suoni d'eco

Trb. 1. in Sib con sord. di fibra o cartone

Trb. 2. in Sib con sord. di fibra o cartone

Vibrafono con archetto di Cb. *con forza*

Perc. 1. *con forza*

Perc. 2. Marimba

Perc. 3. 2 Tam tam 1. 2.

Perc. 4. Tam tam grave va ai Piatti sospesi

2 Sop. *sempre molto legato*

2 Msop. *sempre molto legato* - by - te -

2 Cont. [I] *sempre molto legato* - nuj na -
Sza -

Vni I

Vni II *pp* *p* poliarmonici risultanti

Vle

Vc.

Cb.

30

* Fluttuare tra gli armonici superiori (costruiti su una diteggiatura di multifonico; gli armonici risultanti devono essere cangianti e a malapena udibili, quasi "echotoni").

suoni ombra + whistle tones (il suono fondamentale è intermittente, appare e scompare come un'ombra)

Fl. 1. (suoni ombra + whistle tones)

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2. *doloroso*

Cl. 1. in Sib *pp impercettibile*

Cl. 2. in Sib

Fg. 1. *ppp*

Fg. 2. *pp*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Vibrafono

Perc. 1. *pp*

Perc. 2. Marimba

Perc. 3. 3 Tam tam *L.v.* (sempre con percorso spiraliforme)

Perc. 4. 3 Piatti sospesi *pp*

2 Sop. - noś - ci, go - tyc - - - kich

2 Msop. - jęt - Eu - ro - - - py - tedr

2 Cont. u - mie - o dzie - cię Dziedzi - cu ka - - ro -
u - Dziedzi - cu ba -

Vni II (poliarmonici risultanti) intonato

Vle

Vc.

Cb.

(suoni ombra + whistle tones),

Fl. 1. (suoni ombra + whistle tones)

Fl. 2. (suoni ombra + whistle tones)

Ob. 1. *doloroso*

Ob. 2. *p, dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Vibrafono

Perc. 1. *p, dolce*

Perc. 2. *p, dolce*

3 Tam tam (l.v.)

3 Piatti sospesi

3 Gong *pp* sempre con percorso spiraliforme

2 Sop. *koś- cio- łow*

2 Msop. *kó- wych*

2 Cont. *- kó I sy - na - gog w któ- rych roz- brzmie- wał płacz krzyw- dzó - ne- go*

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

lu - du

lu - du

lu - du

(suoni ombra + whistle tones)

Fl. 1. (suoni ombra + whistle tones)

Fl. 2. (suoni ombra + whistle tones)

Ob. 1. *doloroso*

Ob. 2. *p, dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Vibrafono

Perc. 1. Marimba

Perc. 2. Tam tam *l.v.*

Perc. 3. 3 Gong *l.v.*

Perc. 4.

2 Sop. *ho -*
ho - nor

2 Msop. *Kar - te - zju - sza*
Dzie - dzi - cu *ko -*
spad -

2 Cont. *Spi - no -* *- bierco sło -*
i - - zy *- bierco sło - wa*

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

50

(suoni ombra + whistle tones)

Fl. 1. (suoni ombra + whistle tones)

Fl. 2. (suoni ombra + whistle tones)

Ob. 1. *doloroso*

Ob. 2. *p, dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Vibrafono

Perc. 1. *3*

Perc. 2. *3*

Perc. 3. *Tam tam* *lv.*

Perc. 4. *3 Gong* *lv.*

2 Sop. *ho* *nor*

2 Msop. *Le - o - ni - da - sów - jet*

2 Cont. *Po - gro - bów - cze* *Sza-nuj u mie*

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

(suoni ombra + whistle tones)

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Vibrafono

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

doloroso

p, dolce

pp

va ai Crot. con

w go - gro - zy

w go - dzi - - - nie

- noś - ci gro - zy -

- noś - ci na - by - te w go - dzi - - - nie

na - by - te w go - dzi - - - nie

na - by - te w go - dzi - - - nie

TERZA VARIAZIONE

65

Fl. 1. *pp, eco*

Fl. 2. *pp, eco*

Ob. 1. *pp, eco*

Ob. 2. *pp, eco*

Cl. 1. in Sib *pp* echotoni

Cl. 2. in Sib *pp* echotoni

Fg. 1. *pp, eco*

Fg. 2. *pp, eco*

Cr. 1. in Fa *pp, eco*

Cr. 2. in Fa *pp, eco*

Vibrafono

Perc. 1. *[I]* Crotali

Perc. 2. *[I]*

Perc. 3. Tam tam (come eco) fuori acqua in acqua *

Perc. 4. Thai gong *[I]* orlo *p, dolce*

2 Bar. *[I]* con forza

2 Bs. Par - tout je t'ai cher - ché - e

TUTTI: sciolto = Grand Detaché

Vni I sciolto *f*

Vni II sciolto *f*

Vle sciolto *f*

Vc. sciolto *f*

Cb. sciolto *f*

* Le note fra parentesi non sono reali ma suggeriscono l'andamento del gliss.

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1.
in Sib

Cl. 2.
in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1.
in Fa

Cr. 2.
in Fa

Trb. 1.
in Sib

Trb. 2.
in Sib

Vibrafono

Perc. 1.

Crotali

Perc. 2.

Tam tam

Perc. 3.

Thai gong

Perc. 4.

2 Bar.

2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Par - tout je t'ai cher - ché - e

Par - tout je t'ai cher - ché - e, par - tout je t'ai cher - ché - è

Fl. 1. *p, dolce*

Fl. 2. *p, dolce*

Ob. 1. *pp, eco*

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib *mp, dolce*

Cl. 2. in Sib

Fg. 1. *mp, dolce*

Fg. 2. *mp, dolce*

Cr. 1. in Fa *mp, dolce*

Cr. 2. in Fa *mp, dolce*

Trb. 1. in Sib *mp, dolce*

Trb. 2. in Sib *mp, dolce*

Vibrafono *ppp* prende anche

Perc. 1. *ppp* va alla Marimba

Perc. 2. *ppp* va a 2 Piatti sosp.

