

sabato 25 settembre 2004  
ore 21

Conservatorio  
Giuseppe Verdi

**Ensemble**  
**Intercontemporain**  
**Pierre Boulez**, direttore  
**Luisa Castellani**, mezzosoprano  
**Christophe Desjardins**, viola

Luciano Berio non è soltanto uno dei più grandi compositori del nostro tempo al quale Torino Settembre Musica ha dedicato negli anni passati una magnifica rassegna di concerti. Berio provava per il nostro festival grande stima e amicizia e lo considerava una delle migliori realtà della vita musicale italiana. Volendo tributare a un amico e a un maestro di tale grandezza un omaggio a un anno dalla sua scomparsa, Torino Settembre Musica ha pensato di rivolgersi al più grande tra i suoi amici e colleghi, ovvero a Pierre Boulez. I due compositori, nati entrambi nel 1925, erano grandi amici e, pur essendo molto diversi, avevano molti punti in comune, al punto che somiglianze e contrasti potrebbero indurre a narrare le loro carriere secondo l'antico e bellissimo criterio delle "Vite parallele". Il concerto che Pierre Boulez con l'Ensemble Intercontemporain dedicherà alla memoria dell'amico Luciano punta decisamente in questa direzione.

*Enzo Restagno*

**Pierre Boulez**

(1925)

*Dérive 2*

per undici strumenti

**Luciano Berio**

(1925-2003)

*Chemins II*

per viola e 9 strumenti

*Différences*

per cinque strumenti e nastro magnetico

*Folk Songs* per mezzosoprano e sette esecutori

*Black is the color*

*I wonder as I wonder*

*Loosin yelav*

*Rosignolet du bois*

*A la femminisca*

*La donna ideale*

*Ballo*

*Motettu de tristura*

*Malurous qu'o uno fenno*

*La fiolaire*

*Azerbaijan love song*

## **Ensemble Intercontemporain**

**Emmanuelle Ophèle**, flauto e ottavino

**Didier Pateau**, corno inglese e oboe

**Alain Damiens**, clarinetto

**Alain Billard**, clarinetto basso e clarinetto

**Paul Riveaux**, fagotto

**Jean-Christophe Vervoitte**, corno

**Jérôme Naulais**, trombone

**Vincent Bauer**,

**Michel Cerutti**,

**Samuel Favre**, percussioni

**Dimitri Vassilakis**, pianoforte

**Frédérique Cambreling**, arpa

**Hae-Sun Kang**, violino

**Christophe Desjardins**,

**Odile Auboin**, viola

**Eric-Maria Couturier**,

**Raphaël Chrétien\***, violoncello

**Frédéric Stochl**, contrabbasso

\* musicista aggiunto

**L'Ensemble Intercontemporain** è stato fondato nel 1976, con il sostegno dell'allora Ministro della Cultura Michel Guy, da Pierre Boulez. I trentuno solisti che ne fanno parte, con contratto permanente, sono impegnati nella diffusione della musica del nostro tempo attraverso performance, creazioni e progetti educativi, coinvolgendo il pubblico come i giovani musicisti. L'Ensemble lavora in stretto contatto con i compositori, esplorando nuove tecniche strumentali e sviluppando progetti che spesso fondono musica, teatro, danza e video. Nuovi brani vengono regolarmente commissionati ed eseguiti, arricchendo continuamente il repertorio dell'Ensemble e il corpus della contemporaneità musicale. L'Ensemble Intercontemporain rinnova continuamente il proprio impegno verso le giovani generazioni con concerti e laboratori creativi dedicati alle scuole e con speciali programmi formativi per futuri esecutori, direttori e compositori. Dal 1995 ha sede presso la Cité de la Musique a Parigi, ma continua il tradizionale impegno tenendo più di settanta concerti sul territorio nazionale e partecipando ai maggiori festival di tutto il mondo. Direttore principale è Jonathan Nott. L'Ensemble è finanziato principalmente dal Ministero della Cultura e della Comunicazione e riceve un sostegno dalla Città di Parigi. Sovvenzioni particolari vengono dedicate alle attività educative dai Fonds d'Action della SACEM, la società francese degli autori ed editori.