Perc. 3. 3 Tam tam

Perc. 4. Thai gong

2 Ten. Eu - ro - - - - pa

2 Bar. 2 Bs. Eu - ro - - - - pa

Vni I *p, dolce*

Vni II *p, dolce*

Vle *p, dolce*

Vc. *p, dolce*

Cb. *ppp, dolce*

QUARTA VARIAZIONE

80

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1. oscillando il suono *pp* oscillando il suono

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa suono con aria *pp* soffio

Cr. 2. in Fa suono con aria *pp* soffio *pp* segue sim.

Perc. 1. Vibrafono (*pp*, *dolcissimo*)

Perc. 2. Marimba

Perc. 3. Tam tam

Perc. 4. 2 Piatti sospesi *pp* l.v.

2 Sop. *p, dolce* Eu-ro-pe

2 Msop. *p, dolce* Eu-ro-pe an-tre noir de la faim

2 Cont. *p, dolce* Eu-ro-pe, an-tre noir de

2 Ten. *p, dolce* Eu-ro-pe an-tre noir de la faim ter-re des lar-mes et des veu-

2 Bar. 2 Bs.

TUTTI: jeté non misurato, al pont. *p* *sim.* *(arm)* *IVc.* *(arm)* *Ic.* *IVc.* *(arm)* *IVc.* *(arm)* *Ic.* *IVc.* *(arm)* *Ic.* *8va* *8va*

Vni I *p* *sim.* *(arm)* *IVc.* *(arm)* *IVc.* *(arm)* *IVc.* *(arm)* *Ic.* *IVc.*

Vni II *p* *sim.* *(arm)* *Ic.* *IVc.* *(arm)* *Ic.* *8va* *8va*

Vle *p* *sim.*

Vc. *p* *sim.*

Cb. *p* *sim.*

Fl. 1.

Fl. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Perc. 1. **Vibrafono**

Perc. 2. **Marimba**

Perc. 3. **Tam tam**

Perc. 4. **2 Piatti sospesi**

2 Sop.

2 Msop.

2 Cont.

2 Ten.

2 Bar.

2 Bs.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

echotone

va al Timpano

Voi - ci qu'a tour - né ton de - - - - - stin.

Voi - ci qu'a - , tour - né ton de - stin.

qu'a tour - né ton de - - - - - stin.

- nheur est u - - - ne i - - - dée neu - - - ve.

Le bo - nheur est u - - - ne i - - - dée.

Ic. IIIc.

QUINTA VARIAZIONE
Poco più mosso

100

Fl. 1. *u* *come vento* *pp* *i* *sim.* *u* *i* *u* *i* *u* *i*

Fl. 2. *come vento* *pp* *i* *sim.* *u* *i* *u* *i* *u* *i*

Fg. 1. *effetto elicottero* *ppp*

Fg. 2. *effetto elicottero* *ppp*

Cr. 1. in Fa [I] *ppp*

Cr. 2. in Fa [I] *pp poss.* *oscillando il suono*

Trb. 1. in Sib *pp poss.* *oscillando il suono* *pp*

Perc. 1. Tam tam (medio e grave) con percorso spiraliforme *pp*

Perc. 2. Gong grave con percorso spiraliforme *pp*

Perc. 3. Timpano *pp* *sim.*

Perc. 4. 3 Piatti sospesi *ppp*

2 Sop. [O] *p, misterioso* U - ne as - sem -

2 Msop. [O] *p, misterioso* ne as - sem - blée, de jours

2 Cont. [O] *p, misterioso* U - ne as - sem - blée, de jours

2 Ten. [O]

2 Bar. 2 Bs. [O]

Poco più mosso

al pont., mezza pressione
poliarmonici

Vni I *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vni II *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vle *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vc. *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Cb. *ppp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vni I *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vni II *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vle *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Vc. *pp* al pont., mezza pressione poliarmonici

Cb. *ppp* al pont., mezza pressione poliarmonici

suono con aria soffio (d) p, dolce

Fl. 1. u

Fl. 2.

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Perc. 1. 2 Tam tam (acuto e medio)

Perc. 2. Tam tam medio + Gong grave

Perc. 3. Timpano

Perc. 4. 3 Piatti sospesi

2 Sop. Solo mp

2 Msop. *mf, espr.*

2 Cont. *mf, espr.*

2 Ten.

2 Bar. 2 Bs.

(poliarmonici)

Vni I (poliarmonici)

Vni II (poliarmonici)

Vle (poliarmonici)

Vc. (poliarmonici)

Cb. (poliarmonici) ord.

blée de jours chan - te l'Eu - ro - - - pe

Chan - te l'Eu - ro - pe

Chan - te l'Eu - ro - - - - pe

U - ne as - sem - blée de jours

U - ne as - sem - blée de jours

Fl. 1.