Nato nel 1925 a Montbrison (Loire), **Pierre Boulez** ha studiato matematica e dal 1942, studiando armonia, analisi e composizione con Messiaen, si è dedicato interamente alla musica. Ha cominciato ad affermarsi come compositore in quegli anni, con lavori come *Visage nuptial* (1946) e le prime sonate per pianoforte. Fondamentali, tra le opere degli anni seguenti, *Marteau sans maître* (1954), *Eclat/Multiples* (1964-70) e *Rituel in memoriam Maderna* (1975). Come direttore d'orchestra, nel 1966 ha eseguito *Parsifal* a Bayreuth su invito di Wieland Wagner e nel 1971 è succeduto a Leonard Bernstein alla guida della New York Philharmonic; nello stesso anno è stato nominato Direttore principale della BBC Symphony Orchestra. Nel 1976, di nuovo a Bayreuth, ha diretto il *Ring* per il centesimo anniversario della prima rappresentazione. Dirige regolarmente a Salisburgo, Berlino, Vienna, Edimburgo, Chicago e Cleveland. Nel 1977, su invito di Georges Pompidou, Boulez ha preso la direzione dell'IRCAM di Parigi dove, prima di lasciare l'incarico, nel 1991, ha composto ed eseguito *Répons* (1981-86) per sei solisti, ensemble e computer, *Dialogue de l'ombre double* (1985) per clarinetto, registratore e dispositivo di spazializzazione, e ...*explo-*

*sante/fixe...* per flauto, ensemble e computer (1991-93). L'anno del suo 75° compleanno è stato celebrato con un ciclo di concerti di musica del XX secolo con la London Symphony Orchestra e con una tournée tra Parigi, Aix-en-Provence, Londra e Berlino con la Gustav Mahler Jugendorchester.

**Luisa Castellani**, spesso impegnata in esecuzioni del grande repertorio, da Bach e Mozart, fino alla liederistica e a Debussy, è una delle cantanti italiane più apprezzate nel campo della musica contemporanea. Compositori come Donatoni, Fernyhough, Kurtág, Ligeti, Morricone e Sciarrino ne hanno fatto un'interprete di elezione; Giorgio Gaslini le ha dedicato un *Liederbook*. Luciano Berio l'ha voluta per la nuova edizione del suo *Calmo*, che ha portato nei principali teatri con *Sequenza III* e *Folk Songs*, e per lei ha creato il ruolo di Ada in *Outis*. Scala, Teatro Real di Madrid, Accademia di Santa Cecilia, Barbican Theatre di Londra, Konzerthaus di Vienna, Philharmonie di Berlino, Opéra Bastille di Parigi, Carnegie Hall di New York sono solo alcuni tra i luoghi in cui ha cantato; ha lavorato con Boulez, Eötvös, Gelmetti, Robertson, Sinopoli, Tate e Thielemann, e con Rai, London Sinfonietta, Radio France e Israel Symphony Orchestra. Invitata da Wien Modern e Holland Festival, dalle Biennali di Helsinki, Venezia e Berlino e dal Festival d'Automne di Parigi, ha più volte cantato con l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, il Recherche di Friburgo, Contrechamps di Ginevra e con solisti come Antonio Ballista, Bruno Canino, Massimiliano Dame-rini, Andras Keller e Andrea Lucchesini.

Il violista **Christophe Desjardins** ha studiato al Conservatorio di Parigi e alla Hochschule der Künste di Berlino. Nel 1986 è entrato a far parte dell'Orchestre de la Monnaie di Bruxelles come viola solista, dove è rimasto fino al 1990, anno in cui ha iniziato a collaborare con l'Ensemble Intercontemporain e a dedicarsi al repertorio contemporaneo. Numerosi i pezzi scritti per lui: *Surfing* di Philippe Boesmans (1990), *L'orizzonte di Elettra* di Ivan Fedele (1995), *Mémoire de vague* di Denis Cohen (1996), *Isthar* di Felix Ibarondo (1998); *Alternatim* di Luciano Berio (1997); del 2000 sono *...More Leaves...* di Michael Jarrell e *Lettres enlacées II* di Michaël Levinas. Per l'Académie d'Alto del Festival di Aix-en-Provence, di cui era direttore, ha presentato in prima mondiale una versione per 7 viole di *Messagesquisse* di Pierre Boulez, *Portraits* di Pierre Strauch e *Paroles...* di Ivan Fedele. Continua l'attività di solista per registrazioni e concerti con Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester e Orchestre national de Lyon. Suona una viola di Capicchioni.

## *Traiettorie musicali*

A poco più di un anno dalla scomparsa, il mondo musicale piange con Luciano Berio (1925-2003) la perdita di uno dei principali punti di riferimento: le sue riflessioni sulla musica, espresse concretamente nella sua opera, hanno aperto finestre su orizzonti inesplorati e indicato nuovi possibili percorsi.

A differenza del passato, oggi si fa spesso musica soltanto “com-ponendo”, mettendo insieme oggetti sonori disparati, e non piuttosto “armonizzando”, cioè relazionando energie espressive. Anziché, come suggeriscono i classici, porsi in ascolto del suono musicale, simbolo di segreta compenetrazione tra significante e significato, molti compositori ne colgono spesso solo gli echi più superficiali. I risultati di queste operazioni di “collezionismo” musicale, talvolta condotti freddamente a tavolino, avvicinano la musica sempre più alla meccanicità degli automi piuttosto che alle naturali efflorescenze di organismi vegetali.

A un tale far musica si oppone il lavoro di Luciano Berio, per il quale la riflessione sull'armonia e sul tempo è importante al punto da diventare forse uno degli stimoli fondamentali del suo comporre. In uno scritto pubblicato in occasione della prima al Teatro alla Scala della sua opera *Outis*, Berio tratta di come

«per un ascoltatore di musica il tempo sia ovviamente irreversibile, un po' come il tempo vissuto che accumula diverse qualità. Ci concede di tornare indietro solo con la memoria. La nostra percezione dei processi musicali non può rallentare, accelerare, né può fermarsi su un dettaglio [...]. L'ascolto della musica è all'apparenza fragile ed indifeso [...], ma nel teatro musicale l'ascolto è la dimensione più forte e più resistente. Nel dialogo fra le due temporalità, quella della musica e quella delle immagini, è la qualità del tempo della musica che ha il sopravvento».

La memoria è la facoltà che sola concede di arrestare il corso delle cose, fotografando gli attimi più importanti, trattenendoli come raggelati. Cullandoci, la musica può trasportare altrove, in una dimensione temporale a cui lo stesso Berio nello stesso scritto più oltre allude:

«la musica sembra spesso diventare il più potente intermediario fra l'occhio e l'orecchio, fra i punti mobili ed estremi di uno spazio che è sempre da esplorare e da interrogare. Uno spazio che sembra talvolta condurci alle soglie di un mistero. Uno spazio che [...] tentiamo insi-

stentamente di esplorare e di secolarizzare, ma che in effetti contiene sempre un nucleo intangibile e, forse, sacro».

Dunque per Berio comporre vuol dire soprattutto bilanciare forze espressive che, operanti nel – e sul – tempo, hanno per ciò stesso a che fare con la memoria e con le attese da essa suscitate. La sua opera mostra differenti risultati di quella stessa unità di pensiero che caratterizza l'operato dei grandi maestri: citando Heidegger, «il vero poeta compone sempre un unico poema».

Il concerto di stasera illustra la fase creativa della prima maturità beriana con opere scritte fra i trenta e i quarant'anni (*Différences*, del 1958/59, *Folk Songs* del 1963/64 e *Chemins II* del 1967) che mostrano le diverse strategie compositive elaborate da Berio per rigenerare attraverso la propria fertile creatività pagine già esistenti, proprie o di altri autori. Nei *Folk Songs* sono accostati materiali di varia provenienza geografica e culturale, alcuni dei quali realmente folclorici, altri d'invenzione propria, altri ancora di compositori noti. In *Différences*, invece, simultaneamente a pagine interpretate dal vivo dagli strumentisti, ne si ascoltano le manipolazioni su nastro magnetico. Nell'importante serie dei *Chemins*, infine, intorno a estratti dalle preesistenti *Sequenze* per strumento solo Berio intesse nuovi tappeti sonori affidati a piccole orchestre che vi interagiscono.