Fl. 2. *mp, dolce*

Ob. 1. *mp, dolce*

Ob. 2. *mp, dolce*

Cl. 1. in Sib *pp*

Cl. 2. in Sib *pp*

Fg. 1. *pp*

Fg. 2. *pp*

Cr. 1. in Fa *nota cantata*

Cr. 2. in Fa *nota cantata*

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Perc. 1. Glockenspiel

Perc. 2. 1 Tam tam + Gong grave *va al Timpano*

Perc. 3. Thai gong *va ai 3 Piatti sospesi*

Perc. 4. Vibrafono

Vni I *p, dolce*

Vni II *p, dolce*
poco a poco smettere trem.
via sordina

Vle *p, dolce*

Vc. *p, dolce*

Cb. *p, dolce*

[VII]

130

suono con aria

pp suono con aria

pp

pp

echotone

echotone

3

3

effetto calcolatore

pp

suono con aria

[I] suono con aria

p

pp

nota cantata

nota cantata

va ai Crotali con

va alla Marimba

Glockenspiel [I]

Timpano

3 Piatti sospesi

pp possibile

Vibrafono

mf, dolce

3

prende

[O]

A - mi - ci

A - mi - ci

p, dolce

trem. irregolare

p, dolce

pizz. vibr.

p

pizz. vibr.

p

Fl. 1. *pp*

Fl. 2. *pp*

Cl. 1. in Sib *ppp*

Cl. 2. in Sib *ppp*

Fg. 1. *pp*

Fg. 2. *pp*

Cr. 1. in Fa *pp*

Cr. 2. in Fa *pp*

Perc. 1. *Crotali* (Marimba) *pp*

Perc. 2. *3 Piatti sospesi* (l.v. sempre)

Perc. 3. *Vibrafono* *pp*

Perc. 4. *pp*

2 Sop. *p, dolce* nel-la lu - ce do - ve il cie - lo

2 Msop. *p, dolce* E , don - do - la, lu - ce do - ve il cie -

2 Cont. *pp* Ci aspetta u - na bar - ca , don - do - la,

2 Ten. *pp* e don - do - - la

2 Bar. *pp* e don - do - - la

2 Bs. *pp* e don - do - - la

Vni I *trem. irregolare* *pp poss. irregolare* *pp poss.*

Vni II *trem. irregolare* *ppp*

Vle *trem. irregolare*

Vc. *trem. irregolare* *Ic. trem. irregolare* *pp*

Cb. *arco IVc.* *arco IIc.* *p, dolce* *pp*

145

150

Fl. 1.
Fl. 2.
Ob. 1.
Ob. 2.
Cl. 1. in Sib
Cl. 2. in Sib
Cr. 1. in Fa
Cr. 2. in Fa
Perc. 1. Crotali
Perc. 2. (Marimba)
Perc. 3. 3 Piatti sospesi *l.v. sempre*
Perc. 4. Vibrafono
2 Sop.
2 Msop.
2 Cont.
2 Ten. *p, dolce*
2 Bar. 2 Bs. *p, dolce*

con lo sguar - do ver -
con lo sguar - do ver - so j mon - - ti
le ra gaz - ze al la fi ne - - - - - stra
le ra gaz - ze al - la fi ne - stra an ne - ri - ta

Vni I (trem. irregolare)
Vni II (trem. irregolare)
Vle
Vc. (trem. irregolare)
Cb. (trem. irregolare)

IIc.
IIIc. *pp*
IIc.
IIIc. *pp*
IIc. *pp*
IIIc. *pp*
Ic. *pp*
IIc. *pp*
IIIc. *pp*
IVc. *pp*

ritardando e dim.

160

Fl. 1.
Fl. 2.
Ob. 1.
Ob. 2.
Cl. 1. in Sib
Cl. 2. in Sib
Cr. 1. in Fa
Cr. 2. in Fa
Perc. 1. Crotali, Wind chimes *l.v.*
Perc. 2. Marimba *pp*
Perc. 3. 3 Piatti sospesi *pp*
Perc. 4. Vibrafono *pp*
2 Sop.
2 Msop.
2 Cont. *l'av - ve - - ni - - - re*

ritardando e dim.

Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

10. Epilogo

Calmo ♩ = 60 ca.

5

Flauto in ebano

p dolce, come un ricordo

Vibrafono

Percussione 1. *pp dolcissimo ped. sempre*

Marimba *pp dolcissimo*

Percussione 2. *pp dolcissimo*

3 Piatti sospesi *l.v. sempre*

Percussione 3. *ppp (sempre)*

3 Gong *ppp (sempre)*

Baritono

Calmo ♩ = 60 ca.

parlato freddo, sonoro

Tran - quil - la è l'ap - pa - ren - za di Bel - fast,

10

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

3 Piatti sospesi

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

Bar. 1. solo

la se - ra è pros - si - ma. La notte immi - nen - te.

15

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

3 Piatti sospesi

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

Bar. 1. solo

U - ni - ci pun - ti vi - vi, i pubs dai lo - ro ve - - tri di lan - ter - na

* ♩ = , ♩ = .

20

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

3 Piatti sospesi

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

Bar. 1. solo

ma - - gi - - ca - - - - - col - - -

25

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

3 Piatti sospesi

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

Bar. 1. solo

- mi, sti - va-ti di uo-mi-ne e don - - ne ai ta - - vo - li,

30

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

3 Piatti sospesi

Perc. 3.

3 Gong

Perc. 4.

Bar. 1. solo

tran - quil - - - li, fit-ti di con-ver-sa - - ri.

va al Timpano

va al Tamb. senza corde e G.C.

va ai 3 Tam tam

Molto agitato, sempre pianissimo

35

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

Tamburo senza corde
G.C.

Perc. 3.

3 Tam tam (l.v.)

Perc. 4.

Bar. 1. solo

Se non che un gio-va-ne di ven-ti-quattro



40

Fl. eb.

Vibrafono

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

Tamburo (s.c.)
G.C.

Perc. 3.

3 Tam tam

Perc. 4.

Bar. 1. solo

an-ni old(!) ha a - vu-to stama-ni il suo com-mos - so ed agguer-ri-to fu-ne-ra - le,



45

Fl. eb.

Fltz.

Vibrafono

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

Tamburo (s.c.)
G.C.

Perc. 3.

3 Tam tam

Perc. 4.

Bar. 1. solo

la pri - ma vit - ti - ma (cat - to - li - ca) al-l'ac - cor - do di Du - bli - no ha

50

Fl. eb.