La parte solistica di *Chemins II*, per viola e nove strumenti (in un solo movimento di circa dodici minuti) è tratta dalla *Sequenza VI* per viola sola dal grande virtuosismo polifonico, composta pochi mesi prima (1967). Ne scaturisce un lavoro per strumento concertante e piccola orchestra dalle movenze quasi barocche di moto perpetuo. *Chemins II* sottopone la *Sequenza* a un processo di variazione e di "commento" assai denso, che potenzia il già pur notevole gradiente cinetico dell'originale.

Berio è forse il più grande orchestratore della seconda metà del secolo: tra le sue ricerche coloristiche estremamente raffinate si può annoverare il tremolo con bacchetta metallica del tam-tam accostato al colore metallico del tremolo degli archi sperimentato in questo lavoro. Inoltre, l'orchestra contempla l'organo Hammond, strumento elettronico della prima generazione, che dona all'intera composizione un colore molto particolare, ed echeggia l'uso dell'harmonium nelle trascrizioni d'inizio secolo dello Schoenberg-Verein. Unito spesso ad accordi e strappate affidate alle percussioni, l'organo elettrico dà luogo a sonorità inaudite dal grande effetto

dinamico, che in parte richiamano il colore delle elaborazioni su nastro cui Berio dedicò parecchia attenzione durante tutta la vita.

Bruno Maderna, amico e compagno di strada di Berio, è l'autore che con *Musica su due dimensioni* per flauto e nastro apre la strada nel 1952 a lavori che accostano l'elettronica agli strumenti tradizionali. Con lui Berio fonda e dirige lo Studio di Fonologia della Rai di Milano, una di quelle istituzioni che contribuirono in sede internazionale a dar lustro all'Italia degli anni Cinquanta, e il cui ricordo molto fa riflettere sullo stato della musica e della nostra cultura al giorno d'oggi. In quell'atmosfera creativa Berio elabora la parte del nastro magnetico di *Différences*, brano in un sol tempo di circa quindici minuti, scritto per il gruppo Domaine Musical del coetaneo Pierre Boulez, sostenitore come lui della necessità della ricerca elettronica.

Le "due dimensioni" del suono scorrono parallele all'ascolto: da un lato esso è inteso come *materia*, costituita di onde acustiche che vengono plasmate dall'autore sul nastro come farebbe uno scultore con la creta. Dall'altro lato, il suono è *materiale*, relazionato com'è a una fitta rete di senso determinata dalla tradizione, che il singolo compositore non può eludere. Il nastro è l'elaborazione in studio delle medesime parti interpretate dal vivo dagli strumentisti (flauto, clarinetto, viola, violoncello e arpa), e ne costituisce una sorta di fondo oscuro, di Grande Madre (non si dimentichi l'etimo di *materia*) che garantisce stabilità e forza gravitazionale all'intero lavoro.

Da sempre i canti di strada hanno arricchito della propria energia la musica colta. Nel nostro secolo alcuni autori hanno dato ascolto alle "voci del mondo", anche attraverso la ricerca sul campo, o mediante l'utilizzo di materiali registrati e trascritti da altri: l'etnomusicologia ha fecondato la vena creativa di alcuni compositori (oltre a Bartók e Kodály, anche Ravel). Ma il *popolare* comprende anche più equivocamente la musica leggera (la "spazzatura musicale di San Pietroburgo" dà origine, nelle mani di Stravinsky, a uno dei capolavori del primo Novecento).