Vibrafono *tr* *(bz #e)* *tr*

Perc. 1.

Timpano

Perc. 2.

G.C.

Perc. 3.

3 Tam tam

Perc. 4.

Bar. 1. solo

già pie - ga - to i gi - noc - chi e la cer - vi - - - ce.



55

Fl. eb. **3 + 3 + 2** oscillando il suono

Vibrafono

Marimba

Perc. 1.

Timpano va al Tp.

Perc. 2.

Tamburo (s.c.)

G.C. *tr* *tr* *tr*

Perc. 3.

3 Tam tam

Perc. 4.

Bar. 1. solo *f*

So-no que-ste vam-pa - te che mi di - co - no:



Entrata delle Erinni

60

Fl. eb.

Marimba

Perc. 1.

Timpano (l.v.) va ai 5 Tom toms

Perc. 2.

G.C.

Perc. 3.

3 Tam tam (poco) (molto)

Perc. 4.

Bar. 1. solo

mol-to fuo-co na-scon - de que - sta ce - ne - re.

Fl. 1.2. *a 2*

Fl. eb.

Percussioni: tutti con forza belluina

Perc. 1. **Marimba**

Perc. 2. **5 Tom toms**

Perc. 3. **G.C.** **3 Piatti sospesi** **2 Gong**

Perc. 4. **3 Tam tam**

Coro femm.

Uh

65

Fl. 1.2.

Fl. eb.

Fltz.

Marimba

Perc. 1.

Perc. 2. **5 Tom toms**

Perc. 3. **3 Piatti sospesi** **2 Gong**

Perc. 4. **3 Tam tam**

Coro femm.

uh

uh

uh

70

Fl. 1.2.

Fl. eb.

Marimba

Perc. 1.

Perc. 2. **5 Tom toms**

Perc. 3. **3 Piatti sospesi** **2 Gong**

Perc. 4. **3 Tam tam**

Coro femm.

uh

uh

uh

75

Fl. 1.2. *ord.* $2 + 2 + 3$ 80 Fltz. *b*

Fl. eb.

Perc. 1. *Marimba*

Perc. 2. *5 Tom toms*

Perc. 3. *3 Piatti sospesi*
2 Gong

Perc. 4. *3 Tam tam*

Coro femm. uh uh uh uh uh

Fl. 1.2. 85 *ord.*

Fl. eb.

Perc. 1. *Marimba*

Perc. 2. *5 Tom toms*

Perc. 3. *3 Piatti sospesi*
2 Gong

Perc. 4. *3 Tam tam*

Coro femm. uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

(picchiattati)

Fl. 1.2. Fltz. *ord.* 90 (Fltz.)

Fl. eb.

Perc. 1. *Marimba* va al Tp.

Perc. 2. *5 Tom toms*

Perc. 3. *3 Piatti sospesi*
2 Gong

Perc. 4. *3 Tam tam* *molto* *sforz.*

Coro femm. uh uh uh uh uh uh uh uh uh

Barbarico, con fuoco

95

Fl. 1. *ff*

Fl. 2. *ff*

Ob. 1. *ff*

Ob. 2. *ff*

Cl. 1. in Sib *ff*

Cl. 2. in Sib *ff*

Fg. 1. *ff*

Fg. 2. *ff*

Cr. 1. in Fa *< ff*

Cr. 2. in Fa *< ff*

Trb. 1. in Sib *< ff* *gliss.* *sim.*

Trb. 2. in Sib *ff* *frull.*

Trbn. *ff* *frull.*

Tb. *ff* *frull.*

Timpano

Perc. 1.

Perc. 2. *ff* 4:3 8:5 5:3 5:4 9:8

Perc. 3. 3 Piatti sospesi 2 Gong

Perc. 4. 3 Tam tam

Barbarico, con fuoco

Vni I *con forza*

Vni II *con forza*

Vle *con forza*

Vc. *con forza*

Cb. *con forza*

100

This page contains the musical score for measures 95 through 100. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2 in B-flat, and Bassoons 1 and 2. The brass section includes Trumpets 1 and 2 in B-flat, Trombones, and Tubas. The percussion section includes Timpani, 5 Tom toms, 3 suspended cymbals, 2 gongs, and 3 tam-tams. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *gliss.* (glissando). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

105

Fl. 1. *ff*

Fl. 2. *ff*

Ob. 1. *ff*

Ob. 2. *ff*

Cl. 1. in Sib *ff*

Cl. 2. in Sib *ff*

Fg. 1. *ff*

Fg. 2. *ff*

Cr. 1. in Fa *<ff*

Cr. 2. in Fa *<ff*

Trb. 1. in Sib *ff* frull. *gliss.* *sim.*

Trb. 2. in Sib *ff* frull.

Trbn. *ff* frull.

Tb. *ff* frull.

Timpano

Perc. 1.

Perc. 2. 5 Tom toms 4:3 8:5 5:3 5:4 9:8

Perc. 3. 3 Piatti sospesi 2 Gong

Perc. 4. 3 Tam tam

Vni I *con forza*

Vni II *con forza*

Vle *con forza*

Vc. *con forza*

Cb. *con forza*

110

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Trbn.

Tb.

Percussioni: crescendo al parossismo

Timpano

Perc. 1.

5 Tom toms

3 Piatti sospesi
2 Gong

Perc. 3.

3 Tam tam

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Entrata Pax
Ampiamente

Fl. 1. *sf, con disperazione*

Fl. 2. *sf, con disperazione*

Ob. 1.

Ob. 2. *f con disperazione*

Cl. 1.2. in Sib *f con disperazione*

Fg. 1.2. *sf, con disperazione*

Cr. 1.2. in Fa *sf, con disperazione*

Trb. 1.2. in Sib *sf, con disperazione*

Trbn. *sf, con disperazione*

Tb. *sf, con disperazione*

Perc. 1. Timpano va ai Crotali Crotali *sf, con disperazione*

Perc. 2. 5 Tom toms va al Vibrafono Vibrafono *pp*

Perc. 3. 3 Piatti sospesi 2 Gong

Perc. 4. 3 Tam tam *pp*

Ampiamente

Vni I *sf, con disperazione*

Vni II *sf, con disperazione*

Vle *sf, con disperazione*

Vc. *sf, con disperazione*

Cb. *sf, con disperazione*

vibr.

gliss.

allargando -----

The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2 in Bb, Cor Anglais 1 & 2 in F), brass (Trumpets 1 & 2 in Bb), and percussion (Crotali, Vibrafono, 3 Piatti sospesi, 2 Gong, 3 Tam tam). The second system includes strings (Violini I & II, Violoncello, Contrabbasso) and a Pax part. The score features various dynamics such as *mf*, *sf, con disperazione*, *f*, and *mf molto espr. vibr.*. It also includes performance instructions like *vibr.*, *l.v.*, and *va alla Marimba*. The *allargando* marking is present at the beginning and end of the system.

Ampiamente, con molta libertà

130

Fl. 1.

Fl. 2.

Fl. eb. ad libitum

Perc. 1. Crotali

Perc. 2. Vibrafono

Perc. 3. Marimba
p, in eco

Perc. 4. 3 Tam tam

Pax
mf *vibr.* *con forza* *vibr.*
- te - nim si e - go Pax il - la di - vo - - rum si - mul

Cb.

Ampiamente, con molta libertà



Fl. 1.

Fl. 2.

Fl. eb.

Perc. 1. Crotali

Perc. 2. Vibrafono

Perc. 3. Marimba
sempre p, in eco

Perc. 4. 3 Tam tam

Pax
mf, sempre espr.
et ho - mi - num vo - ce lau - da - - - ta

Cb.

pp

arm.

135

Fl. 1. *pp*

Fl. 2. *mp* *pp*

Cl. 1. in Sib *mf*

Cl. 2. in Sib *mf*

Cr. 1.2. in Fa

Trb. 1. in Sib *mf*

Trb. 2. in Sib *mf*

Trbn.

Perc. 1. Crotali

Perc. 2. Vibrafono

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. 3 Tam tam

Pax *mf* *poco forte*
fons, — pa - rens, al - trix,

Vni I *pp*

Vni II *pp*

Vle *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

145

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1, 2.

Cl. 1, 2. in Sib

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Trbn.

Perc. 1. Crotali

Perc. 2. Vibrafono

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. 3 Tam tam

Pax

Cb.

mf

vibr.

am - pli - a - - trix, tu - ta - trix,

150

Fl. 1.

Fl. 2.

Perc. 1. Crotali

Perc. 2. Vibrafono

Perc. 3. Marimba

Perc. 4. 3 Tam tam (sempre con movimento spiraliforme)

Pax

Cb.

mf

allargando

re - rum bo - na - rum om - nium, quas vel cae - lum ha - bet, vel ter - ra

va alla G.C.

va al Gong

pp

Calmo molto (♩ = 54/60)

155

Fl. 1. *p, dolce*

Fl. 2. *p, dolce*

Ob. 1. *p, dolce*

Ob. 2. *p, dolce*

Cl. 1.2. in Sib

Trb. 1. in Sib con sord. di feltro o cartone

Trb. 2. in Sib con sord. di feltro o cartone *f*

Perc. 1. Gran Cassa *ppp, minaccioso* (*ppp*) (sempre)

Perc. 2. Vibrafono *p, dolce* (l.v. sempre)

Perc. 3. Gong fuori acqua in acqua *ppp*

Perc. 4. 3 Tam tam *pp* *mp* *pp*

Pf. *come un brusio lontano* *mp, dolce* *pp, lontano* *pp, lontano*

Arpa *l.v. sempre*

Pax

Calmo molto (♩ = 54/60)

Vle *gliss.* *mp, lontano* *segue sim. sempre gliss.*

Vc. *gliss.* *mp, lontano* *segue sim. sempre gliss.*

Vc. Ic. *gliss.* *mp, lontano* *segue sim. sempre gliss.*

Vc. IIc. *mp, lontano* *segue sim. sempre gliss.*

Cb.

* Le note fra parentesi non sono reali ma suggeriscono l'andamento del gliss.

160

Fl. 1. *p, dolce*

Fl. 2. *p, dolce*

Ob. 1. *mf*

Ob. 2. *mf*

Cl. 1. in Sib *p, dolce*

Cl. 2. in Sib *p, dolce*

Perc. 1. Gran Cassa (pochissimo)

Perc. 2. Vibrafono *mf* *mp*

Perc. 3. Gong *f*

Perc. 4. 3 Tam tam *pp*

Pf. *poco a poco cresc.*

Arpa *pp, dolce*

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *poco a poco cresc.*

Vc. *poco a poco cresc.*

Cb. *poco a poco cresc.*

165

passa a Ottavino

Fl. 1. *mf, espr.*

Fl. 2. *mf, espr.*

Cl. 1. in Sib *mf, espr.*

Cl. 2. in Sib *mf, espr.*

Trb. 1. in Sib *con forza*

Trb. 2. in Sib *con forza*

Perc. 1. Gran Cassa

Perc. 2. Vibrafono *f* *mf* prende

Perc. 3. Gong *pp*

Perc. 4. 3 Tom tom

Pf. *ppp possibile*

Arpa

2 Msop. *p, dolce* Tan d'à - ple - - ston ka -

Vni I *p*

Vni II

Vle 9 10

Vc. 9 10 7 6

Cb. 7 6 5

170

Cr. 1. in Fa
con forza

Trb. 1. in Sib
con forza

Trbn.
con forza

Tb.
con forza

Perc. 1. Gran Cassa *con forza* rullo normale *con forza* rullo normale

Perc. 2. Vibrafono *con tutta forza* senza trem.