Nei *Folk Songs* Berio affronta questa problematica, e scrive una delle sue più celebri composizioni, che attraverso il procedere fra strati culturali e luoghi geografici del tutto antipodici pare velare piuttosto che definire la nozione stessa di "musica folk". L'opera si compone di una serie di undici brani (otto arrangiamenti, due composizioni originali – *La donna ideale* e *Ballo* – e una trascrizione a orecchio tratta da un disco a 78 giri della Repubblica Sovietica d'Azerbaijan)

il cui denominatore comune si trova nella tecnica vocale di Cathy Berberian, la prima moglie di Berio (che era allora professore di composizione al Mills College di Oakland, presso San Francisco).

Fra i canti, due (*Black is the color* e *I wonder as I wonder*) sono attribuibili ad autore noto, l'americano John Jacob Niles. Il complesso cameristico è utilizzato di brano in brano con grande varietà, e dà origine a "letture timbriche" assai raffinate e quasi virtuosistiche dei singoli testi.

Pierre Boulez nel 2000, in occasione del settantacinquesimo compleanno di Berio, scrive:

«Mio caro Luciano, dal momento che siamo nati entrambi nello stesso anno, che abbiamo partecipato insieme alle stesse avventure, ti dedico queste riflessioni [...]. Stranamente, man mano che si riduce il cammino davanti a sé, il passato perde la sua importanza in quanto patrimonio protetto; al contrario, il futuro, la scoperta, la ricerca affascinano sempre più [...]. Così i modelli anteriori passano in secondo piano, mentre si fa la posta a ciò che le generazioni successive propongono. Nessun'ansia in quest'attenzione a ciò che potrà sopraggiungere, ma una sorta di slancio vitale per rimanere in una traiettoria in movimento».

Il cammino parallelo dei due maestri ha sortito esiti differenti, pur prendendo le mosse da presupposti comuni, tra cui il concetto di "opera aperta" che segna la forma musicale di molti lavori a partire dagli anni Sessanta in cui fu teorizzato.

Un esempio di tale poetica è *Dérive 2* per undici strumenti di Boulez, che, come scrive l'autore, è un brano «nato da una serie di schizzi successivi, creati per illustrare alcuni seminari tenuti al Collège de France. Essendo la prima versione apparsa insufficiente, l'opera è stata rielaborata e ampliata, mantenendo il medesimo organico e gli stessi elementi musicali».

Scritta nel 1988 in una prima breve versione di quattro minuti per gli ottant'anni del compositore americano Elliott Carter (a cui è dedicata), nel corso degli anni è giunta con la versione del 2001 alla durata di circa un quarto d'ora. In una lettera del 1984 relativa al precedente *Dérive 1*, l'autore spiega il titolo: «perché *Dérive*? Perché il lavoro è una deviazione di alcuni accordi e ritmi estratti da *Répons*. Il termine in francese significa letteralmente *deviazione* dalla rotta di un aereo causata dal vento o da una corrente ascensionale, e, per analogia, di una cosa in balia degli eventi». Con questo spirito l'autore dichiara, per *Dérive 2*, di avere

«riflettuto su alcuni pezzi di Ligeti, e di aver sentito l'urgenza di dedicarsi a un lavoro quasi teorico sui problemi della periodicità, di avere sistematicamente esplorato le possibili sovrapposizioni, scambi reciproci, sfasamenti. In tal modo si sono osservati fenomeni ritmici che non sarebbero mai apparsi spontaneamente». Il brano è articolato in pannelli dalle forti relazioni anche antitetiche.

**Giulio Castagnoli**

**Black is the color** (John Jacob Niles)

*Black is the color  
of my true love's hair,  
his lips are something  
rosy fair,  
the sweetest smile  
and kindest hands;  
I love the grass whereon he stands.*

*I love my love and well he knows,  
I love the grass whereon he goes;  
if he no more on earth will be,  
'twill surely be the end of me.*

*Blak is the color ...*

**I wonder as I wonder** (J.J. Niles)

*I wonder as I wonder out under the sky  
how Jesus our Savior did come for to die  
for poor orn'ry people like you and like I,  
I wonder as I wonder out under the sky.*

*When Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall  
with wise men and farmers and shepherds and all,  
but high from the Heavens a star's lighth did fall,  
the promise of ages it then did recall.*

*If Jesus had wanted of any wee thing,  
a star in the sky or a bird on the wing,  
or all of God's angels in Heav'n for to sing,  
he surely could have had it 'cause he was the king.*

**Loosin yelav** (Armenia)

*Loosin yelav ensareetz  
saree partzòr gadareetz  
shegieeg megleeg yeresov  
pòrvetz kedneen loosni dzov.*

### ***Nero è il colore***

Nero è il colore  
dei capelli del mio innamorato,  
rosa chiaro  
quello delle sue labbra,  
dolcissimo il suo sorriso  
e gentili le sue mani;  
amo l'erba su cui sta.