Perc. 3. Gong *f* *ppp*

Perc. 4. 3 Tam tam *mp* *sfz* *sfz*

Pf. *pp poss.* *con molta calma* *mf, dolce*

Arpa

Pax

2 Sopr. *dolce*
mein
bré
hài

2 Msop. *di' or-gàn*
mè-pot'en pó - - lei - - - - - poi -

2 Cont. *an - ti -*
stà - sin - - - - - me dé pi - ù - sa - - - - - an - ti -
tà - d'e - péuchomai - - - - - kó - nis mé - lan - - - - -

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Cr. 1.2. in Fa

Trb. 1.2. in Sib

Trbn.

Tb.

Perc. 1. Gran Cassa *con forza* 3 Piatti sospesi *pp* va al Vibr.

Perc. 2. Vibrafono *b2.* Marimba *p, dolcemente*

Perc. 3. Gong *pp*

Perc. 4. 3 Tam tam *pp* con movimento spiraliforme (sempre) *L.v.* va ai Dobachi

Pf. *L.v.*

Arpa *L.v.*

Pax *p, dolce* - le - os. *pp*

2 Sopr. pó -

2 Msop. - nàs

2 Cont. - phónus À - tas har - pa - li - sai

Vni I (Ic.) *p, dolce (sempre)*

Vni II (IIIc.) *p, dolce*

Vle (IIc.) *p, dolce (sempre)*

Vc. *p, dolce (sempre)*

Cb. *p, dolce (sempre)*

180 **185**

Perc. 1. **Vibrafono**

Perc. 2. **Marimba**

Perc. 3. **Gong**

Perc. 4. **Dobachi** **Piatto cinese** *va ai Dob.*

p, dolce *mp*

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc. *Ilc.*

Cb.

190

Perc. 1. **Vibrafono** *va ai Temple blocks*

Perc. 2. **Marimba**

Perc. 3. **Gong**

Perc. 4. **Dobachi** **Piatto cin. Dobachi** *va ai 5 Tom toms*

pp

Vni I

Vni II

Vle *(lc.)*

Vc.

Cb.

Presto con fuoco

195

Ott. *ff*

Fl. 2. *ff*

Ob. 1. *ff*

Ob. 2. *ff*

Cl. 1. in Sib *ff*

Cl. 2. in Sib *ff*

Fg. 1. *ff*

Fg. 2. *ff*

Cr. 1. in Fa *<ff*

Cr. 2. in Fa *<ff*

Trb. 1. in Sib *ff*

Trb. 2. in Sib *ff* frull.

Trbn. *ff* frull.

Tb. *ff* frull.

Perc. 1. *ff*

Perc. 2. *sffz*

Perc. 3. *sffz*

Perc. 4. *ff*

3 Piatti sospesi
2 Gong

5 Tom toms

Vni I *con forza*

Vni II *con forza*

Vle *con forza*

Vc. *con forza*

Cb. *con forza*

Più calmo, liberamente

205

passa a Flauto 1.

Ott. *sforz.* *mf, dolce*

Fl. 2. *mf, dolce*

Ob. 1. *mf, dolce*

Ob. 2. *mf, dolce*

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2. *sforz.*

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib *sforz., con disperazione*

Trb. 2. in Sib *sforz., con disperazione*

Trbn.

Tb.

Perc. 1. **3 Tam tam** sempre con movimento spiraliforme *con forza* *pp* *(pp)*

Perc. 2. **Marimba**

Perc. 3. **3 Piatti sospesi** **2 Gong** *(l.v.)* va ai 3 Gong

Perc. 4. **5 Tom toms** **Vibrafono** *pp* *mp, dolce* *l.v.* *l.v.*

Pax *sforz.* *vibr.* *mf, dolce* *vibr.*

Si, con-tra haec om - nia, bel - lum se-mel omnium ma-lo - rum, si hu - i - us vi-tio su-bi-to mar -

Più calmo, liberamente

Vni I *sforz.* *f* *gliss.*

Vni II *sforz.* *f* *gliss.*

Vle *sforz.* *f* *gliss.*

Vc. *sforz.* *f*

Cb. *sforz.* *f*

215

Fl. 1. *mp, dolce*

Fl. 2. *mp dolce*

Ob. 1. *mp, dolce* *p*

Ob. 2. *mp, dolce*

Cl. 1. in Sib *mf, dolce*

Cl. 2. in Sib *mf, dolce*

Fig. 1.2.

Cr. 1.2. in Fa

Trb. 1.2. in Sib

Trbn.

Tb.

Perc. 1. **3 Tam tam** *l.v.* *pp* *mp* *(l.v.)*

Perc. 2.

Perc. 3.

Perc. 4. **Vibrafono** *l.v.* *mp* *mf vibr.*

Pax
- ce - scunt flo - ren - - - - - tia - - - - - di - la - bun - tur - - - - -

Vni I *mp*

Vni II *mp*

Vle

Vc.

Cb.

220

Fl. 1.

Fl. 2.

Ob. 1.

Ob. 2.

Cl. 1. in Sib

Cl. 2. in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2. in Fa

Trb. 1. in Sib

Trb. 2. in Sib

Trbn.

Tb.

3 Tam tam

Perc. 1.

Marimba

Perc. 2.

3 Gong

pp

Vibrafono

gliss. zig-zag

Pax

au - cta, la - bu - scunt ful - ta,

Vni I

con forza

gliss.

Vni II

con forza

gliss.

Vle

con forza

gliss.