Amo il mio amore e lui lo sa bene,  
amo l'erba su cui cammina;  
se non sarà più al mondo,  
sarà di certo la mia fine.

Nero è il colore ...

### ***Mi chiedo mentre vago***

Mi chiedo mentre vago sotto il cielo:  
perché mai Gesù nostro salvatore è venuto a morire  
per della povera gente come me?  
Mi chiedo mentre vago sotto il cielo.

Maria era in una stalla quando mise Gesù al mondo,  
fra re magi e contadini e pastori e altri,  
ma dal cielo scese la luce di una stella,  
ricordò l'antica promessa.

Se Gesù avesse desiderato qualsiasi piccolezza,  
una stella in cielo o un uccello in volo,  
o che in cielo tutti gli angeli del Signore cantassero,  
avrebbe di certo potuto ottenerlo, perché era il re.

### ***La luna è alta***

La luna è alta sulla collina,  
sulla cima della collina  
la sua faccia rossa  
getta la sua luce sulla terra.

*Jan a loosin  
jan ko loosin  
ja ko gòlor sheg yereseen.*

*Xavarn arten tchòkatzav  
oo el kedneen tchògatzav  
loosni loosov halatzvada  
moot amberi metch mònadz.*

*Jan a loosin ...*

### **Rossignolet du bois** (Francia)

*Rossignolet du bois,  
rossignolet sauvage,  
apprends-moi ton langage,  
apprends-moi-z à parler,  
apprends-moi la manière  
comment il faut aimer.*

*Comment il faut aimer  
je m'en vais vous le dire,  
faut chanter des aubades  
deux heures après minuit,  
faut lui chanter: "la belle,  
c'est pour vous réjouir".*

*On m'avait dit, la belle  
que vous avez des pommes,  
des pommes de renettes  
qui sont dans vot' jardin;  
permettez-moi, la belle,  
que j'y mette la main.*

*Non, je ne permettrai pas  
que vous touchiez mes pommes,  
prenez d'abord la lune  
et le soleil en main,  
puis vous aurez le pommes  
qui sont dans mon jardin.*

O cara luna  
con la tua cara luce  
e la tua cara faccia arrossata.

Prima, regnava l'oscurità,  
avvolgendo la terra;  
il chiaro di luna l'ha cacciata  
tra le nuvole nere.

O cara luna ...

### *Piccolo usignolo del bosco*

Piccolo usignolo del bosco,  
piccolo usignolo selvatico,  
insegnami la tua lingua,  
insegnami a parlare,  
insegnami come  
bisogna amare

Come bisogna amare  
te lo voglio dire  
bisogna cantare delle serenate  
due ore dopo mezzanotte,  
bisogna cantare: "mia bella,  
questo è per farvi gioire".

Bella, mi avevano detto  
che avete delle mele,  
delle mele renette  
che sono nel vostro giardino;  
permettetemi, bella,  
di toccarle.

No no, non permetterò  
che tocchiate le mie mele,  
prendete prima la luna  
e il sole in mano,  
e poi avrete le mele  
che sono nel mio giardino.