Vc.

Cb.

225 *allargando* 230 **Ampiamente** *lunga*

Fl. 1. *pp, dolce* *con forza*

Fl. 2. *pp, dolce* *con forza*

Ob. 1. *con forza*

Ob. 2. *con forza*

Cl. 1. in Sib *con forza*

Cl. 2. in Sib *con forza*

Fg. 1.

Cr. 1. in Fa *con forza*

Cr. 2. in Fa *con forza*

Trb. 1. in Sib *con forza*

Trb. 2. in Sib *con forza*

Trbn.

Tb.

Perc. 1. 3 Tam tam *mp molto*

Perc. 2. Marimba *pp* *Crotali* *Marimba* *mf, sonoro*

Perc. 3. 3 Gong *pp* *poco* *lv.*

Perc. 4. Vibrafono *pp* *lv.*

Pax *pp subito* *con forza* *p* *gliss.*
 pe - re - nunt be - ne con - di - ta, a - ma - re - scunt dul - - cia

allargando **Ampiamente** *gliss.*

Vni I *pp* *pp* *con forza* *p* *gliss.* *pp*

Vni II *pp* *pp* *con forza* *p* *gliss.* *pp*

Vle *pp* *pp* *con forza* *p* *gliss.* *pp*

Vc. *pp* *pp* *con forza* *p* *gliss.* *pp*

Cb. *pp* *pp* *con forza* *p* *gliss.* *pp*

235

Sostenuto, molto calmo, come "da lontano" (♩ = 56)

3 Tam tam *sempre con movimento spiraliforme*

Perc. 1. *pp* *poco* *segue sim.*

Marimba *p*

Perc. 2. *pp* *poco* *segue sim.*

3 Gong *sempre con movimento spiraliforme*

Perc. 3. *pp* *poco* *segue sim.*

Vibrafono *ped. sempre pp*

1 Sopr. *pp* MA - KROS

2 Msop. *pp* KO - - - -

2 Cont. *pp* KO - - SMOS

2 Ten. *pp* MA - - KROS

2 Bar. *pp* respirando a turno
KO - - - SMOS

2 Bs. *pp* respirando a turno
KO - SMOS

240

3 Tam tam

Perc. 1. *pp* *poco* *segue sim.*

Marimba *pp* *poco* *segue sim.*

Perc. 2.

3 Gong *pp* *poco* *segue sim.*

Wind chimes (d) (l.v.) (d)

Perc. 4. Vibrafono *ppp* *ppp*

1 Sopr. KO - - - -

2 Msop. MA - - - -

2 Cont. MA - - KROS

2 Ten. KO - - SMOS

2 Bar. KO - - SMOS

2 Bs. KO - - SMOS

245

3 Tam tam

Perc. 1. Marimba

Perc. 2. 3 Gong

Perc. 3. Vibrafono

Perc. 4.

1 Sopr. SMOS MA KROS

2 Msop. KROS

2 Cont.

2 Ten. KO SMOS MA

2 Bar. KO SMOS MA

2 Bs. MA KROS

250

3 Tam tam

Perc. 1. Marimba

Perc. 2.

Perc. 3. 3 Gong

Perc. 4. Wind chimes

Vibrafono

Pax

1 Sopr. CHRO NOS PA RA DO KSOS

2 Msop. CHRO NOS PA RA DO

2 Cont. CHRO NOS PA RA DO

2 Ten. KROS CHRO NOS PA

2 Bar. CHRO NOS PA

2 Bs. CHRO NOS

va a Tp. 

con forza

255

3 Tam tam

Perc. 1. Marimba *sempre ppp*

Perc. 2. 3 Gong

Perc. 3. Timpano *sempre ppp*

Perc. 4. Vibrafono *pp ma presente*

Pax
per de - um im - mor - ta - - lem quis cre - dat

1 Sopr.

2 Msop. KSOS

2 Cont. KSOS

2 Ten. uniti
- RA - - - DO - - - KSOS

2 Bar. - - - RA - - - DO - - - KSOS

2 Bs. PA - - - RA - - - DO - - - KSOS

260

3 Tam tam *rit.*

Perc. 1. Marimba

Perc. 2. 3 Gong *pp*

Perc. 3. Timpano *l.v.*

Perc. 4. Vibrafono *pp*

Pax
i - stos ho - mi - nes es - - - se?

1 Sopr. *pp*
CHRONOS PA - RA - - DO - KSOS.

2 Msop. *pp*
- RA -

2 Cont. *pp*
- RA - - DO -

2 Ten. *pp*
CHRO - NOS PA -

2 Bar. *pp*
CHRO -

2 Bs. *pp*
CHRO - NOS

Canti della tradizione ebraica da inserire a libera scelta durante il 3. Episodio (N. 7., Olocausto)

da cantare a partire da battuta 10, pagina 102

1. Mama si yo mi muero (Sephardic)

Adagio
pp, in lontananza

Tenore 1. solo

Ma - ma si yo mi mue - ro, ma - ma si

yo mi mue - ro, ma - ma si yo mi mue - ro

cha - za - nim no que - - ro yo yo

da cantare a partire da battuta 38, pagina 105

2. Im lager (Kaddish)

♩ = 54 ca., ma molto libero

con sord. di fibra o cartone

5

Tromba 1. in Do
Tromba 2. in Do
Baritono 1. solo

Fltz.
pp
con sord. di fibra o cartone
Fltz.
pp

Die hier um - her-gehn, sind nur Lei - ber _____ und ha - ben kei - ne See-le

10

Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Bar. 1. solo

pp
pp

mehr, sind Na - men nur _____ im Buch der Schrei - - ber, Ge - fan - gne _____

15

Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Bar. 1. solo

pp
pp

Män-ner, Kna-ben, Wei - - ber. Und ih - re Au - gen star - ren leer _____ mit

Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Bar. 1. solo

pp
pp

brö - ckeln - dem, zer-fall - len _ Schau-en auf Stun - - den _____ da in dü - sterm Loch ge -