## **A la femminisca** (Sicilia)

*E Signuruzzu miù faciti bon tempu  
ha iu l'amanti miu 'mmezzu lu mari  
l'arvuli d'oru e li ntinni d'argentu  
la Marunnuzza mi l'av'aiutari,  
chi pozzanu arrivòri 'nsarvamentu.  
E comu arriva 'na littra  
ma fari ci ha mittiri du duci paroli  
comu ti l'ha passatu mari, mari.*

## **La donna ideale**

*L'omo chi mojer vor piar  
de quatro cosse de'e spiar.  
La primiera è com'el è naa,  
l'altra è se l'è ben accostumaa,  
l'altra è como el è forma,  
la quarta è de quanto el è dotaa.  
Se queste cosse ghe comprendi,  
a lo nome di Dio la prendi.*

## **Ballo**

*La la la la la ...  
Amor fa disviare li più saggi  
e chi più l'ama meno ha in sé misura.  
Più folle è quello che più s'innamora.*

*La la la la la ...  
Amor non cura di fare suoi dannaggi.  
Co li suoi raggi mette tal calura  
che non può raffreddare per freddura.*

## **Motettu de tristura** (Sardegna)

*Tristu passirillanti  
comenti massimbilas.  
Tristu passirillanti  
e puita mi consillas  
a prangi po s'amanti.*

*Tristu passirillanti  
cand' happess interrada  
tristu passirillanti  
faimi custa cantada  
cand' happess interrada.*

Signore concedeteci il bel tempo,  
il mio amato è in mezzo al mare;  
l'albero maestro è d'oro e i pennoni d'argento,  
la Madonna lo deve aiutare  
perché possa giungere in salvo.  
E se arriva una lettera  
che contenga due parole dolci  
e mi dicano come stai in mare, in mare.

Chi voglia prendere moglie,  
deve ben guardare quattro cose.  
La prima è: da che famiglia viene?  
La seconda è se ha buone maniere;  
la terza è se è ben fatta;  
la quarta: qual è la sua dote?  
Se capisci questo,  
in nome di Dio, prendila!

### *Canzone triste*

Usignolo triste,  
quanto mi ricordi.  
Triste usignolo  
consolami, se puoi;  
piango per il mio amore.

Usignolo triste,  
quando sarò sottoterra,  
usignolo triste,  
canta questa canzone per me,  
quando sarò sottoterra.

## **Malurous q'uno fenno** (Auvergne, Francia)

*Malurous q'uno fenno,  
malurous qué n'o cat!  
Qué n'o cat n'en bou uno,  
qué n'o uno n'en bou pas!  
Tradèra ladèrida rèro ...*

*Urouzo lo fenno  
qu'o l'omé que li cau!  
Urouz inquéro maito  
o quèlo qué n'o cat!  
Tradèra ladèrida rèro ...*

## **La fiolaire** (Auvergne, Francia)

*To qu'èrè pitchounèlo  
gordavè loui moutous.  
Lirou lirou lirou ...  
lirou la diri tou tou la lara.*

*Obio 'no counoulhèto  
e n'ai près un postrou.  
Lirou lirou lirou ...*

*Per fa lo biroudèto  
mè domond' un poutou.  
Lirou lirou lirou ...*

*E ièu soui pas ingrato:  
en lièt d'un nin fau dous!  
Lirou lirou lirou ...*

## **Azerbaijan love song**

A parte un passaggio in russo che paragona l'amore a una stufa, le parole di questa canzone sono in un dialetto asiatico dell'Azerbaijan. Cathy Berberian, prima moglie di Berio, lo trascrisse sillaba per sillaba da un rigatissimo settantotto giri senza conoscere una parola della lingua. A tutt'oggi non ne esiste una traduzione.

### *Sventurato chi ha una moglie*

Sventurato chi ha una moglie,  
sventurato chi non ce l'ha!  
Chi non ne ha, ne vuole una,  
chi ne ha una, non la vuole!  
Tradèra ladèrida rèro ...

Felice la donna  
che ha il marito che le piace!  
Ancor più felice  
quella che non ne ha proprio!  
Tradèra ladèrida rèro ...

### *La filatrice*

Quand'ero piccola,  
badavo al gregge.  
Lirou lirou lirou ...  
lirou la diri tou tou la lara.

Avevo un bastoncino per filare,  
e ho chiamato un pastore  
Lirou lirou lirou ...

Per aiutarmi  
mi ha chiesto un bacio.  
Lirou lirou lirou ...

E io non sono un'ingrata:  
invece di uno gliene ho dati due!  
Lirou lirou lirou ...