20

Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Bar. 1. solo

- würgt, _____ zer-tram-pelt, blind - ge - ha - uen ihr _____ Qual - ge - ächz, ihr Wahn-sinns-gra - uen, ein Tier _____

25

Trb. 1. in Do
Trb. 2. in Do
Bar. 1. solo

_____ auf Händ _____ und Fü - ße kroch... _____

da cantare a partire da battuta 59, pagina 111

3. (Sephardic)

Calmo
p

Baritono 1. solo

Pur la tu puer-ta yo pa - si La tu - pi in - se - ra - da La ya vi - du - ra yo bi -

Bar. 1. solo

- zi _____ Cu - mo bi - zar tu ca - - ras. - zar tu ca - - ras.

1. 2.

da cantare a partire da battuta 122, pagina 120

4. Der Rosenkäfer (Moshiachzeiten)

Andante con moto 5

Corno inglese

Mezzosoprano 1. solo

10 *ten. ad libitum* **15**

C. i.

p, dolce

Msop. 1. solo

Es ist ein e - lend Sein, es ist ein Ding der Din - ge, ein Ding der Din - ge

20

C. i.

Msop. 1. solo

der Split - ter, ab - ge -

25 **30**

C. i.

Msop. 1. solo

- feilt von Got - tes Sie - gel - rin - ge.

35 *ten. ad libitum* **40**

C. i.

Msop. 1. solo

Ihr nennt es Ju - ni - stern, der blau - en Ta - gen gleißt, ich nennt es Zau - ber - tier,

45 *ten. ad libitum*

C. i.

f

Msop. 1. solo

ge - zeugt in Blu - men - geist den uns kein Kräu - ter - mann noch Wun - der -

50 **55** *passa a Oboe*

C. i.

p *ten. ad libitum* *f*

Msop. 1. solo

- arzt ver - han - delt

35

Ob. 1.

Bs. 1. solo

- - - - - ra wo - dy wo - ła dla i - mie - nia Aa - ron, któ - re u - mie - ra z pra -

40

Ob. 1.

Bs. 1. solo

- gnie - nia. Nie skacz w bie - gu, i - mię Da - wi -

45

Ob. 1.

Bs. 1. solo

- da. Tyś jest i - mię ska - zu - ją - ce

50

Ob. 1.

Bs. 1. solo

na klę - skę, nie da - wa - ne ni - ko - mu, bez do - mu, do - nos - ze - nia w tym kra - ju zbyt cięż - kie.

55

Ob. 1.

pp

Bs. 1. solo

Syn niech i - mię sło - wiańskie ma, bo tu li - cza wło - sy na gło - wie, bo tu - dzei - łą do - bro

60

Ob. 1.

pp

Bs. 1. solo

pp

od zła we - dle i - mion i kro - ju po - wiek

da cantare a partire da battuta 260, pagina 139

6. Seš mezes (Sephardic)

Moderato

Tenore 1. solo  Seš _____ me - zes es - tu vin Vie - na U - na no - che non dor mi

5

Ten. 1. solo  Ma - til - da en los iš - pi - ta - les nis - o zos _____ en Se - la nik

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Maria Gabriella Zen _____ matricola: 955470 _____

Dottorato: Scienze del Linguaggio _____

Ciclo: 23° _____

Titolo della tesi¹: CHRONOS PARÁDOKSOS – Genesi di un'opera poliglotta _____

Abstract: La tesi analizza le scelte strutturali, poetiche e musicali del progetto CHRONOS PARÁDOKSOS, vincitore nel 2007 del Concorso Europeo EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency della Comunità Europea) 09/2006, bandito nell'ambito del Cultural Programme 2007-2013 per un'opera lirica nuova che puntasse alla trasmissione dell'identità culturale europea e prevedesse aspetti musicali innovativi. Il libretto dell'opera è composto da versi originali in 10 lingue di 24 poeti: Eschilo (greco antico), W. Szyborska, Z. Herbert, C. Miłosz (polacco), A. Machado, C. Vallejo (spagnolo), J. Saramago (portoghese), A. MacLeish (inglese), M. Buber, P. Celan, S. G. Frug, G. Kolmar, H. Kräftner, E. Weinert (tedesco), E. Ady, M. Radnoti (ungherese), P. Levi, M. Luzi, V. Sereni, G. Ungaretti (italiano), V. Hugo, F. Monod, J. Romaines (francese), Erasmo da Rotterdam (latino medievale). La tesi contiene anche il libretto dell' opera con le indicazioni di regia e la partitura.

My thesis focuses on the structural, poetical and musical choices of the “CHRONOS PARÁDOKSOS” project, winner in 2007 of the 09/2006 European Competition, proclaimed by EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency of the European Community) for a new opera aiming at the transmission of the European cultural identity and containig innovative musical aspects. The libretto of the opera is built by a choice of lines in 10 different languages by 24 poets: Eschilo (ancient Greek), W. Szyborska, Z. Herbert, C. Miłosz (Polish), A. Machado, C. Vallejo (Spanish), J. Saramago (Portuguese), A. MacLeish (English), M. Buber, P. Celan, S.G. Frug, G. Kolmar, H. Kräftner, E. Weinert (German), E. Ady, M. Radnoti (Hungarian), P. Levi, M. Luzi, V. Sereni, G. Ungaretti (Italian), v. Hugo, F. Monod, J. Romaines (French), Erasmus from Rotterdam (mediaeval Latin). My thesis contains also the libretto, complete with the direction notes, and the orchestral score of the opera.

1 Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.

Firma dello studente

Maria Fehnello Zu